

# CADERNOS

27

DE LITERATURA EM TRADUÇÃO



Os Muitos Mapas da Irlanda

## Ainda e sempre Hiroshima: respostas poéticas irlandesas

Marina Bertani Gazola  
Rafael Teles da Silva

**Resumo:** Apresentamos a tradução ao português de uma parte do capítulo *Você não viu nada em Hiroshima* do livro *The Japanese Effect in Contemporary Irish Poems* (2012) de Irene de Angelis, além de quatro poemas na íntegra: *Para o seu próprio eu*, 8:16:42, *Agora você vê*, *Enamorados*, a fim de refletir sobre transposição temática: Japão na Irlanda, conforme pensado pela Professora Irene De Angelis na Itália e Gisele Wolkoff no Brasil.

**Palavras-chave:** Irlanda, Japão, Brasil, Hiroshima, poesia.

**Abstract:** We present the Portuguese translation of a part of the chapter *Tu n'as Rien Vu à Hiroshima* from the book *The Japanese Effect in Contemporary Irish Poems* (2012) by Irene de Angelis, as well as four poems in full form: *To thine own self*, 8: 16: 42, *Now you see it*, *Lovers*, in order to reflect upon the thematic transposition: Japan in Ireland, as thought by Professor Irene De Angelis in Italy and Gisele Wolkoff in Brazil.

**Keywords:** Ireland, Japan, Brazil, Hiroshima, poetry.

Irene de Angelis é professora de Literatura Inglesa na Universidade de Turim. É autora de livros como *Strange intimacy: i drammi Nō di W.B. Yeats* (2010), *Beyond borders. International horizons in Derek Mahon's poetry* (2010) e *The Japanese Effect in Contemporary Irish Poetry* (2012). Juntamente com Joseph Woods, é editora da antologia *Our Shared Japan. An Anthology of Contemporary*

*Irish Poetry* (2007). Além disso, ela é membro do conselho EFACIS (*European Federation of Associations and Centres of Irish Studies*). Entre suas pesquisas está a relação entre Irlanda e Japão.

No livro *The Japanese Effect in Contemporary Irish Poems* (2012), Irene de Angelis aborda poetas irlandeses e o que estes escreveram sobre o Japão. O capítulo 5, intitulado *Tu n'as Rien Vu à Hiroshima* (aqui traduzido como *Você não viu nada em Hiroshima*) foca em temas específicos como a tragédia vivida pelo país durante a Segunda Guerra Mundial, por causa das duas bombas atômicas lançadas ao país em agosto de 1945, e na resposta de três poetas – Thomas Kinsella, Eoghan Ó Tuairisc/Eugene Watter e Anthony Glavin – frente a este tema. O capítulo é dividido em 3 partes: na primeira, *A silken scenery of heaven and hell*, De Angelis discorre sobre o poema *Old Harry*, de Thomas Kinsella que é dividido em três partes e é uma menção ao presidente dos Estados Unidos à época do bombardeio em Hiroshima; na segunda parte, *The morning awakens our eternal unease*, é comentado o poema *The Mass of the Dead*, de Eoghan Ó Tuairisc/Eugene Watter, com nove partes e é baseado na missa de réquiem latino e na terceira parte, *Everybody lives in Hiroshima*, De Angelis analisa o poema “Living in Hiroshima”, de Anthony Glavin, que contém três partes e foca na explosão e nas consequências das bombas.

Decidimos traduzir um trecho significativo desse livro, no capítulo supracitado, a terceira parte, na qual o poema de Glavin intitulado “Todos Moram em Hiroshima” é citado como uma continuação do que apresentamos como capítulo no livro *Ecos De Catástrofes* (2023) com Gisele Wolkoff. Nesse trecho, o autor analisa profundamente temas como memória, culpa, humanidade, resiliência e o poder da arte em contextos de tragédias históricas, principalmente a explosão da bomba atômica em Hiroshima. E a nossa tradução tem o intuito de fazermos pensar sobre a responsabilidade global de situações como a de Hiroshima e na responsabilidade crítica tanto de escritores, quanto de tradutores em oferecer respostas humanistas a estes casos.

A obra *The Japanese Effect in Contemporary Irish Poems* abrange perspectivas diversas e interconecta eventos como a Segunda Guerra Mundial, o Holocausto e a Guerra Fria, proporcionando uma meditação profunda sobre as consequências duradouras dessas tragédias na consciência humana. O autor destaca como eventos e experiências humanas transcendem fronteiras culturais e geográficas, mostrando a universalidade da dor e resiliência diante da adversidade. A narrativa multifacetada, com várias perspectivas sobre os bombardeios, revela como diferentes culturas podem entrelaçar-se para criar uma visão mais completa da história. Referências a obras de arte famosas, como a pintura *O Triunfo da Morte*

de Breugel, destacam a influência mútua entre arte e história, ressaltando como a expressão artística pode transcender limites culturais e temporais para abordar temas universais. Além disso, a obra de Glavin ressalta a importância do diálogo global e da expressão artística na construção de pontes entre culturas distintas, neste caso, entre Irlanda e Japão.

A análise minuciosa deste recorte oferece uma visão perspicaz da maneira como a transculturalidade é explorada e expressa por meio da poesia, proporcionando uma compreensão profunda sobre como diferentes culturas podem se conectar e encontrar um terreno comum através da arte e da exploração das experiências humanas compartilhadas.

Assim, segue a tradução da terceira parte do capítulo 5 (*Você não viu nada em Hiroshima*).

## Todos moram em Hiroshima

Anthony Glavin (1945-2006) foi professor na Academia Real Irlandesa de Música em Dublin. Publicou extensivamente poemas em periódicos e em 1987 ganhou o Prêmio de Poesia Patrick Kavanagh por muitos dos poemas incluídos na sua primeira coletânea memorável *The Wrong Side of the Alps* (1989). O livro foi indicado para a Premiação do Livro Irlandês e contém as primeiras três seções da inacabada e ambiciosa sequência *Living in Hiroshima* (na nossa tradução *Morando em Hiroshima*), que foi o produto de meia vida. Como Mark Granier diz, Glavin assombrava-se pelo fato do dia de seu aniversário, 7 de agosto, ser apenas um dia depois do “Pequeno Garoto” ter sido jogado sobre Hiroshima (GRANIER, 2006). Quando ganhou uma bolsa do Conselho de Artes em 1990, ele pretendia ir ao Japão para visitar Hiroshima e Nagasaki e reforçar a sua longa pesquisa a partir de experiência direta. Infelizmente, a piora de seu enfisema o impediu de fazer tão longa viagem.

*Living in Hiroshima* contém 58 poemas de quatro versos e é composto de três partes: *Oblivion's Throe (A Dor do Esquecimento)*, *Ions* (Íons) e *Half-lives (Meias-vidas)*. O foco principal é na explosão e nas suas consequências, sobre as quais Glavin empreendeu meticulosa pesquisa, embora a sequência também mostre outros olhares sobre a história do século vinte, incluindo-se os crimes de guerra nazistas e japoneses. Conforme aponta Mark Granier, a sequência completa deve ter contido 250 poemas, perfazendo 1000 versos no total. Tal estrutura foi inspirada na cerimônia de guindaste de papel, na qual o ato de dobrar 1000 origamis pode tocar (ou salvar) uma alma humana (GRANIER, 2006).

*Oblivion's Throe (A Dor do Esquecimento)* apresenta aos leitores um dos temas principais da coletânea – o esquecimento histórico como um espasmo severo de dor có-



mica. Glavin partilha com Ó Tuairisc a ideia de que é obrigação do poeta cantar a fim de despertar a consciência coletiva da amnésia. Conforme diz o primeiro poema, *Everybody lives in Hiroshima* (*Todos moram em Hiroshima*) – um título que vem de um exemplar da *Time* que data de agosto de 1985, no quadragésimo aniversário da bomba. Glavin fala de uma “Amnésia célula-T, um tipo de mácula level/ Apagando memórias e a memória das memórias.” (1989, p. 37) como se Hiroshima fosse uma doença que afetasse o inconsciente coletivo ou um mero “vídeo” lampejando na mente. Uma das características distintas destes poemas é a sua natureza epigramática, que se mostra evidente, por exemplo, nos versos finais de *To Thine Own Self* (na nossa tradução *Ao Teu Próprio Eu*): “O átomo não é substantivo como uma maçã.../ Quanta inocência! Que dose inevitável à necessidade de saber!” (p. 37). O humor negro também anda lado a lado nas descrições que envolvem vários pontos de vista sobre os bombardeios – não apenas o das vítimas, mas também o dos cientistas e o do pessoal militar. Em *Sky High* (na nossa tradução, *Alto Céu*), por exemplo, uma referência a um “artilheiro de cauda Glavin escreve: “Ninguém sabia bem o que esperar. Ninguém.” (p. 37). O “experimento” ganhara proporções inesperadas e a humanidade estava repentinamente envolvida em algo inimaginável.

Em “8.16 a.m” Glavin alude ao fluxo do tempo no dia do bombardeio. Ainda que alguém possa pensar que o tempo tivesse parado depois do lançamento do “Pequeno Garoto”, ele insere dois vislumbres do mundo exterior – um “fugitivo nazi esquiando por uma geleira alpina” e o Papa Pio XII, intencionado ao ritual do *Agnus Dei* (p. 37). A História continua indiferente e cegamente – os culpados escapando de suas responsabilidades e a Igreja fazendo nada além de repetir mecanicamente o rito do cordeiro sacrificial. *The Scream* (na nossa tradução, *O Grito*) estabelece em poucas palavras o momento de dor de maneira semelhante àquela no famoso quadro de Munch (1893) com o mesmo nome. A disposição de uma sala reduzida a estilhaços pode estar baseada no próprio relato de John Hersey sobre a devastação. Há uma referência à conversão de São Paulo na estrada a Damasco: o poeta especula qual teria sido a sua reação se ele tivesse se deparado com aquela “brusca escaldadura do sol” e o calor. Eis que, então, ele fala a uma pessoa genérica no singular, “você”, convidando os leitores a se identificarem com as vítimas: “Você tenta piscar. Não há cílios. Você tenta gritar./ Estilhaços de janelas de vidro borbulham na sua garganta” (p. 38). A alusão à cegueira e à inabilidade de produzir qualquer som enfatizam o sentido de apocalipse e a total impotência mesmo daqueles que sobreviveram.

A capacidade de alusão dos títulos de Glavin fazem de seus poemas particularmente eficazes, ao criarem uma espera tensa e ao funcionarem como fios entrelaçados na narrativa lírica. *Now You See It* (*Agora Você Vê*) brinca com a ideia de mostrar o que não se pode mostrar – o obsceno, o momento de detonação *fora de cena*:

Um piscar d’olhos, violeta e, de repente, um estádio em chamas  
Duas milhas de comprimento e, talvez, meia milha de altura –

Uma brancura cegante aniquilando o espaço e o tempo  
 Num instante, em silêncio, num tremeluzir de olhos. (p. 38)

O jogo da (in)visibilidade é inicialmente baseada numa única cor – violeta – e, depois, na “brancura cegante” que apaga visualmente a paisagem num instante. A referência às dimensões de comprimento e altura aumentam o sentido de horror, enquanto tudo está dominado por um silêncio assustador – uma característica que também marcam certas peças de Beckett como *Endgame* (já traduzido ao português como *Fim de Partida*) e que é com frequência interpretado como algo que acontece num contexto pós-nuclear. Se em *Now You See It (Agora Você Vê)* o ponto de vista é destacado e impessoal, *Flight-Log* (na nossa tradução, *Registro de Vôo*) grava as impressões dos pilotos, que contemplando “o anel em torno de um planeta distante” sentem-se felizes como se a história se reduzisse a um *videogame*: “– Que incrível!”, “– Olha aquele filho da puta indo!” (p. 39).

Em outro lado, Glavin retrata efetivamente os efeitos consequentes da explosão, em alguns casos, concentrando-se no seu humor negro no título:

*Mágica!*

Trovão feito o Monte Fuji se engolindo vivo.  
 Uma bicicleta caída e derretida em sua própria sombra.

As pedras sangraram. Os pássaros caíram assados do céu.  
 E nós apenas permanecemos ali, desamparados. Não tem como você odiar  
 mágica. (p. 39)

No primeiro verso, a referência ao Monte Fuji pode sugerir que o cenário apocalíptico é causado por uma erupção de vulcão. Derek Mahon desenhou um paralelo similar entre Pompeia e Herculano, onde nuvens em formato de guarda-chuva também são formadas. Da natureza do trovão, então, ele se volta ao sofrimento secreto dos objetos e animais, também aniquilados. A primeira pessoa do plural no verso final (“E nós apenas permanecemos ali, desamparados.”) revela que toda a humanidade está envolvida, sentindo, ao mesmo tempo, culpa e impotência, tendo estabelecido um acordo com as forças escuras da “mágica”.

Se *Fall Out (Queda)* caracteriza-se, como poemas anteriores, pela sequência de detalhe científico (“chuva negra, bolhas grossas do tamanho de grãos de soja”, p. 40), contando-nos da pesquisa meticulosa desenvolvida por Glavin, os quatro “vislumbres” anteriores focam no elemento humano. *Aioi Bridge (Ponte Aioi)*, por exemplo, descreve a terrível cena ao longo do rio, em que as pessoas esperavam encontrar conforto do sofrimento

sem saberem que seriam comidas vivas pelas chamas. Há rigor e um certo hiper-realismo na seleção das palavras, mas, ao mesmo tempo, um sentido de respeito quase sacro, como se Glavin estivesse partilhando o poema de Ó Tuairisc *Mass of the Dead* (*Missa dos Mortos*, na nossa tradução):

Partes da pele em lodo que se arreganhavam feito algas-marinhas,  
Sem bocas, sem narizes, sem olhos, rostos sem feição, gritando,

Empilhavam-se em centenas que se desprendiam das vigas torcidas  
O rio estava quente e misericordioso. Matava rapidamente. (p. 39)

As “vigas torcidas” deformadas pela explosão ainda permanecem hoje como uma lembrança no Museu Memorial da Paz em Hiroshima.

Dentre as pessoas desfiguradas que assombam a imaginação de Glavin e dos leitores estão também famílias inteiras que “flutuam feito esgoto pelo rio”. *The Stare* (*N’Olhar*) o poeta destaca um sujeito que implora para morrer, mas permanece imóvel. “O seu olhar radiante, mil milhas do nada” (p. 40). Em *Handfuls* (*Mãos cheias*), uma mulher “num vasto campo de cinzas e destroços” se lembra de “uma escola, evaporada, seu filho e filha...” (p. 40), enquanto em *Lovers* (*Amantes*) contempla os últimos gestos afetuosos de um casal trágico:

Eles rastejam pelo bambu carbonizado à beira do rio.  
A água está quente para ser tocada, mas eles deslizam ali

E se afagam e se agarram. A cada chamego, a pele  
Seca instantaneamente, daí, incandesce, depois, parte como porcelana. (p. 40)

Os detalhes do abraço podem ter sido inspirados pela cena de abertura do filme de Alain Resnais *Hiroshima mon amour*, que no roteiro de Marguerite Duras aparece assim descrito:

Conforme o filme se inicia, dois pares de ombros nus aparecem, pouco a pouco. Tudo o que vemos são estes ombros, cortados do corpo na altura da cabeça e dos quadris, num abraço, e como se encharcados por cinzas, chuva, orvalho ou suor, o que se preferir. O mais importante é que tenhamos a sensação de que este orvalho, esta perspiração foi depositada pelo “cogumelo” atômico conforme este se afasta e evapora. (Duras, 1961, p. 15)

Os ombros envoltos em cinzas são como um pingente da pele que “seca instantaneamente”, enquanto que “a chuva, o orvalho ou o suor” relembram visualmente o efeito da incandescência. Como Ó Tuairisc e outros antes dele, Glavin pode ter se impressionado com o filme de Resnais e, consciente ou inconscientemente, fez ecoar isso em seu poema.

A segunda seção de *Living in Hiroshima (Morando em Hiroshima)*, intitulada *Ions*, caracteriza-se por temas e motes que são basicamente semelhantes à seção anterior. Alguns poemas contêm em instantâneos espirituosos alguns momentos chave ou figuras relativas à Hiroshima. Por exemplo, “Rutherford, a quem é necessário saber/ Desencadeou o átomo, e tinha a alcunha de ‘O Crocodilo’” (*No Laboratório de Cavendish* c.1933, p. 41). Os três poemas que seguem são todos focados em linguagem codificada (pelo rádio ou pelo misturador) e a sua principal característica é que eles apresentam o ponto de vista americano sobre a missão do “Pequeno Garoto”: ‘Ondas curtas já agora: ventos a favor. Em casa para o chá.’ (*A Estrada de Hirohito*, p. 41); “PEQUENO GAROTO...” – cabum! Bum! –... estrago feito” (‘Ondas Aéreas’, p. 41); “Senhores”, ele nos encarou, “entramos para a História!” (Truman em *Contando aos Generais*, p. 42). Glavin mira no seu humor relativo à retórica americana, imitando a linguagem do poder e da vitória que também caracterizam *Debriefing*<sup>1</sup> (*Interrogatório*) – aquilo que se faz aos aviadores após uma missão.

Outro subgrupo de poemas em *Ions* parece ter sido escrito sob a mesma inspiração, e todos eles concentram-se em torno das diferentes formas de sobrevivência. Em *Echo Shroud (Mortalha de Eco)*, por exemplo, Glavin fala dos ‘lamentos e dos choros distantes’ cobertos em “Uma tessitura escura e sem costura manchada por brilho’, ‘Como se a própria terra pudesse sofrer a dor” (p. 42). Sobre o protagonista de *Who? (Quem?)* ele diz: ‘Uma alma perdida (...) / Examinando a própria morte como se não fosse dele mesmo’ (p. 43), e repetindo como se num mantra: ‘ “ Isso não está acontecendo, não pode ser, não é comigo...” (p. 43). *Vertigo (Vertigem)* retrata a Ponte Aioi, as suas vigas curvadas pelo calor “Vivo dos corpos” (“Alive with bodies”) dos que haviam tentado mergulhar no rio, enquanto a protagonista inominável desesperadamente tentava ultrapassar as pilhas de corpos mortos a sua volta (43). Em *Detalhe do Funeral (Burial Detail)*, também, os mortos são descritos como “Filas que acusavam filas, os seus olhos, bem abertos” (p. 45), uma acusação aos vivos que traz profundos sentimentos de desonra.

A imagem de uma criança órfã é bem chocante:

---

1 Debriefing (Interrogatório)

“It’s all on film – ion-flash, shock-waves, brain-cloud.” (Está tudo em filme – em flash ion, ondas de choque, nuvem cerebral.)

“Visible for a hundred miles, seething, umbilical, (visível a cem milhas, fervendo, umbilical,)

Sizzling like a burned-out sun into the sea.” (esqualdante como o sol queimado no oceano.)

“A burst mandala, the end of the world – beautiful.” (Glavin, 1989, p. 45) (uma mandala em explosão, o fim do mundo – lindo.)



*Neve*

Ele vasculhou por um entulho frenético de ardósia e tijolos.

Nada de mãe, nada de pai. Comida nenhuma. Nem som algum.

Mas ali, intocável, o seu amado *Cartilha de História*

E ele o rasgou, página a página, até se despedaçarem em flocos de neve.  
(p. 43)

Enquanto que no poema de Carson o mesmo título “neve” se refere aos restos de uma explosão, aqui é uma metáfora para um livro destroçado em pedaços por uma criança cujos pais morreram sob “um entulho frenético de ardósia e tijolos”. O frenesi da sua busca é transferida à borracha inanimada. Conforme ele rasga as páginas do *Cartilha de História* em pedacinhos, as mentiras que o fizeram crer que o seu país era invencível são purificadas, tornando-se brancas como flocos de neve. Uma outra criança é descrita defronte a um contexto diferente, conforme ela fica de pé nua no rio, esticando os seus braços “num gesto suplicante” (“in a gesture of beseeching”, em *A Fire Child*, p. 43). Ela aguarda alguém ajudá-la, mas “os homens passaram correndo com água, sem notar”. A sua súplica silenciosa e “a sua nudez supurada” são mais eloquentes que as palavras.

*Ficar imóvel (Standstill)* fala de um garanhão muito distante do haiku idílico de Michael Hartnett sobre o cavalo “coberto/calçado por narcisos”. Aqui o animal sobreviveu à explosão e ficou com uma sombra triangular tatuada num dos flancos. Meio morto, aninha-se por entre as ruínas – “Um único movimento e ele cairia por entre os mortos e os que morriam” (p. 44). O limiar entre os mortos e os vivos era muito tênue e Glavin descreve muitas cenas ambientadas nesse meio-estado purgatorial.

A conexão entre culpa e punição são analisadas em *Hemorragia* (p. 44) onde Glavin cria um efeito de lavagem cerebral. Por um lado, as vítimas foram punidas “porque nós (japoneses) fomos culpados”; por outro lado, eles se sentem culpados porque foram punidos. (“E o sentimento de ter sido testado/parte de um experimento!”, “Mate o pensamento”, p. 44). Ainda hoje, o pensamento faz dos *hibakusha* (sobreviventes da bomba atômica) um tabu na sociedade japonesa.

A terceira seção de *Vivendo em Hiroshima, Meias Vidas*, articula-se em 20 poemas. Eles vão além de Hiroshima e incluem outros momentos históricos proeminentes do século vinte, tais como os horrores dos campos de concentração nazista e o primeiro homem na lua. Como nas seções anteriores, a ordem dos poemas não é lógica, nem cronológica, mas, ao invés disso, parece seguir a arte japonesa da aleatoriedade chamada *zuihitsu* – “siga o pincel”. Os primeiros quatro poemas cristalizam quatro protagonistas da história como numa escultura: um refugiado, um judeu morto em Auschwitz, uma mulher cujas feições são estraçalhadas pela explosão, e um samurai que se compromete com o suicídio ritual

ou *seppuku*, quando ouve a notícia de que o Japão se rendeu. Sobre o primeiro homem, ele diz “Um ataque repentino de íon onde a vida familiar costumava acontecer –” (p. 47) e acentua a importância da memória como o único meio de recompor a vida do jeito que ela se tornou depois da guerra. O judeu preso pelos nazistas é morto no terrível *O Shabat das Bruxas* (em *Chegando em Auschwitz*, p. 47) que traz à mente certas cenas de guerra famosas entre o talibã e os soldados americanos. A mulher japonesa desfigurada parece uma cobra mudando de pele – “Dante a cantaria com amor e piedade”, acresce o poeta. A raiva indomável do “Samurai” (p. 47) é descrita como ousada “à terra” conforme ele se mata para honrar o imperador.

As *Meia-Vidas* de Glavin também incluem uma cena de um “Mercado Negro” chocante:

Sempre que os caçadores de metal encontravam uma “sombra branca”,  
Contornos branqueados de um cabeça, uma camada fina, uma mão,

Eles a trocavam com o colecionador de pedra–  
“Rua Nagóia, no que sobrou do terceiro piso, uma chaleira de cobre.” (p. 48)

De forma trágica, os sobreviventes reduziram-se a trocar itens patéticos, e símbolos da vida familiar (a “chaleira de cobre”). N’*O Grito*, Glavin medita sobre a guerra vista como uma “lesão vociferante, uma ira na natureza do ser.” (p. 48). Mais adiante, em *Metempsicose*, ele fala de um analista que considera “todas essas vozes bramindo no meu ouvido” conforme “Identificação projetiva. Um mecanismo do ego.” (p. 49). Do registro dos fantasmas dos mortos, Glavin passa a ser “o fantasma deles”, como se ele pudesse transcrever as suas próprias vozes numa forma de escrita automática.

Em *O Cirurgião*, Glavin apresenta uma troca irada entre um paciente ferido por uma bomba, indignado porque sente estar sendo tratado como um animal e o cirurgião porque sabe que ele é incapaz de curar a sua ferida supurada:

“– Sucção! ele estourou, – isto não é um abatedouro!”  
E a fúria voltou a brilhar na lâmina de seu bisturi –

Os seus próprios olhos aflitos com pesar, e a queleide chorosa  
Ele sabia que nenhuma arte poderia cauteriza-la ou curá-la. (p. 49)

O poema vai dessas cenas às pessoas em posição de poder. Então, por exemplo, na época em que a Guerra Fria estava em total movimento, ouvimos por acaso uma conversa

entre o Presidente Truman e J.Robert Oppenheimer, ou Oppy, o físico teórico americano que era o diretor científico do Projeto Manhattan que desenvolveu as primeiras armas nucleares:

O Que Truman Sabia

“– Quando os russos serão capazes de construir a Bomba?”

– Sei não, disse Oppy. Truman sorriu ironicamente. “Eu sei!”

Oppy ficara intrigado. “– Quando?” “– Nunca” disse Truman,

E continuou acreditando nisso até o dia em que ele morreu. (p. 50)

Isso confirma a impressão de Kinsella sobre Truman ser basicamente obtuso.

Entre os últimos poemas da sequência *Morando em Hiroshima, Uma imagem de Breugel* se destaca por causa da angústia pela destruição não apenas da vida humana, mas pela verdade e beleza da arte, que Keats julgava ser “tudo que sabemos na terra”:

Imagine o *Triunfo* de Breugel, o seu estado de espírito

Conforme o trabalho se dissipa, inacabado, num brilho de íon

Toda verdade ou beleza exposta, uma tela em branco glacial,

Poças genéticas exuberantes, em solo contaminado. (p. 50)

Pieter Breugel O Velho (1525-69) foi um pintor renascentista e gravurista holandês, conhecido por suas paisagens e cenas camponesas. A pintura a que faz alusão Glavin é a famosa *O Triunfo da Morte* (1562), um vasto panorama da morte no qual o céu é escurecido por fumaça vinda das cidades que ardem em fogo e restos de naufragos flutuam no mar, *rari nantes in gurgite vasto* (“Raros sobreviventes no imenso mar”, *Eneida* I, p. 18). Esquadrões de esqueletos atacam os infelizes sobreviventes, que tentam fugir horrorizados dos infelizes sobreviventes ou tentam em vão se defender. A morte abate pessoas de todas as origens sociais, de camponeses a aristocratas, e até mesmo um rei e um cardeal. Glavin imagina essa obra de arte conforme se dissipa, e se torna reduzida a um “brilho de íon” e privada de qualquer “verdade ou beleza” com que o artista originalmente a concebeu. A humanidade é excluída da tela “branco glacial”, substituída por poças de genes. Para citar o *Hora de Museu*, desta tela só aprenderíamos que “a raiva e a indignação permanecem ali, num pós-silêncio de meia-vida/ Em que a hora sempre marca 8.16 da manhã.” (p. 51).

## Everybody lives in Hiroshima

Anthony Glavin (1945-2006) taught at the Royal Irish Academy of Music in Dublin. He published poems widely in periodicals and in 1987 won the Patrick Kavanagh Poetry Award for many of the poems included in his remarkable first collection *The Wrong Side Of The Alps* (1989). The book was short-listed for the Irish Book Awards and contains the first three sections of the ambitious unfinished sequence 'Living in Hiroshima', which was the product of half a lifetime. As Mark Granier says, Glavin was haunted by the fact that his birth-date, 7 August, was just one day after 'Little Boy' was dropped on Hiroshima (Granier 2006). When he received an Arts Council Bursary in 1990, he intended to go to Japan to visit Hiroshima and Nagasaki and reinforce his extensive research with direct experience. Unfortunately the worsening of his emphysema prevented him from undertaking such a long journey.

'Living in Hiroshima' is made up of 58 four-line poems, and is articulated in three parts: 'Oblivion's Throe', 'lons' and 'Half-lives'. The main focus is on the explosion and its after-effects, into which Glavin carried out meticulous research, but the sequence also shows other glimpses of twentieth-century history – including Nazi and Japanese war crimes. As Mark Granier points out, the completed sequence might have contained 250 poems, making 1000 lines in all. This structure was inspired by the Japanese paper-crane ceremony, 'in which the act of folding 1000 origami paper cranes may touch (or save) one human soul' (Granier 2006).

'Oblivion's Throe' introduces readers to one of the main themes of the collection – historical forgetfulness as a severe spasm of cosmic pain. Glavin shares with Ó Tuairisc the idea that it is the poet's duty to sing in order to awaken the collective consciousness from amnesia. As the first poem says, 'Everybody Lives in Hiroshima' – a title which comes from an issue of *Time* dating back to August 1985, on the fortieth anniversary of the bomb. Glavin speaks of a 'T-cell amnesia, a kind of lightstain / Whiting-out memories and the memory of memories' (1989: 37), as if Hiroshima was a disease affecting the collective unconscious, or a mere 'video' shimmering in the mind. One of the distinctive features of these poems is their epigrammatic nature, which is evident for instance in the closing lines of 'To Thine Own Self': "The atom's not substantive as an apple ... " / Such innocence! Such a dose of the need to know!' (37). Black humour goes side by side with descriptions which involve various points of view on the bombings – not only that of victims but also of scientists and military personnel. In 'Sky High', for example, with reference to a 'tail-gunner' Glavin writes: 'No one knew quite what to expect. No one' (37). The 'experiment' had unexpected proportions and mankind was suddenly involved in something unimaginable.

In '8.16 a.m.' Glavin hints at the flow of time on the day of the bombing. Although one might think that time had stopped after the release of 'Little Boy', he inserts two glimpses of the outside world – a 'fleeing Nazi' skiing 'across an Alpine glacier' and Pope Pius XII, intent on the ritual of the *Agnus Dei* (37). History proceeds indifferently,

blindly – the guilty escaping their responsibility and the Church doing no more than repeat mechanically the rite of the sacrificial Lamb. ‘TheScream’ fixes in a few words a moment of pain akin to that of Münch’s famous painting (1893) of the same name. The setting of a room with a window reduced to splinters may be based on John Hersey’s account of the devastation. There is a reference to St Paul’s conversion on the road to Damascus: the poet wonders what his reaction would have been if he had encountered that ‘sudden scald of sun’ and heat. Then he addresses a generic second person singular, inviting readers to identify with the victims: ‘You try to blink. No eyelids. You try to scream. / Fishtails of windowglass blither in your throat’ (38). The allusion to blindness and the inability to produce any sound emphasize the sense of apocalypse and total impotence even for those who survived.

The allusiveness of Glavin’s titles makes his poems particularly effective, creating a tense waiting and functioning as threads intertwined in the lyric narrative. ‘Now You See It’ plays on the idea of showing what cannot be shown – the obscene, off-scene moment of the detonation:

An eye-blink, violet, suddenly a blazing stadium  
Two miles wide and maybe  
half a mile high –

Blinding whiteness annihilating space and time  
In an instant, in silence, in the twinkling of an eye. (38)

The play on (in)visibility is initially based on one colour – violet – and then on ‘blinding whiteness’ which visually erases the landscape in an instant. The reference to the dimensions of width and height increase the sense of horror, while everything is dominated by a haunting silence – a feature which also characterizes certain Beckett plays such as *Endgame*, which is often interpreted as taking place in a post-nuclear context. If in ‘Now You See It’ the point of view is detached and impersonal, ‘Flight Log’ records the impressions of pilots, who contemplating ‘the ring around some distant planet’ are as excited as if history was reduced to a video game: “‘Pretty terrific!’ “Look at that son-of-a-bitch go!” (39).

Elsewhere Glavin effectively portrays the after-effects of the explosion, in some cases concentrating his black humour in the title:

Magic!  
Thunder like Mt. Fuji swallowing itself alive.  
A bicycle sagged and melted in its own shadow.

Stones bled. Birds fell roasted out of the sky.  
We just stood there, helpless. You can’t hate magic. (39)



In the first line the reference to Mount Fuji may suggest that the apocalyptic scenario is caused by an eruption of the volcano. Derek Mahon drew a similar parallel with Pompeii and Herculaneum, where umbrella shaped clouds also formed. From thundering nature he then turns to the secret suffering of objects and animals, also annihilated. The first person in the closing *Une* ('We just stood there, helpless') tells that all mankind is involved, feeling at the same time guilty and impotent, having established an agreement with the dark forces of 'magic'.

If 'Fall Out' is characterized like previous poems in the sequence by scientific detail, ('Black rain, thick blobs the size of soya beans', 40), telling us of the meticulous research carried out by Glavin, the previous four 'glimpses' are focused on the human element. 'Aioi Bridge', for instance, describes the horrific scene along the river, where people hoped to find comfort from suffering without knowing that they would be eaten alive by flames. There is rigour and a certain hyperrealism in the selection of words, but at the same time a sense of almost sacred respect, as if Glavin was sharing in ó Tuairisc's 'Mass of the Dead':

Slime-strips of skin that flapped like seaweed,  
No mouths, no noses, eyeless, faceless, screaming,

They dived in hundreds off the twisted girders.  
The river was warm and merciful. It killed quickly. (39)

The 'twisted girders' deformed by the blast still stand today as a memento in the Hiroshima Peace Memorial Museum.

Among the disfigured people who haunt Glavin's and the readers' imagination are also whole families who 'drift like sewage in the river'. In 'The Stare' the poet singles out one individual who begs to die, but remains transfixed, 'His radiant stare a thousand miles of nothing' (40). In 'Handfuls' a woman in a 'wide field of ash and debris' remembers 'a school, vaporized, her son and daughter ...' (40), whereas 'Lovers' contemplates the last tender gestures of a tragic couple:

They crawl through charred bamboo through the river's edge.  
The water is hot to touch, but they slither in

And stroke and hold. At each caress, the skin  
Dries instantly, then glows, then splits like porcelain. (40)

The details of this embrace may have been inspired by the opening scene of Alain Resnais's movie *Hiroshima mon amour*, which in Marguerite Duras's screenplay reads as follows:

As the film opens, two pairs of bare shoulders appear, little by little. Ali we see are these shoulders – cut off from the body at the height of the head and hips – in an embrace, and as if drenched by ashes, rain, dew, or sweat, whichever is preferred. The main thing is that we get the feeling that this dew, this perspiration, has been deposited by the atomic ‘mushroom’ as it moves away and evaporates. (Duras 1961: 15)

The shoulders ‘drenched by ashes’ is like a pendent to the skin that ‘dries instantly’, while the ‘rain, dew, or sweat’ visually recalls the effect of glowing. Like Ó Tuairisc and others before him, Glavin may have been impressed by Resnais’s movie, and consciously or unconsciously echoed it in his poem.

The second section of ‘Living in Hiroshima’, titled ‘Ions’, is characterized by themes and motives which are basically similar to the previous section. A certain number of poems encapsulate in witty ‘snapshots’ some key moments or figures related to Hiroshima. For example ‘Rutherford, whose need to know / Unleashed the atom, was nicknamed ‘The Crocodile’ (‘At the Cavendish Laboratory e. 1933’, 41). The three poems which follow are all centred on codified language (over the radio or through the scrambler), and their main feature is that they present the American point of view on the ‘Little Boy’ mission: ‘Tibbets radioed ahead: “Tailwinds. Home for tea” (‘HirohitoHighway’, 41); “ LITTLEBOY “– blort! Crackle! – ...damage done” (‘Airways’, 41); “Gentlemen,” he faced us, “we have entered History!” (Truman in ‘Telling the Generals’, 42). Glavin targets his humour at American rhetoric, mimicking the language of power and victory which also characterizes ‘Debriefing’ – the questioning of airmen after a mission.

Another subgroup of poems in ‘Ions’ seems to have been written under the same inspiration, and they all centre around different forms of survival. In ‘Echo Shroud’, for instance, Glavin tells of ‘laments and distant cries’ enveloped in ‘A Seamless dark weave stained with radiance’, ‘As though the earth itself could suffer pain’ (42). About the protagonist of ‘Who?’ he says: ‘A lost soul [...] / Observing his death as though it weren’t his own’ (43), and repeating as if in a mantra: “This isn’t happening, it can’t be, not to me” (43). ‘Vertigo’ pictures Aioi Bridge, its girders bent by the heat ‘Alive with bodies’ of those who had tried to dive off the bridge into the never, while the unnamed woman protagonist desperately tries to climb the piles of dead bodies surrounding her (43). In ‘Burial Detail’, too, the dead are described as ‘Row on accusing row, their eyes wide open’ (45), an accusation to the living which arouses deep feelings of shame.

The figure of an orphaned child is particularly striking:

Snow  
He dug through a frenzied rubble of slate and bricks.  
No mother, no father, no food. And not a sound.

But there, untouched, his beloved *History Primer!*  
 He tore it page by page to snowflakes. (43)

While in Carson's poem with the same title 'snow' refers to the debris of an explosion, here it is a metaphor for a book torn to pieces by a child whose parents have died under 'a frenzied rubble of slate and bricks'. The frenzy of his search is transferred to the inanimate rubble. As he tears the pages of his *History Prime*, to pieces, its falsehoods, which had led him to believe his country was invincible, are purified, white as snowflakes. Another child is described against a different background, as she stands naked in the river, stretching out her arms 'in a gesture of beseeching' (*A Fire Child*, 43). She is waiting for someone to help her, but 'the men raced past with water, not noticing'. Her silent supplication and 'her suppurating nakedness' are more eloquent than words.

'Standstill' tells of a 'stallion' very far from Michael Hartnett's idyllic haiku about the horse 'shod with daffodils'. Here the animal has survived the blast and has a 'trellis-shadow' tattooed on one flank. Half-dead, it broods among the ruins – 'One move and it might stumble on the dead and dying' (44). The boundary between the dead and the living was very faint, and Glavin describes many scenes set in this purgatorial half-state.

The connection of guilt and punishment are analysed in 'Haemorrhage' (44), where Glavin creates a brainwashing effect. On the one hand the victims have been punished 'because we [Japanese] have been guilty'; on the other they feel guilty because they have been punished ('And the thought of having been experimented on!', 'Perish the Thought', 44). Even today, the thought makes hibakusha (survivors of the atom bomb) a taboo in Japanese society.

The third section of 'Living in Hiroshima', 'Half Lives', is articulated in 20 poems. They range further than Hiroshima to include other salient historical moments of the twentieth century, such as the horrors of Nazi concentration camps and the first man on the moon. As in the previous sections, the order of the poems is neither logical nor chronological, but rather seems to follow the Japanese art of randomness called *zuihitsu* – 'follow the brush'. The first four poems crystallize as in a sculpture four protagonists of history: a refugee, a Jew who is killed at Auschwitz, a woman whose features are sloughed off in an explosion, and a samurai who commits ritual suicide or seppuku at the news that Japan has surrendered. About the first man he says, 'An ion-blast where homelife used to be →' (47), and stresses the importance of memory as the only means to get a grip on life as it has become after the war. The Jew imprisoned by the Nazis is killed in the terrible 'Witches Sabbath' ('Arriving at Auschwitz', 47), which brings to mind certain well-known scenes of war between the Taliban and US soldiers. The disfigured Japanese woman seems like a snake changing its skin – 'Dante would sing of her with love and pity', adds the poet. The indomitable rage of the 'Samurai' (47) is described as daring 'the earth' as he kills himself to honour the Emperor.

Glavin's 'Half-Lives' also includes a scene from a shocking 'Black Market':

Whenever the metal-seekers found 'a white shadow,'  
Bleached outlines of a head, a leaf, a hand,

They'd barter with the stone-collector –  
'Ngoya Street, third tree-stump, a copper kettle.' (48)

Tragically survivors were reduced to bartering pathetic items, symbols of family life (the 'copper kettle'). In 'The Shriek' Glavin broods on war seen as 'a shrieking lesion, a rage in the nature of being' (48). Further on, in 'Metempsychosis', he speaks of an analyst who considers 'ali these voices shrieking in my ear' as 'Projective identification. An ego mechanism' (49).

From registering the ghosts of the dead, Glavin moves to being 'their ghost', as if he could transcribe their voices in a form of automatic writing.

In 'Surgeon' Glavin presents an angry exchange between a patient injured by the bomb, indignant because he feels he is being treated like an animal, and a surgeon desperate because he knows he is helpless to cure the man's suppurating sore:

'Suction!' he snapped, 'this isn't an abattoir!'  
And rage flashed back along his scalpel blade –

His own grief-stricken eyes, and the weeping cheloid  
He knew no art could cauterize or cure. (49)

The poem moves from such scenes to the people in power. So, for instance, at the time the Cold War was in full swing, we overhear an informal conversation between President Truman and J. Robert Oppenheimer, 'Oppy', the American theoretical physicist who was the scientific director of the Manhattan Project which developed the first nuclear weapons:

What Truman Knew  
'When will the Russians be able to build the Bomb?'  
'Dunno,' said Oppy. Truman grinned. 'I know!'

Oppy was puzzled. 'When?' 'Never!' said Truman,  
And went on believing it to the day he died. (50)

Which confirms Kinsella's impression of Truman as basically obtuse. Among the last poems in the sequence 'Living in Hiroshima', 'An Image from Breugel' stands out for

its anguish at the destruction not only of human life but of the truth and beauty of art, which Keats felt was ‘all we know on earth’:

Imagine Breugel’s Triumph, his frame of mind  
As the work melts down, unfinished, to an ion-glow

All bare of truth or beauty, a glair-white canvas,  
Gene-pools rampant on contaminated ground. (50)

Pieter Breugel the Elder (1525- 69) was a Renaissance painter and printmaker of the Netherlands known for his landscapes and peasant scenes.

The painting which Glavin alludes to is the well-known *The Triumph of Death* (c. 1562), a vast panorama of death in which the sky is blackened by smoke from burning cities and remnants of shipwrecks float in the sea, *rari nantes in gurgite vasto* (‘Rare survivors in the immense sea’, *Aeneid* I: 18). Squadrons of skeletons attack the unfortunate survivors, who either flee in terror or try in vain to defend themselves. Death takes people from all social backgrounds, from peasants to aristocrats, and even a king and a cardinal. Glavin imagines this work of art as it melts down, reduced to an ‘ion-glow’ and deprived of all the ‘truth or beauty’ which the artist originally conceived. Mankind is excluded from the ‘glair-white canvas’, replaced by desolate ‘Gene-pools’. To quote from ‘Museum Time’, from this canvas we would learn nothing ‘But rage and outrage fixed in a half life aftersilence / Where the time is always 8.16 a.m.’ (51).

## Poemas traduzidos

### Para o seu próprio eu

Maturidade? Leia Freud. Leia Jung. Lembre-se de Platão.  
A psique não pode ir além de si mesma.  
o átomo não é substantivo como uma maçã  
Quanta inocência! Que dose de conhecimento!

### To thine own self

Ripeness? Read Freud. Read Jung. Remember Plato.  
‘The psyche cannot leap beyond itself  
‘the atom’s not substantive as an apple  
Such innocence! Such a dose of the need to know!



**8: 16: 42**

Um nazista fugitivo esquia uma geleira alpina;  
 Pio XII inclina-se para entonar o Agnus Dei;  
 Batidas de corações; vidas; segundos passando;  
 O céu se abre como uma Manhã de Glória.

A fleeing Nazi skis down an Alpine glacier;  
 Pius XII bows low to intone the Agnus Dei;  
 Heartbeats; lifetimes; seconds ticking away;  
 The sky blurts open like a Morning Glory.

**Agora você vê**

Um globo ocular de luz, de repente um estádio em chamas.  
 Duas milhas de largura e, talvez, meia milha de altura –  
 O branco ofuscante aniquilando espaço e tempo  
 Num instante, em silêncio, num piscar de olhos.

**Now you see it**

An eyeball of light suddenly a blazing stadium  
 Two miles wide and maybe half a mile high –  
 Blinding whiteness annihilating space and time  
 In an instant, in silence, in the twinkling of an eye.

**Enamorados**

Eles se rastejam pelas chamas do bambu à beira do rio.  
 A água está quente ao toque, mas eles escorregam para dentro  
 E se agarram e se seguram. A cada carícia, a pele  
 Seca instantaneamente, depois brilha e, então, parte como porcelana.

**Lovers**

They crawl through scorched bamboo to the river's edge.  
 The water is hot to touch, but they slither in  
 And stroke and hold. At each caress, the skin  
 Dries instantly, then glows, then splits like porcelain.

## Considerações Finais

Na terceira parte traduzida (*Todos Moram em Hiroshima*), do capítulo *Você não viu nada em Hiroshima*, Glavin divide seus poemas em três partes: *A Dor do Esquecimento*, *Ions* e *Meias Vidas*. Juntas elas retratam o esquecimento histórico, o momento trágico, as figuras relacionadas à Hiroshima, a dor, dentre outros. A representação poética de Glavin acerca da sobrevivência e a resiliência humana registram a transcendência das fronteiras culturais da arte transcende fronteiras, ao mesmo tempo em que exige que esses escritos apareçam em outras línguas, como a nossa língua portuguesa.

Na camada das transposições, a geração dos autores de que trata o texto de Irene De Angelis rompe o silêncio do trauma, e o expõe, mesmo entre geografias. É desta feita que trazer autores irlandeses que escreveram o Japão ao português mostra-se como um desafio para além do linguístico, uma esperança de regar os jardins renascidos das cinzas, lembrando as dores das guerras num processo transcultural de conscientização.

Além das complexidades inerentes à temática abordada nos poemas de *Todos Moram em Hiroshima*, a tradução dessas expressões artísticas para o português apresenta desafios adicionais. A riqueza simbólica, as nuances culturais e a profundidade histórica imbuídas nas palavras de Bill Glavin demandam uma abordagem cuidadosa e sensível. A transposição dos matizes linguísticos e contextuais, especialmente relacionados a eventos específicos da história japonesa, é uma tarefa delicada. A escolha vocabular necessita ser precisa para preservar a autenticidade do significado original, enquanto se adapta ao novo contexto linguístico. Além disso, as referências culturais e históricas, muitas vezes intrínsecas aos poemas, requerem uma consideração meticulosa para garantir que a mensagem subjacente não seja perdida durante o processo de tradução. Dessa forma, a dificuldade na tradução desses poemas reside não apenas na conversão de palavras, mas na transmissão eficaz das emoções, imagens e reflexões contidas na obra de Glavin. Este desafio, embora complexo, é vital para possibilitar que o público de língua portuguesa mergulhe nas profundezas poéticas e históricas desses versos impactantes.

Por fim, a tradução do trecho do capítulo ressalta a importância do testemunho artístico como forma de preservar e transmitir a memória de eventos históricos traumáticos, desenhando-se como um testemunho eloquente da condição humana diante de adversidades extremas e traumáticas.

## Bibliografia

AVANCINI, Atílio, CORDARO, Madalena Natsuko Hashimoto; OKANO, Michiko (organizadores). *Ecos de catástrofes*. São Paulo: GEAA, 2023.

DE ANGELIS, Irene. *The Japanese Effect in Contemporary Irish Poems*. Londres: Palgrave Macmillan, 2012.

**Marina Bertani Gazola** (1987- ): É mestre em Letras pela Universidade Federal do Paraná (UFPR, 2017). Professora e tradutora, publicou no *American plural voices / Plurivozes americanas / Plurivozes americanas* (2015), em *Ecos de Catástrofe* (2023) e em periódicos, como o *ABEI Journal*. Colabora no projeto “Cultura e Artes no sul-fluminense: memória & história” da UFF, chancelado pela Faperj.

**Rafael Teles da Silva** (1990- ): É licenciado em Química pela Universidade Federal Fluminense – Campus Volta Redonda. Pesquisador de Iniciação Científica no projeto “Cultura e artes do sul-fluminense: memória & história”, foi coautor no artigo “Dos globalismos aos regionalismos: o sul-fluminense”. É tradutor e publicou em *Ecos de Catástrofe* (2023).