



Ryan Cesar Roncaglio

## ROBERT CREELEY À BRASILEIRA

Traduções Comentadas de Alguns Poemas de Robert Creeley pela Mão de um Tradutor Brasileiro

Trabalho de Projeto do Mestrado em Tradução: Português e uma Língua Estrangeira (Inglês), orientado pela Professora Doutora Graça Capinha, apresentado ao Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

2017



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

## ROBERT CREELEY À BRASILEIRA

Traduções Comentadas de Alguns Poemas de Robert Creeley pela Mão de um Tradutor Brasileiro

### Ficha Técnica:

<b>Tipo de trabalho</b>	<b>Trabalho de Projeto</b>
<b>Título</b>	Robert Creeley a Brasileira: Traduções Comentadas de Alguns Poemas de Robert Creeley pela Mão de um Tradutor Brasileiro.
<b>Autor/a</b>	<b>Ryan Cesar Roncaglio</b>
<b>Orientador/a</b>	<b>Graça Capinha</b>
<b>Júri</b>	<b>Presidente: Doutora Cornelia Elisabeth Plag</b>
	<b>Vogais:</b>
	1. <b>Doutora Jane Duarte (Arguente)</b>
	2. <b>Doutora Graça Maria Constantino Nunes Oliveira Capinha (Orientadora)</b>
<b>Identificação do Curso</b>	<b>Mestrado em Tradução</b>
<b>Área científica</b>	<b>Tradução</b>
<b>Especialidade/Ramo</b>	<b>Português e uma Língua Estrangeira (Inglês)</b>
<b>Data da Defesa</b>	<b>03/10/2017</b>
<b>Classificação</b>	<b>18 valores</b>
<b>Imagem da Capa</b>	<a href="https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Robert_Creeley#/media/File:Robert_Creeley_2_-_Buffalonian_1970.jpg">https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Robert_Creeley#/media/File:Robert_Creeley_2_-_Buffalonian_1970.jpg</a>

## **AGRADECIMENTOS**

À minha orientadora Graça Capinha pela atenção, prestação, paciência e pelo constante contato e presença ao longo de todo o trabalho.

A Robert Creeley que, indiretamente, foi um companheiro constante durante toda essa jornada, além de uma figura inspiradora.



## RESUMO

Este trabalho trata as traduções comentadas para Português Brasileiro de doze poemas, das obras *The Charm* e *For Love Poems 1950-1960*, do poeta estadunidense Robert Creeley. O trabalho consta de três capítulos, sendo estes: uma contextualização histórico-literária e uma breve reflexão crítica sobre a obra de Robert Creeley; alguns aspectos teóricos e metodológicos da tradução; e, finalmente, as traduções comentadas. A estes se juntam uma introdução, uma conclusão e uma bibliografia.

O primeiro capítulo faz um apanhado crítico e histórico a respeito de Creeley: à luz de autores como Altieri, Hallberg e Perkins, traçam-se considerações sobre sua estética e seus ideais políticos, e uma contextualização histórica dos principais movimentos e ideais em discussão na época, considerando suas principais influências. Focam-se pontos como o verso livre, a estética dos Open Verse Poets, os diversos jogos de palavras usados para criar efeitos de sentido (como o “enjambement”, as aliteraões e as metonímias), bem como questões políticas envolvendo a identidade estadunidense, as críticas ao imperialismo dos Estados Unidos e ao sistema capitalista.

O segundo capítulo traz uma reflexão teórica e sociológica a respeito do ofício de tradução. Partindo do pressuposto de ser necessária uma reflexão sobre a linguagem anterior à reflexão sobre a tradução, este capítulo tece, primariamente, considerações sobre a linguagem à luz da teoria de Bakhtin sobre o enunciado. Em seguida, trazendo as considerações filosóficas de Spivak e Venuti, a que se juntam as considerações sociológicas de Souza Santos, discorre sobre questões referentes a como a tradução se dá, sob quais aspectos e como fazê-la, apontando o fato de que a tradução trata um conflito cultural, um embate do qual só há resolução mediante um espaço comum de saber.

O terceiro capítulo, enfim, trata as traduções comentadas em que, finalmente, se entra em contato com os jogos de estilo e os variados efeitos de produção de sentido que Creeley constrói, sendo comentadas todas as ocorrências de problemas de tradução e indicando-se as justificadas soluções encontradas.

A conclusão deste trabalho reforça as dificuldades de traduzir poesia, em especial a poesia de Creeley, e a necessidade de um exercício intelectual constante no ofício do tradutor.

**Palavras-Chave:** Tradução; Literatura; Poesia; Robert Creeley;

## **ABSTRACT**

This MA thesis concerns the commented translations to Brazilian Portuguese of twelve poems, from the works *The Charm* and *For Love Poems 1950-1960*, by the USA poet Robert Creeley. It is composed by three chapters: a historical and literary contextualization and a critical reflection on Robert Creeley's work; a reflection upon the theoretical and methodological aspects of translation; and, finally, the commented translations. There are also an Introduction, a Conclusion and a Bibliography.

The first chapter gives a historical and theoretical overview on Creeley. In the light of theorists like Altieri, Hallberg and Perkins, some considerations are made on his style, and on his political ideals. A historical contextualization of the main social movements and ideals in that time, as well as his main influences are presented, considering issues as free verse, the Open Verse Poets style, the variety of word play to create sense (like "enjambement", alliteration and metonymy), as well as political questions involving the US citizen identity, the criticism on USA imperialism and capitalism.

The second chapter brings a theoretical and sociological reflection upon the translation work: based on the assumption that a reflection upon language before the reflection upon translation is necessary, this chapter comments, firstly, on language in light of Bakhtin utterances theory. Next, considering the philosophical contributions of Spivak and Venuti as well as the sociological contributions of Souza Santos, this chapter comments upon: how translation happens, under which aspects and how to do it, pointing to the fact that translation is a cultural conflict, a confrontation that can only be solved under a common knowledge space.

The third chapter, finally, is about the commented translations in which it is finally made a contact with the word play and the various meanings that Creeley builds. All the occurrences of translation problems are discussed and the found solutions are justified.

The conclusion of this MA thesis reinforces the idea of how difficult it is to translate poetry, especially Creeley's, and the necessity of a constant intellectual work.

**Key-words:** Translation; Literature; Poetry; Robert Creeley;

## ÍNDICE

INTRODUÇÃO .....	9
1. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICO-LITERÁRIA E BREVE REFLEXÃO CRÍTICA SOBRE A OBRA DE ROBERT CREELEY .....	13
2. ASPECTOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS DA TRADUÇÃO.....	27
3. TRADUÇÕES COMENTADAS .....	43
3.1 “Divisions”(in The Charm)/”Divisões”. Análise e interpretação do texto. Síntese de questões e problemas de tradução.....	43
3.1.1 “Divisions”(in The Charm)/”Divisões” .....	45
3.2 “Two ways of Looking in a Mirror” (In The Charm)/”Duas Formas de Olhar em Espelho”. Análise e interpretação do texto. Síntese de questões e problemas de tradução .....	48
3.2.1 “Two ways of Looking in a Mirror” (In The Charm)/”Duas Formas de Olhar em Espelho” .....	50
3.3 “The Changes” (in The Charm)/ “As Mudanças”. Análise e interpretação do texto. Síntese de questões e problemas de tradução .....	52
3.3.1 “The Changes” (in The Charm) “As Mudanças” .....	54
3.4 “To Work Is to Contradict Contradictions, to Do Violence to Natural Violence...”(in The Charm)/”Trabalhar é Contradizer as Contradições, Fazer Violência à Violência Natural...” . Análise e interpretação do texto. Síntese de questões e problemas de tradução .....	56
3.4.1 “To Work Is to Contradict Contradictions, to Do Violence to Natural Violence...”(in The Charm)/”Trabalhar é Contradizer as Contradições, Fazer Violência à Violência Natural...” .....	58
3.5 “The Crow” (in For Love)/”O Corvo”. Análise e interpretação do texto. Síntese de questões e problemas de tradução.....	60
3.5.1 “The Crown” (in For Love)/”O Corvo” .....	61
3.6 “I Know a Man” (in For Love) /”Eu Conheço um Homem. Análise e interpretação do texto. Síntese de questões e problemas de tradução.....	62
3.6.1 “I Know a Man” (in For Love) /”Eu Conheço um Homem” .....	64
3.7 “A Form of Adaptation” (in For Love)/”Uma Forma de Adaptação”. Análise e interpretação do texto. Síntese de questões e problemas de tradução.....	66
3.7.1 “A Form of Adaptation” (in For Love)/”Uma Forma de Adaptação” .....	67
3.8 “Please”(in For Love)/”Por Favor”. Análise e interpretação do texto. Síntese de questões e problemas de tradução .....	69
3.8.1 “Please”(in For Love)/”Por Favor” .....	71
3.9 “Just Friends” (in For Love) /”Apenas Amigos”. Análise e interpretação de texto. Síntese de questões e problemas de tradução.....	73
3.9.1 “Just Friends” (in For Love) /”Apenas Amigos” .....	75

3.10 “Young Woman” (in For Love) / “Jovem Mulher”. Análise e interpretação de texto. Síntese de questões e problemas de tradução.....	77
3.10.1 “Young Woman” (in For Love) / “Jovem Mulher” .....	78
3.11 “The Snow” (in For Love) / “A Neve”. Análise e interpretação de texto. Síntese de questões e problemas de tradução.....	80
3.11.1 “The Snow” (in For Love) / “A Neve” .....	81
3.12 “The Gesture” (in For Love) / “O Gesto” (For Love). Análise e interpretação de texto. Síntese de questões e problemas de tradução.....	82
3.12.1 “The Gesture” (in For Love) / “O Gesto” (For Love).....	83
CONCLUSÃO .....	84
BIBLIOGRAFIA.....	87
ANEXOS .....	91



## INTRODUÇÃO

O trabalho que aqui se apresenta oferece um acervo de traduções comentadas do poeta Robert Creeley, bem como algumas considerações não somente sobre o autor mas também sobre aspectos teóricos e metodológicos da tradução.

Desde o ensino médio (correspondente brasileiro ao ensino secundário em Portugal) que tenho interesse por estudar literatura, sendo a complexidade da língua e do ofício estético da linguagem assuntos muito caros para mim. O interesse por tradução veio durante a Licenciatura em Letras (Português-Inglês) pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná, sempre numa tentativa pessoal de conciliar tanto a área da linguística quanto a da literatura, sendo o meu Trabalho de Conclusão de Curso sobre Tradução (ainda que não do ponto de vista da produção de literatura, como neste trabalho).

O primeiro contato com o autor, Robert Creeley, se deu no decorrer das aulas de Tradução Literária, ministrada pela Professora Doutora Graça Capinha, no Mestrado em Tradução da Universidade de Coimbra. O interesse veio pelo desenrolar das aulas em que a poética de Creeley, que a princípio aparentava ser simples, se demonstrou profunda e complexa, com muitas potenciais leituras e interpretações. Os temas que Creeley parece trazer em discussão também foram de grande apelo para a escolha de sua obra, tendo em vista o grande apreço que tenho pelas questões da linguagem e do pensamento.

A escolha da Professora Doutora Graça Capinha enquanto a orientadora deste trabalho se deu pelo contato e familiaridade desta com a obra de Creeley, que foram de grande pertinência para que suas aulas despertassem meu interesse pelo autor. Esta decisão também se deu pelo fato de a Professora ter aceitado orientar um trabalho produzido em Português Brasileiro, tendo em consideração a completa falta de domínio (e de interesse) de minha parte em produzir em Português Europeu.

Uma afirmação na qual este trabalho assenta firmemente é a ideia de que o tradutor não se define unicamente pelo seu ofício, mas também pela sua formação e pelo seu trabalho intelectual. O tradutor é, também, um intelectual que, ao longo do seu trabalho, não somente reproduz o texto traduzido por si só, mas produz também

uma contribuição intelectual acerca daquele texto e das questões literária e/ou culturais que permeiam sua produção e sua circulação.

O trabalho é composto por três capítulos. O primeiro capítulo traz um apanhado teórico sobre a obra e a estética de Robert Creeley, tecendo-se considerações sobre a contextualização histórica, sobre os movimentos sociais e políticos, bem como sobre as grandes questões que estavam em debate e pelas quais Creeley foi uma grande influência. No segundo capítulo, trata-se de produzir uma reflexão sobre a teoria de tradução, através de um apanhado filosófico e sociológico sobre questões da linguagem e da tradução, bem como sobre questões metodológicas. O terceiro capítulo, enfim, trata as traduções comentadas, antecedidas de uma breve interpretação do poema, destacando os principais problemas de tradução encontrados em cada um.

A discussão em torno do poeta e sua obra é relacionada com a sua estética, que é marcada por complexas construções de sentido, usando estratégias como translineações através do “enjambement”, além de muitas aliteraões e metonímias – para criar sentidos mais profundos que uma leitura superficial seria incapaz de apreender. A discussão do autor e de sua obra, sua estética, é de extrema relevância no trabalho de tradução, tendo em vista ser necessário o conhecimento não somente de como funcionam os seus jogos de palavras, mas também de saber quais eram os ideais que norteavam a sua produção. Só assim a tradução pode ser mais exata e mais condizente com a estética original.

É também de suma importância, antes de se prestar ao exercício de tradução em si, uma discussão teórica a respeito das teorias de tradução em torno deste ofício sobre o trabalho de Creeley. Este trabalho parte do pressuposto de que o estudo da tradução tem de estar, inevitavelmente, a par de um estudo da linguagem, não sendo possível discutir o processo de tradução sem discutir as dinâmicas da língua na vida, incluindo na produção artística poética (que é o caso deste trabalho). Por isso, é feita, primeiramente, uma reflexão acerca da linguagem e, posteriormente, da tradução, a partir de um apanhado de contribuições, tanto filosóficas – com Bakhtin (autor do qual tenho contato desde a Licenciatura em Letras no Brasil e que, de certa maneira, embasou a maior parte da minha formação na área da linguística e da filosofia da linguagem), Spivak e Venuti – como sociológicas, com Boaventura de Souza Santos, que traz discussões no âmbito pós-colonialista extremamente pertinentes, visto que se trata

de um poeta nacionalista em contexto pós-colonial, mas usando a língua do poder colonial (o que, de certa forma, partilha com o tradutor). Em suma, o capítulo tratará de discussões sobre a linguagem e a tradução, levantando questões a respeito das disparidades cronológicas, não só culturais, mas também políticas, entre a Cultura de Partida e a Cultura de Chegada.

É, por fim, no terceiro capítulo que se tratará dos problemas de tradução propriamente ditos, recorrendo às noções teóricas sobre o autor e o processo de tradução discutido nos capítulos anteriores. A discussão, neste caso, é de natureza tradutológica, sendo o principal objeto de análise os problemas de tradução encontrados. A análise será feita a partir também da natureza literária abordada nas análises dos poemas, que irão preceder cada uma dos textos traduzidos.

A vontade de traduzir um poeta também é, em si, a vontade de produzir poesia. Desde o contato inicial com o autor, o aprofundamento da leitura, a análise dos poemas e, por fim, a prática da tradução que há uma ânsia de dialogar com o autor e tentar produzir uma obra (traduzida) que possa oferecer alguma profundidade de sentido e uma construção elaborada de alguma ideia. A vontade de traduzir Creeley, então, é também uma vontade de poder compreender as profundas questões que a sua poesia levanta, bem como de também poder levantar questões profundas que se ligue ao ofício da tradução.

O primeiro contato com Creeley foi, de certa forma, problemático: a aparente simplicidade de seus versos causaram, numa primeira instância, um desinteresse. Ao passo que a leitura foi se aprofundando no decorrer das aulas, o desinteresse se tornou uma sensação de impotência, de completa incapacidade de acessar sentidos mais profundos, devido à complexidade dos jogos de sentido do estilo de Creeley, a qual fez necessária não somente a leitura da obra mais vasta do autor, mas também de literatura crítica.

Um dos motivos que me levaram a encontrar as primeiras dificuldades em ler Creeley se deram pelo não tão forte contato com a poesia de Língua Inglesa mais recente, tendo sido meu maior interesse voltado a poucos autores, como Edgar Allan Poe e Lord Byron. Faltou, em algum momento, alguma intimidade prévia com as construções composicionais da Língua Inglesa que, conseqüentemente, tornaram um desafio maior compreender em quais aspectos específicos a obra de Creeley teria

subvertido o cânone de forma mais significativa. O que se poder dizer, todavia, é que o contato (e por quê não, diálogo) com Creeley se demonstrou muito enriquecedor, abrindo novos horizontes de leitura da poesia, em geral, e também de possibilidades de tradução para trabalhos futuros, com este ou outros autores de Língua Inglesa. Este trabalho é, assim, resultado não somente de um pensar e repensar sobre a poesia de Creeley, mas também da poesia como um todo – e do quão vastas as possibilidades de significação da realidade são possíveis a partir de um trabalho árduo e preciso com as palavras e com os efeitos de sentido, tanto de ordem lexical, quanto de ordem cultural e semântica.

O acervo escolhido para esse trabalho é composto por 12 poemas: “*Divisions*”, “*Two Ways of Looking in a Mirror*”, “*The Changes*”, “*To Work is Contradict Contradictions, to do Violence to Natural Violence*”, — da obra *The Charm*, escolhida por ser a primeira obra do autor, e “*The Crown*”, “*I Know a Man*”, “*A Form of Adaptation*”, “*Please*”, “*Just Friends*”, “*Young Woman*”, “*The Snow*” e “*The Gesture*” — da obra *For Love*, escolhida por ser sua obra mais importante e a que o fez famoso. Os poemas de cada obra foram escolhidos por parecerem prover um desafio ao ofício de tradução, com problemas de tradução complexos, engenhosos, cuja ocorrência possa servir de exemplos concretos para se formular hipóteses, tanto teóricas, quanto práticas, e, conseqüentemente, providenciar discussões pertinentes sobre linguagem, cultura, literatura e, claro, o ofício do tradutor, tanto prático quanto teórico.

O que este trabalho se propõe é ainda levantar questões e oferecer sugestões de tradução eficientes para problemas de tradução específicos, que foram encontrados ao decorrer do trabalho, tentando contribuir para as novas traduções da obra de Robert Creeley.

## 1. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICO-LITERÁRIA E BREVE REFLEXÃO CRÍTICA SOBRE A OBRA DE ROBERT CREELEY

Robert Creeley foi um autor norte-americano de grande importância na segunda metade do século XX. Uma rápida pesquisa na internet mostra algumas informações de sua vida e obra<sup>1</sup>. Creeley nasceu em Arlington, Massachusetts, no dia 21 de maio de 1926, e faleceu em Odessa, Texas, no dia 30 de março de 2005. Teve estreito contato com a Geração Beat, foi um ícone do “Open Verse” e da escola de Black Mountain (onde entrou como aluno e saiu como professor, até o encerramento desta em 1957), e foi grande apoiador e entusiasta do movimento L=A=N=G=U=A=G=E<sup>2</sup>, a partir das décadas de 70 e 80. Foi autor de inúmeras obras, entre elas, *For Love: Poems 1950-1960* (Scribner, 1962), primeira obra de grande sucesso; *The Collected Poems of Robert Creeley, 1945-1975* (University of California Press, 1982) foi o seu primeiro grande compilado de poesia; e *If I Were Writing This* (New Directions, 2003) foi sua última obra em vida. Foi também vencedor de muitos prêmios, dentre eles a *Robert Frost Medal*, em 1987, e o prêmio da *National Arts Foundation*.

Sendo um dos mais notáveis poetas de sua época, só ficou conhecido quando começou a mandar seus poemas através de cartas e correspondendo-se com vários outros autores, como Charles Olson. O seu estilo se destacou do dos seus contemporâneos, incluindo uma enorme diversidade de influências e nunca temendo experimentar.

O ato de traduzir Creeley passa também por compreender a sua estética e conhecer, com um mínimo de profundidade, a sua produção artística, não só através da leitura dos seus poemas, mas também das obras sobre estéticas dominantes durante o seu período de produção. Portanto, o que se pretende nas primeiras páginas deste capítulo é fazer algumas considerações sobre as principais influências e os discursos recorrentes no contexto histórico-literário que Creeley viveu.

---

<sup>1</sup> Cf., por exemplo, <https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poets/detail/robert-creeley> e <http://robertcreeleyfoundation.org/robert-creeley/>

<sup>2</sup> Cf. <https://www.poetryfoundation.org/learn/glossary-terms/language-poetry>  
Ligado à L=A=N=G=U=A=G=E Há também que referir um dos herdeiros do concretismo brasileiro, Régis Bovicino, que traduziu alguns poemas de Robert Creeley numa obra brasileira com o título *A Um*.

A obra do poeta está em constante diálogo com os principais movimentos de sua época, que teve como grandes expoentes e mestres os modernistas Ezra Pound e William Carlos Williams (T.S Eliot e *The Wasteland* eram considerados muito europeus, elitistas e formalistas), inspiradores da geração estadunidense conhecida como “Open Verse”. Um dos marcos dos “Open Verse Poets” e, portanto, de Creeley, é a Universidade de Black Mountain, na Carolina do Norte, que foi fundada em 1933, com o intuito de promover um ambiente não somente intelectual, mas também capaz de criar um senso de comunidade mais justo e diferente da sociedade burguesa dominante. Já é possível notar aí o caráter político dessa geração. Eram, em grande parte, motivados pela ideologia socialista, em ascensão na época, pela vitória recente da Revolução Russa, em 1917. Dessa forma, parece coerente dizer que uma das bases principais de Black Mountain era o pensamento revolucionário, que exigia a subversão do modo capitalista de existência. Há características na organização desta escola de artes experimental que são cheias de sentido: democracia direta, como uma forma de questionar a representatividade do congresso; comunidade igualitária, como uma negação das hierarquias sociais, adjuntas de um sistema opressor, que omite a voz dos menos favorecidos; e uma comunidade isolada, exatamente como símbolo de uma tentativa de fuga do sistema.

David Perkins (1987) traz considerações pertinentes sobre as estéticas e os ideais em discussão nas gerações que antecederam Creeley e os “Open Verse Poets”. Aqui se farão breves apontamentos destes sob a luz dos apontamentos de Perkins. Assim, o primeiro poeta a ser considerado aqui é Ezra Pound. O ideal estético de Pound está muito ligado ao seu ideal político, altamente influenciado pelo período da guerra, o que lhe causou uma sensação de desajuste e de não pertença à sua cultura natal. Vivendo na Inglaterra, Pound fez críticas pesadas ao sistema econômico, à cultura, à política e à religião, declarando que as sociedades ocidentais eram “estúpidas e brutais” (Perkins, 1987:215). Sendo um crítico ferrenho das formas de organização social do ocidente, Pound, através de sua produção artística, desenvolveu o seu próprio ideal de economia e de forma de governo, considerando que seus ideais fascistas eram o caminho mais adequado a ser seguido no futuro. Pound estava oferecendo a si mesmo o papel do intelectual cujas ideias iriam trazer o verdadeiro progresso para a humanidade (Perkis, 1987:218). A noção do poeta enquanto um líder ideológico, que seria capaz de mover

as massas e trazer a revolução através de sua arte, é uma posição que, mais tarde, seria adotada pelos escritores da escola Black Mountain – ainda que repudiando toda a ideologia fascista.

A estética de Pound é marcada por um apego à forma e à estética, de tal modo que uma valiosa parte do valor de um poema está no esforço racional e no dedicado ofício de escolher as melhores palavras, as melhores técnicas e as construções de sentido mais ricas e profundas. Pound, em suma, vai em embate com as estéticas proto-românticas que defendiam a espontaneidade da criação artística (algo que, contudo, a Black Mountain e Creeley não rejeitam). Essa escolha precisa e calculada dos elementos do texto se mostra evidente ao tomar como exemplo a construção de sentido pela elipse de determinados elementos gráficos, deixando apenas o necessário para a construção das imagens no verso. Perkins detalha isso:

Presenting concrete fragments, Pound boldly elides, ignoring conventions of grammar and giving only the words necessary to his effect. ‘The enormous tragedy of the dream in the peasant’s bent shoulders’ is a line but not a sentence, the verb being elided. ‘Thus Ben and la Clara *a Milano*’ tells us who and where but not what: we have to supply the predication for ourselves (Perkins, 1987: 225).

As influências de Pound, visíveis nos “Open Verse Poets” e em Creeley, em suma, são: (1) a postura do poeta enquanto um líder político, (2) a sua afirmação de desempenhar um ofício estético racional e trabalhado, e (3) o uso de elipses e metonímias para construir efeitos de sentido.

Outro modernista estadunidense que foi uma importante influência para as gerações que o seguiram foi William Carlos Williams. As primeiras considerações feitas por Perkins são em relação às questões políticas em Williams, marcadas por um forte sentimento antiburguês e antissistema. Muito embora, na década de 30, não estivesse ativamente envolvido em questões políticas, sendo “apenas um médico ocupado que simpatizava com os pobres” (“just a busy doctor who sympathized with the poor”), na década de 50, sua obra gerou polêmicas e ataques da extrema direita, sendo chamado “a própria voz do comunismo” (the very voice of Communism). (Perkins, 1987: 249)

Quanto às questões estéticas, a obra de Williams é marcada por um uso da linguagem informal e espontânea, e que reflete o falar cotidiano do cidadão comum, tal

como Whitman defendia. Assim como fez Creeley, como será visto mais adiante. Williams foi também inovador pela forma como trabalhava o verso, como o trabalhava individualmente em relação ao corpo todo do poema. Para Perkins, os versos de Williams devem ser lidos de maneira diferenciada do que estamos acostumados a fazer com a poesia tradicional, visto que o jogo de sentidos é dado, exatamente, porque Williams constrói versos com outro valor individual — além do valor dentro do poema —, sempre marcado pelo “enjambement”:

But since traditional poetry has trained us to bring a more active and concentrated attention to verse than we would to the same words in prose, we make the most we can out of whatever a Williams line presents. Attention creates vividness. Meanwhile the momentum is all the greater because these short lines tend also to be enjambed – sometimes violently so, for the lines may have very weak terminations (‘of, ‘as’). And the accelerated momentum heightens attention all the more because it intensifies the counterpoint of the rhythm of the individual line against the rhythm of the syntax (Perkins, 1987: 255).

Segundo a análise de Perkins, são estes fatores que garantem o jogo visual e sonoro da obra de Williams — e que reconheceremos em Creeley. A dinâmica de seus versos é construída a partir dessa subversão da sintaxe clássica, rompendo o limite formal do verso. Perkins resume essa questão argumentando: “My argument is, to repeat, that the lightness, speed, and vividness of the Williams Lyric in the 1920s and 1930s are permitted in part by the fact that his lines, individually considered, perform less than a poetic line ordinarily does” (Perkins, 1987: 256).

As marcas de Williams na obra de Creeley são, em suma, seu sentimento antiburguês e antissistema, a sua estética marcada por uma sintaxe subversiva assente no “enjambement”, e o uso de uma linguagem mais espontânea que vai de encontro com o falar popular. Estas técnicas de composição permitiram construções de sentido nunca antes vistas, abrindo um novo leque de possibilidades de criação e de exploração para as gerações seguintes, notadamente os “Open Verse Poets”, graças a uma estrutura lírica que sugeria “imediatismo, espontaneidade e liberdade” (“immediacy, spontaneity and freedom”. Perkins, 1987: 490). São estas as marcas bem visíveis na poesia de Robert Creeley.

Os “Open Verse Poets” rejeitavam, pois, o modelo do “New Criticism”, herdado de T.S Eliot, por ser uma lírica totalitarista e fechada, que exigia o uso formal da



gramática, coerência formal, estruturas fechadas e ritmos padronizados. Viam nessas manifestações líricas um autoritarismo acadêmico, que julgava e punia os poetas que não escrevessem conforme as instituições de prestígio exigiam. Contra elas, buscavam liberdade e espontaneidade nas suas expressões artísticas. É interessante perceber como Creeley e outros poetas da época tentaram tratar a poesia como algo não institucional, algo orgânico, presente dentro da vida. Creeley, evocando a estética espontânea de Williams e de Whitman, estava mais interessado na expressão da vida comum, na linguagem da rua do cidadão estadunidense, rejeitando formas rebuscadas e elitizadas da língua, numa tentativa de superar os padrões estéticos das velhas poéticas burguesas. Parece haver uma crítica muito clara em questão nessa sua postura, bem como na dos “Open Verse Poets”: há instituições no mundo que tentam tornar as concepções da realidade em pequenas caixas conceituais, sem a noção de que a realidade é mais complexa que dualidades e dicotomias (como, por exemplo, a ideia de “bem e mal” que, em uma instância ou outra, iria justificar ações imperialistas dos Estados Unidos décadas depois), enquanto que o que se busca com a arte é tentar tornar a produção artística algo pertencente às dinâmicas imprecisas da vida (Perkins, 1987). Este pensamento está ligado aos movimentos da “contracultura”, o que se prende com uma sensação de decadência da cultura ocidental pelos intelectuais da arte e pelos artistas. Partiu-se da visão de que a sociedade ocidental, ligada à cultura de consumo do estilo de vida estadunidense, está moralmente corrompida por questões do sistema, tais como a desigualdade social, a miséria e vários outros problemas postos em discussão, tendo em vista a ascensão dos ideais socialistas. Estes poetas, embalados pelo sentimento de subversão do sistema, buscaram, através de sua arte, uma remodelação da sociedade, uma mudança de paradigmas que permitisse reconstruir um novo “ethos”. Havia, portanto, um repensar das figuras de autoridade, que não mais partiria das já citadas “instituições autoritárias”, mas sim, da figura do poeta, o qual pode mesmo adotar o papel de um profeta, que lideraria a sociedade rumo a formas mais justas de organização, tal como já pretendia Pound.

Décadas mais tarde, surgem também outras discussões sobre as atividades imperialistas estadunidenses que viriam a culminar, na década de 50, na guerra do Vietnam, desencadeando grandes movimentos pacifistas e grandes questionamentos sobre a legitimidade das ações do Estado em prol do sistema. Perkins descreve assim

quais os aspectos que Creeley “herdou” de quem: “The poems of Creeley’s first decade are in the world and language of Williams, but their artistic carefulness, their conscious, minute attention to each syllable, was instigated less by Williams than by Pound” (Perkins, 1987: 488). A linguagem dos versos de Creeley pode se caracterizar, assim, pela forma crua e, aparentemente, despretensiosa como trata diversas questões cotidianas ou da natureza humana. Altieri, por exemplo, analisando o poema “Thinking”, demonstra a afirmação anterior. Preocupado com a “autoconsciência”, o poema se posta em uma reflexão, até longa, sobre as estruturas que o pensamento parece atingir em situações comuns. Mas, como aponta o crítico, não o faz através de uma ocultação propositada, a fim de garantir profundidade à questão ou fazendo do ato descrito um grande elemento dramático. Ao invés disso, exemplifica a questão, ou seja: “a poesia reside simplesmente no modo como Creeley chama atenção para a natureza do pensamento” (“the poetry resides simply in the way Creeley calls attention to the nature of thinking”), sem se preocupar em conceder a algo uma suposta profundidade oculta (Altieri, 1984: 107). Altieri também aponta para o fato de que Creeley parece estar completamente comprometido com o autoconhecimento e também com os diferentes campos que devem ser aprofundados para alguém conhecer-se e poder falar plenamente de si. Portanto, o ato de escrever é elaboração, mas também exploração. Através da prática poética, o autor, no processo de conhecer as diversas facetas do pensamento, aproxima-se cada vez mais do autoconhecimento. Aqui diferente de Williams, a poética de Creeley não se foca na percepção concreta de unidades (objetos ou eventos), mas sim na dinâmica da busca de autoconhecimento. A significação do poema não se dá pela representação desses objetos ou eventos, mas pela representação da relação entre o sujeito e sua própria consciência (Altieri, 1984: 110).

Entretanto, Altieri continua, em sua análise, Creeley traz à tona conceitos e valores da sociedade (aos quais Altieri chama “energias e desejos”), cuja natureza se estende para muito além da realidade material do poema, ou seja, conceitos e valores que não podem ser contemplados por um recorte isolado da realidade. Uma cena, um pronome, uma situação explicada nunca serão a síntese total daquele “desejo” evocado pelo poema, mas apenas uma das muitas representações possíveis. Assim sendo, o autor sugere que Creeley teria descoberto o que Williams fez apenas no fim da carreira, e que seria:

Discrete metonymic poetic objects cannot give full expression to the energies that seek rest in them or create space for reflecting on the relationships their coherence and power depend upon. Modes of relationship must become the direct subject and field of poetic reflection. The result is not a simple poetics of free play and attention to surfaces but the exploration of modes of expression that might allow the lyric subject to recognize how its multiple facets come to bear on specific situations (Altieri, 1984: 115).

Creeley, então, teria compreendido que a realidade material não pode ser totalmente apreendida, em grande parte pela limitação humana da razão, e só pode expressar-se linguisticamente, eternamente buscando o sentido essencial das coisas — e falhando, devido a ter de se apegar às palavras para fazê-lo. Entretanto, é possível conseguir estabelecer relações específicas dentro de uma situação específica. Trata-se de uma poética que não tenta explicar o que é o amor, por exemplo, mas antes tenta discorrer sobre uma manifestação específica dele (uma parte do todo, uma metonímia), em conjunto com diversos outros fatores que também são componentes daquele momento. Trata-se de uma busca de tentar apreender o momento, tendo sempre a noção da limitação humana, que só pode explicá-lo através das palavras em que o Todo/o Absoluto não cabe. Como também demonstra Quatermain, Creeley opera sob o aspecto do que é perceptível, mas não necessariamente compreendido. O argumento é que há diferentes saberes, diferentes dizeres e diferentes formas de expressar a realidade — que não se compreende, mas que se sabe —, como se houvesse marcado ali um qualquer elemento da sabedoria popular, que se manifesta no inconsciente: como quem tenta explicar por palavras, por saber que só pode se limitar a elas, algo que não pode ser necessariamente explicado, muito embora seja sentido e compreendido (Quatermain, 1992: 158). Tomemos como exemplo, para tecer considerações sobre isso, um poema do livro *For Love*, de Robert Creeley, cujo título é “Just Friends”<sup>3</sup>, que

---

<sup>3</sup> Out of the table endlessly rocking,  
sea-shells, and firm,  
I saw a face appear  
which called me dear.

To be loved is half the battle  
I thought.  
To be  
Is to be better than is not.

Now when you are old what will you say?  
You don't say,  
she said.

análise sob a luz das contribuições de Quatermain: o início do poema é marcado por uma descrição vaga, ainda que marca de uma subjetividade. É a revelação de um momento íntimo de alguém; entretanto, por não marcar quem é esse “alguém”, pode-se tratar de qualquer sujeito e ser reflexo da subjetividade de várias personalidades. A segunda estrofe relata a insegurança do “eu” do poema e, como explicado anteriormente, é a representação de algo que não é propriamente do conhecimento de todos, mas reflete uma consciência comum, a ânsia de qualquer pessoa em ser amada, ou do amor enquanto busca pela felicidade e completude. O jogo existente aí é a divisão entre aquilo que “todos compartilham” e aquilo que é unicamente da esfera da subjetividade do “eu” do poema. O primeiro verso da terceira estrofe é outro exemplo disso: a indagação sobre a velhice e o que se pode fazer em relação a isso. O verso seguinte parece sugerir uma resposta: não se pode fazer nada. Da mesma maneira que “Thursday” parece estar colocado sem um motivo aparente, parecendo sugerir as formas como os momentos marcantes (bons ou ruins) são lembrados. “Thursday” é um dia que apenas contempla a subjetividade do “eu” do poema, mas o ato de relacionar momentos com datas é uma sensação que todos conhecem. O fim do poema também mantém esses elementos todos, seja pelo “Friday” no primeiro verso (com o mesmo efeito de “Thursday”), seja pela reflexão sobre o abandono no segundo parágrafo, uma sensação que está presente na consciência de qualquer um, mesmo que apenas no seu imaginário. Os dois últimos versos parecem refletir sobre isso: toda a realidade, se analisada cautelosamente, reflete algo não sólido, não estático, mas que decorre através da história, ou, melhor dizendo, da “narrativa” da vida cotidiana.

Por tudo isso, não faz sentido afirmar que a obra de Creeley trata do recorte de momentos acabados, findados, completos. A dinâmica de como as palavras são interpostas, as quebras súbitas do silêncio, e mesmo as dúvidas e as incertezas marcadas no consciente dos personagens do poema demonstram como as ações e os pensamentos descritos se estendem para além dele, seja no campo lexical, seja no

---

That was on Thursday.

Friday night I left  
and haven't been back since.  
Everything is water  
If you look close enough.

sentido semântico. Sob a noção de que a vida não começa e termina em um espaço pequeno de tempo, suas emoções serão transportadas a momentos seguintes, sendo também, simultaneamente, reflexo de algo anterior a elas (Quartermain, 1992: 159). Isto remete para as considerações de Altieri sobre a noção de estruturas em Creeley, tanto estruturas poéticas (contidas na natureza discursiva do poema) como estruturas do pensamento e dos campos sociais de interlocução. Quartermain descreve a poesia de Creeley como “narrativa” e, conseqüentemente, o seu processo criativo passa por elaborar sequências de ações e explorar não somente essas ações em si, mas o que a complexidade delas em cadeia pode representar (Quartermain, 1992: 159). Também Hallberg, um outro crítico, faz considerações a esse respeito:

Creeley has always, in an important though unusual sense, been a systematic poet. He presumes that people conduct their affairs in orderly fashion and that a poet's task is to reveal the order behind human behavior as a delicately articulated but binding system of understanding (Hallberg, 1985: 39)

Essa perspectiva coloca Creeley como uma espécie de analista da realidade, que tenta reproduzir, na poesia, as dinâmicas que observa e que analisa no mundo à sua volta. Isso também parece estar ligado a duas heranças de Pound, como já foi referido anteriormente: o poeta enquanto uma figura de autoridade dentro da sociedade e o apreço pelo trabalho meticuloso e técnico do artista.

Creeley escrevia como alguém que, dentro das suas limitações, tentava transformar o mundo ou, ao menos, tentava ajudar a entendê-lo. Portanto, o poeta se posta como aquele que se prestou ao serviço de reflexão sobre a realidade e que se dispõe a trabalhar sobre ela. É também verdade que tal ofício não permitiria uma escolha aleatória ou ingênua de técnicas e opções lexicais. A fim de tentar atingir a maior precisão possível (na representação da realidade que busca), cada palavra e cada efeito de sentido deve ser meticulosamente ponderado. Creeley é, portanto, um poeta que trabalha sob uma perspectiva empírica. Rejeitando completamente as estéticas que tratavam da realidade europeia, foca-se profundamente na realidade cotidiana estadunidense que o cerca. Da mesma forma, as representa como quem conta o que vê (ainda que fazendo usos de mecanismos narrativos complexos). Em suma, o empirismo de Creeley busca denunciar e descrever as dinâmicas da vida dentro do seu contexto (Hallberg, 1992: 39). Hallberg aponta ainda que o trabalho de Creeley, tal como Pound

pretendia, mantém a sua análise fora das questões pessoais, ou seja, tenta analisá-las de maneira fria, não se fazendo uso das emoções que são descritas no poema:

His method is, instead, to set at odds a personal subject matter and an abstract, generalized manner of treatment: that tension represents Creeley's attempt at impersonality. This abstract manner is the stylistic expression of Creeley's systematic imagination; it offers the discipline of distance from the emotions behind the poem (Hallberg, 1992: 51).

O trabalho de Creeley seria, então, quase que um trabalho científico, em que o observador (o poeta, neste caso) tenta analisar a realidade de uma forma desapegada e imparcial, muito embora as questões tratadas sejam, muitas vezes, pessoais. Mas o que parece estar claro nesta análise é que a poesia de Creeley não trata de objetos, mas, sim, de processos. As figuras que evoca não são, em si, uma ideia fixa sobre algo, mas são componentes de uma linha sequencial maior e mais complexa do que cada um dos elementos nela contidos. Retomando a ideia do poema enquanto dinâmico e próximo da expressão cotidiana, Creeley parece estar de acordo com a ideia de que o "self" não é algo unitário, mas antes, a síntese de vários elementos em conjunto no processo da vivência.

É relevante apontar, além disso, as considerações de Hallberg quanto às noções de estrutura em Creeley. Creeley não só estaria interessado nos processos e nas dinâmicas, mas também nas estruturas padronizadas da vida cotidiana, que também influenciam os elementos mais dinâmicos. Para Hallberg, Creeley compreende que a estrutura do pensamento e da consciência humana é explicável através de "leis gerais", ou seja, muito embora essas estruturas sejam, em alguma medida, imprevisíveis ou dificilmente catalogáveis (levando em conta que um dos engajamentos de Creeley é mesmo tentar reproduzi-las, visto que não são facilmente observáveis), elas estão subordinadas às tais leis gerais, o que se categoriza como uma unidade constante (Hallberg, 1992: 40). O exemplo que aponta Hallberg são os rituais de passagem. Analisando o poema "The Lover"<sup>4</sup>, explica que esses rituais de passagem são muito relevantes:

---

<sup>4</sup> What should the young  
man say, because he is buying  
Modess? Should he

Creeley is especially interested in rites of passage; they are social junctures which momentarily seem to be hiatuses rather than turning-points: the young man gropes for the determinacy of a predictable imperative, for what he *should* do (Hallberg,1992: 41).

Isto se dá porque estes são fatores determinantes na formação do indivíduo e também guiam as ações do indivíduo, criando um padrão de comportamento e pensamento. O termo “imperativo previsível” explicita isso (Hallberg,1992: 41). Essa visão antropológica do ser humano, tendo apreço pelos rituais da vida cotidiana, sobretudo os “ritos de passagem” mencionado anteriormente também são influência do pensamento de Charles Olson e Robert Duncan, poetas do “Open Verse”<sup>5</sup>.

O que tudo isso parece apontar é que Creeley compreende que não se trata apenas de olhar para a subjetividade humana, mas também para as estruturas que cercam essa subjetividade e a afetam diretamente. Creeley, aparentemente, rejeitou algumas concepções de outros poetas de sua época, cuja atenção estava mais voltada para as grandes questões do sistema, das grandes corporações e do Estado, (por exemplo, questões como a Guerra do Vietnam). Creeley, entretanto, não o rejeitou completamente. Sua análise e sua representação da realidade não se fecham em totalidade na subjetividade do indivíduo, pois as questões externas a ela também são relevantes: porém, só o são na sua relação com o indivíduo e no papel que desempenham na sua formação e também na sua afirmação enquanto tal. O universo da poética de Creeley, portanto, é um universo marcado pela incerteza, onde as figuras claras e precisas dão lugar a uma sugestão de uma subjetividade nunca totalizada.

---

blush or not. Or  
turn coyly, his head, to  
one side, as if in

the exactitude of his emotion he  
were not offended? Were  
proud? of what? To buy

a thing like that.

<sup>5</sup> Para mais detalhes cf, “Rites of Participation” in Robert Duncan (1984) *The H.D Book*. “Passages” in Robert Duncan (1968) *Bending the Bow*, e “Projective Verse” in Charles Olson (1967) *Selected Writings*.

Creeley parece levar em conta o fato de que o humano, enquanto ser social, é dotado de inseguranças, dúvidas e anseios, retratando os diversos conceitos e eventos da vida como quem os vive dessa forma e não, como ideias prontas e claras, vívidas na mente. Escreveu sobre as pessoas comuns de um determinado contexto social (Estados Unidos) e tentou, através de sua expressão poética, evocar o discurso e a maneira de ver dessas pessoas frente à sua realidade material. Por isso, os versos de Creeley parecem ser muitas vezes ilógicos, com uma indefinição conceitual, e são profundamente marcados por elipses. As sentenças presentes em seus poemas muito mais sugerem do que demonstram. O estilo de Creeley, também por isso, é minimalista. É através de frases curtas e rápidas, com subversões à sintaxe usual, que conseguiu construir os jogos de sentido desejados. Perkins aponta: “He builds his subtleties and resonances by juxtapositions of short, simple lines and phrases, by manipulation of syntax and rhythm, and by metaphor” (Perkins, 1987: 507). Também Hallberg aponta essa questão, denominando o estilo de Creeley como “minimalista”, pois “precisa de pouco” para trabalhar, ou seja, pode representar questões amplas a partir de figuras mínimas, que estão presentes em uma parte pequena do cotidiano, ou de cuja percepção comum pouco se explora. Como aponta o crítico: “...and he too, sometimes just by his style, urges understanding of a ‘larger view’” (Hallberg, 1992: 53).

Há muito presente, em sua obra, uma exploração do silêncio. Seja por uma elipse, seja por uma quebra sintática, os versos de Creeley constroem um novo sentido, partindo do que não se diz, daquilo que quebra com a corrente natural do discurso. Para visualizar com clareza, peguemos a segunda e terceira estrofes do poema “I Know a Man” da obra *For Love*:

sd, which was not his  
name, the darkness sur-  
rounds us, what  
  
can we do against  
it, or else, shall we &  
why not, buy a goddamn big car

A interrupção drástica ocorre no segundo verso, onde a palavra “surround” é dividida entre o segundo e o terceiro versos. Isso significa que, como já foi dito



anteriormente, é possível ler a sequência dos versos de, pelo menos, duas maneiras. A primeira, lendo os dois em sequência, mantendo a leitura da palavra “surround”, (“the darkness surround us”). Mas também é possível lê-las separadas e, logo no terceiro verso da estrofe, surge “rounds”, evocando a ideia do círculo, mas também de intervalos de tempo. O “what”, no fim do terceiro verso, também contribui para esse sentido, porque não necessariamente é a antecipação do próximo verso (“what can we do against”), como também dá ao verso um tom de interrogação (rounds, what?), sugerindo uma indagação ao que os rodeia. Isto gera um problema de tradução pois as palavras relacionadas com as escolhidas por Creeley não necessariamente permitiriam uma subversão da forma com os mesmos efeitos de sentido na Língua de Chegada. Como será demonstrado mais adiante, nas traduções dos textos selecionados, não foi possível manter todos os jogos e toda a multiplicação de sentidos que Creeley proporcionou no texto original.

Indo contra as tendências de sua época, sendo mais introspectivo, tratando das questões da subjetividade complexa e fragmentada, que era o sujeito da metade do século XX em meio a tantas turbulências e questões sociais, Creeley, arrisco dizer, pensava na revolução do ser subjetivo, na subversão pela remodelação da própria consciência. Perkins reforça este posicionamento:

for Creeley dwelt in Williams’ ordinary world and talked a simple, Williams language. But his character was utterly unlike Williams’ people or outside world. His isolated, interior lyrics observed his own feelings – mistrust, fluctuating love, angst, loneliness. Restless insecurity made him press honestly and hard into his emotions, trying to know the truth of them (Perkins, 1987: 506).

Creeley faz da mente humana, das facetas individuais que o cotidiano carrega, o seu campo de pesquisa, e também de produção e de reflexão. Retomando a questão da revolução do ser subjetivo, Creeley compreendia que talvez houvesse uma estrutura que pudesse determinar os anseios e ações humanas, e a produção de sua obra é uma busca de compreender essas estruturas, tentando reproduzi-las, a fim de melhor compreendê-la (Perkins, 1987: 507). Parece ser um bom exemplo do que Perkins observou em Creeley e chamou de “bored nervousness” (Perkins, 1987: 507), na figura de um “eu” que não possui uma estrutura fixa para definir seus pensamentos, seus posicionamentos, incapaz de fugir de sua condição fragmentada. Altieri comenta:

It may be the working through scenes and engaging in explicit critical reflection on the temptation of passive narcissism that one fully measures the poet's power to dramatize thinking and thinking's power to make concrete differences in public life (Altieri,1984: 131).

Creeley descreve cenas para tentar compreendê-las através de substantivos com grande capacidade de sugestão, de concisão sintática e de uma organização subversiva dos versos, descrevendo e reproduzindo situações cotidianas, despindo-as dos pormenores que a mente esconde ou se recusa a encontrar, a fim de denunciar que há nelas traços cada vez mais reveladores do humano e, para além disso, da limitação humana de apreender a realidade através da razão e da linguagem. Traduzir a obra de Creeley é, sobretudo e como sempre, interpretá-la. Portanto, estas considerações sobre sua estética e os ideais políticos que a rodeavam e se ecoavam em seus versos são necessárias, a fim de tentar manter, o máximo possível, a riqueza de sentidos e a desconstrução formal em sua obra, obra esta que se espera ter se comprovado ser complexa e profunda e, portanto, um grande desafio para o tradutor.

## 2. ASPECTOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS DA TRADUÇÃO

No exercício de tradução, não se trata apenas de ter um contato direto com o texto e de produzir um texto na língua de chegada, mas também se trata de um ofício intelectual que nos obriga a refletir sobre o processo de tradução e sobre todas as questões que, direta ou indiretamente, influenciam e são influenciadas por este. Mas pensar e refletir sobre o processo de tradução vai além de apenas ponderar sobre as técnicas e os métodos utilizados no processo, pois se exige também pensar nas questões sociais e culturais implicadas neste, bem como pensar sobre a linguagem como um todo. Discutir tradução é também discutir a linguagem. O que este capítulo pretende é, então, proporcionar uma reflexão acerca do processo de tradução, bem como acerca de algumas questões que, inevitavelmente, são levantadas mediante o contato com os diferentes teóricos e as diferentes perspectivas. À luz de autores como Gayatri Spivak, Lawrence Venuti, Boaventura de Sousa Santos e Mikhail Bakhtin, o capítulo buscará, ainda que de forma breve pela limitação de páginas de um trabalho desta natureza, levantar questões sobre o processo de tradução do ponto de vista (1) dos aspectos linguísticos, (2) do contato do tradutor com o texto nos seus aspectos sociológicos e culturais, (3) tentando colocar a discussão no âmbito do objeto empírico do trabalho, que são os poemas de Robert Creeley.

Partindo de Spivak, uma das primeiras considerações que gostaria de fazer é que parece correto afirmar que o processo de tradução é também um processo político. O termo “político” parece encaixar-se bem aqui, porque supõe que o trabalho de tradução não é, em nenhum momento, imparcial, mas antes está à mercê de ideais (e/ou ideologias) tanto do tradutor quanto do interlocutor do texto traduzido. Isso vai de encontro ao entendimento de Spivak da língua enquanto processo de construir significado, sendo a linguagem “um dos vários elementos que nos permite dar sentido às coisas e a nós mesmos” (Spivak, 1992: 397). Esse entendimento de Spivak, então, deixa claro o primeiro ponto a ser abordado neste capítulo: refletir e ponderar sobre a tradução é, antes de tudo, refletir e ponderar sobre a linguagem, um material sociológico, político e histórico. Um outro autor, cujas considerações sobre a linguagem também parecem aproximar-se de Spivak, é Bakhtin. As primeiras considerações a serem feitas sobre a perspectiva de Bakhtin estão no primeiro parágrafo do capítulo

“Gêneros do Discurso”, na obra *Estética da Criação Verbal* (2003), e centram-se na questão da língua, nomeadamente na construção da linguagem num espaço nacional:

Todas as esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua. Não é de surpreender que o caráter e os modos dessa utilização sejam tão variados como as próprias esferas da atividade humana, o que não contradiz a unidade nacional de uma língua. A utilização da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, que emanam dos integrantes duma ou doutra esfera da atividade humana (Bakhtin, 2003: 280).

A proposta de Bakhtin para explicar as relações humanas, que ocorrem através dos denominados enunciados, é uma compreensão dialética da materialidade da linguagem, ou seja, há uma influência mútua e direta entre os enunciadores, sendo a realidade material linguística constantemente repensada e recriada a cada instante o que é muito evidente em contextos pós-coloniais. Essa influência ocorre através dos signos linguísticos que, muito mais do que reproduzir o pensamento e/ou a cultura do falante são, em parte, repetição daquilo que os precedem e parte recriação, prevendo enunciados futuros (Bakhtin, 2003: 322). Portanto, o enunciado não trata apenas do texto, mas também do contexto social no qual este está inserido, sendo que a enunciação não trata apenas de elementos textuais (linguísticos), mas também de elementos extratextuais. Para reforçar a ideia, vamos ao início da obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, onde o autor descreve essa questão:

Um signo não existe apenas como parte de uma realidade; ele também reflete e refrata uma outra. Ele pode distorcer essa realidade, ser-lhe fiel, ou apreendê-la de um ponto de vista específico (Bakhtin, 2006: 22).

O processo de tradução passa assim por uma identificação e uma análise desses signos, que podem referir-se a um elemento cultural específico ou mesmo indicarem já uma relação de diálogo ou de embate da cultura da Língua de Partida com a Língua de Chegada. Neste contexto, reforço a afirmação anterior: um pensar sobre o ofício de tradução é também um pensar sobre a linguagem e suas dinâmicas específicas nas relações humanas. Mesmo tratando-se de textos literários (poemas), onde há um ofício estético sobre a formulação dos enunciados, ainda há as relações entre os enunciados e as respectivas referências culturais. Reforço essa afirmação sob a noção de que, no

caso específico de Creeley, é uma reprodução poética (ainda que, novamente, com ofício estético) da vida cotidiana e dos enunciados reproduzidos pelo falar coloquial de uma cultura específica (a estadunidense), estética essa que, como visto no capítulo anterior, era sobretudo inspirada nos ideais do modernista William Carlos Williams e do vate Walt Whitman, que buscavam retratar a coloquialidade da produção verbal das massas.

Para Bakhtin, não há pois separação nenhuma entre a expressão da vida e a manifestação da língua na sociedade, independentemente do gênero textual em questão, pois as relações entre as produções dos enunciados e a produção da vida humana são as mesmas. Diz o filósofo:

Uma concepção clara da natureza do enunciado em geral e dos vários tipos de enunciados em particular (primários e secundários), ou seja, dos diversos gêneros do discurso, é indispensável para qualquer estudo, seja qual for a sua orientação específica. Ignorar a natureza do enunciado e as particularidades de gênero que assinalam a variedade do discurso em qualquer área do estudo lingüístico leva ao formalismo e à abstração, desvirtua a historicidade do estudo, enfraquece o vínculo existente entre a língua e a vida. A língua penetra na vida através dos enunciados concretos que a realizam, e é também através dos enunciados concretos que a vida penetra na língua. (Bakhtin, 2003: 283)

Um enunciado, seja ele um jargão de um operário no bar em seu tempo de lazer ou um verso de um poema, não é em si uma manifestação lexicográfica pura e simples, mas carrega consigo todas as manifestações culturais do meio em que se insere e que, através dele, tomando os termos de Bakhtin, o reproduzem e o refratam, o afirmam e o negam, o repetem e o recriam. É importante ressaltar, ainda, que a compreensão dos enunciados se dá por uma atenção e uma análise do gênero do discurso em questão, visto que as características estruturais deste estão sempre à mercê desse gênero. Isso significa dizer que compreender um determinado enunciado, para qualquer fim, é compreender a dinâmica do gênero do discurso do qual ele faz parte. No caso de Creeley (o qual irá ser retomado frequentemente no percorrer do capítulo), o gênero em questão é o poema em verso livre; portanto, as reproduções enunciativas nele presentes devem ser analisadas dentro da compreensão do gênero poema e do modo como este está inserido dentro do contexto de análise de outros exemplos deste mesmo gênero, como se tentou explicitar no capítulo anterior. Se Bakhtin propõe uma análise do

enunciado dentro das dinâmicas da vida, ou seja, a língua em uso espontâneo dentro de reais relações sociais (incluindo todos os gêneros de categoria mais formal, como os textos científicos e também literários, como os que este trabalho se propõe analisar e traduzir), isto significa que nenhum enunciado deve ser analisado unicamente tendo em conta o enunciador, mas que deve também ter em conta a quem este enunciador se dirige. Dito isto, debruçar-se sobre o texto literário e/ou poético de Creeley não está, unicamente, referindo-se a uma análise do componente lexicográfico ou de um apanhado bibliográfico da sua obra, mas também como e com quem vai este enunciado estar em diálogo. Do ponto de vista da tradução, isto significa dizer que a tradução deve ser realizada não somente levando em conta os efeitos de sentido produzidos pelo poeta, mas como estes efeitos de sentido podem ser recebidos pelo leitor e quais destes efeitos o tradutor deseja refletir ou refratar (tomando os termos de Bakhtin) na língua de chegada, a fim de o enunciado reproduzir algum efeito específico na cultura de chegada. Ou seja, a relação entre os enunciadores não se dá por uma característica ativa do falante e uma passiva do ouvinte/leitor, mas antes por uma relação dialética de constante efeito de um sobre o outro, em que ambos são agentes ativos do processo de significação através da linguagem. O que significa que o sentido de um poema não se dá somente pela ação do poeta, mas também do leitor e, além disso, ela depende ainda de como o leitor, no seu contato com o texto, o modifica, o recria e/ou o retransforma em suas significações. É isto precisamente que vai ao encontro da visão de Spivak sobre a relação entre o tradutor e a obra. Se tomarmos em conta que “traduzir é o mais íntimo ato de leitura” (“Translation is the most intimate act of Reading”, Spivak, 1992: 398) então devemos tomar como partida o fato de que o contato entre o tradutor e a obra é um contato de diálogo, em que o tradutor também é um agente ativo da enunciação.

Spivak trata também das questões internas do texto, primariamente linguísticas (da lógica e da retórica), sendo estas componentes indispensáveis no ofício de tradução, especialmente ao que respeita às competências não somente de escrita, mas também de leitura do tradutor. O que Spivak sugere é que, através do processo da compreensão lexical e de sentido da lógica e da competência sintática da retórica, constrói-se a manifestação humana através da linguagem, sem ignorar as relações pessoais extratextuais e sua importância no efeito textual, e também social e político:

The jagged relationship between rhetoric and logic, condition and effect of knowing, is a relationship by which a world is made for the agent, so that the agent can act in an ethical way, a political way, a day-to-day way; so that the agent can be alive, in a human way, in the world. Unless one can at least construct a model of this for the other language, there is no real translation (Spivak, 1992: 399).

Isso parece sugerir que há estruturas de pensamento, de valores e de saberes, expressos linguisticamente, que determinam as ações do sujeito na vida cotidiana. O que parece ser a expressão da vida em sociedade, para Spivak, é a ação do sujeito, ao qual ela chama “agente” (“agent”). Essa ação é condicionada por esses fatores, pela relação de diversos valores e saberes — o que é agir “de forma ética” ou “de forma política —, que se sintetizam nas ações do sujeito. Trata-se de representar os valores de convivência segundo os costumes de seu povo, no caso da ética, e da relação do indivíduo com as estruturas de poder, no caso da política.

A tradução, portanto, deve ser uma expressão viva da língua. Trata-se de transformar o texto de modo a que, na Língua de Chegada, ele venha a ter a potencialidade para o conhecimento do outro, ou seja, que possa, linguisticamente, trazer a cultura e o modo de vida relativo à da Língua de Partida para a área de contato, permitindo que o leitor da Língua de Chegada tenha possibilidade de conhecê-la e de usá-la, mesmo que para outros fins. Contudo, essa interferência não é vazia de expressão sensível, ou seja, é também a manifestação da subjetividade do enunciador (o poeta e o tradutor), como quem fala para o mundo, mesmo sendo apenas ouvido a quem prestar-se a tal (ler o poema). Isso, conseqüentemente, confirma a noção do tradutor enquanto um leitor íntimo, que, nas palavras de Spivak, se rende ao texto, a fim de alcançar uma intimidade maior com este, uma “noção profunda do espaço específico do texto original” (Spivak, 1992: 400).

Esta autora também faz uma reflexão importante em relação aos textos especificamente literários, levando-me a retomar as questões mencionadas no capítulo anterior sobre a estética de Creeley ter o poder de sugestão muito maior do que o de descrição. Diz Spivak:

I remain convinced that the interesting literary text might be precisely the text where you do not learn what the majority view of majority cultural representation or self-representation of a nation state might be (Spivak, 1992: 405).

De fato, muito embora a estética de Creeley contenha traços claros do falar e da expressão popular de sua realidade social, também não se limita a ser uma mera representação descritiva das relações sociais, porque as recria e as transforma, indo além da mera repetição e abrindo à subversão. De fato, o processo composicional de Creeley possui uma estética e um debruçar-se sobre a língua que gera efeitos de sentido variados e, portanto, o poeta apenas reflete a realidade social de forma obscura, por vezes obtusa e apenas sugestiva. Tudo isso para levantar a questão: a tradução de um poema de Creeley deveria conter os mesmos componentes estéticos originais para remeter para as mesmas relações sociais representadas no poema? Se a tradução for culturalmente adaptada, é possível fazer as mesmas sugestões na Língua de Chegada através dos mesmos componentes estéticos? É possível mantê-los todos na tradução?

Para tentar responder a estas questões recorreu-se às contribuições do sociólogo Boaventura de Sousa Santos sobre a tradução como ponto de aproximação entre diferentes saberes e culturas. Muito embora, em suas considerações a respeito da sociologia das ausências e a sociologia das emergências, não haja questões específicas sobre o texto literário, há importantes reflexões sobre os encontros entre diferentes culturas – os quais, no caso específico deste trabalho, acontecem entre a cultura brasileira da segunda década do século XXI (do tradutor) e a cultura estadunidense do século XX (do poeta) e de ambos (tradutor e poeta) com as tradições literárias e linguísticas de outros países, que lhes trouxeram (e impuseram) as línguas de outros espaços, que os colonizaram .

A proposta de Santos é a de pensar o processo de tradução enquanto uma ferramenta (muito embora o seu ofício seja um processo contínuo e diferenciado, e não, um produto fechado em si) para aproximação e conciliação de fatores culturais distintos. Diz Santos:

A tradução é o procedimento que permite criar inteligibilidade recíproca entre as experiências do mundo, tanto as disponíveis como as possíveis, reveladas pela sociologia das ausências e a sociologia das emergências (Santos, 2002: 27).

Levando em conta as noções da sociologia das ausências e sua proposta de “expandir o presente” (Santos, 2002: 239) – em que se tenta abarcar o maior número possível de saberes que estão em processo na realidade –, quando pensamos sobre o



objeto deste trabalho (a poesia de Creeley), acabam-se levantando algumas questões, motivadas por um específico elemento: o tempo. Havendo, como já foi referido, um diálogo entre Creeley e um tradutor brasileiro dos tempos de hoje, há uma diferença cultural não somente ligada à questões de espaço, mas também de tempo. Creeley produziu a sua obra ao longo do século XX e a sua principal obra de poesia, *For Love* (onde se encontram a maior parte dos poemas compilados para este trabalho), foi publicado na década de 50. Portanto, o que separa a cultura de partida da cultura de chegada não são apenas quilômetros, mas também décadas de história. As questões levantadas são: (1) As aproximações culturais, neste caso, se tratariam apenas entre questões que alguns consideram atemporais (tal qual o amor, por exemplo)? (2) Ao aproximar as duas formas de enunciação, o texto de chegada deverá ser uma expressão daquele sentimento, ou ideia, ou valor do texto original, mas representado sob o contexto da cultura de chegada, ou deverá ser apenas uma apresentação da cultura de partida numa determinada época? (3) E a língua parte de uma cultura e uma tradição literária, ou traz um outro poder de um outro contexto?

A resposta mais satisfatória foi encontrada na noção de “doméstico” de Lawrence Venuti, que leva em conta o mesmo que Spivak e Sousa, ou seja, que a sociedade é composta por uma série de fatores e valores que interferem ativamente no processo de construção de sentido do mundo pelo sujeito (próximo da ideia de que “the world is made for the agent” [Spivak, 1992: 399] e da ideia das “experiências possíveis e experiências disponíveis” [Santos, 2002: 239]). Venuti afirma:

Translation never communicates in an untroubled fashion because the translator negotiates the linguistic and cultural differences of the foreign text by reducing them and supplying another set of differences, basically domestic, drawn from the receiving language and culture, to enable the foreign to be received there (Venuti, 2000: 470).

A ideia de que a tradução lida com este aspecto “doméstico” da enunciação (e o que é isso num contexto pós-colonial?) devolve-nos a uma das problemáticas do exercício de tradução propostos neste trabalho. Diferente de pensar uma “domesticação” fácil, que implicaria tornar simplesmente a versão traduzida numa expressão completamente reconhecível e familiar ao leitor de chegada, parece claro o fato de que a tradução precisa criar um campo conflitual (“troubled”, ao invés de

“untroubled”), criando, num confronto das diferenças, um campo “doméstico” para o leitor da língua de chegada, tornando possível o contato difícil entre o leitor da língua de chegada e o texto original já permeado pela mesma conflitualidade. A tradução, portanto, parte da suposição de que não é possível abarcar toda a carga cultural presente no texto de partida, mas há que tentar trazê-la de forma a que isso toque, de alguma forma, na subjetividade de um leitor que faz parte da cultura de chegada, podendo, contudo, funcionar, ainda assim, como forma de levar esse leitor a uma coisa ainda desconhecida e não apenas reconhecida. Para Santos, a tradução não é pois somente um exercício técnico, mas ela é também um exercício intelectual, político e emocional, podendo afirmar-se que a tradução é uma tentativa de aproximar as subjetividades que vão de encontro umas às outras, não só como diálogo, mas também como resistência. No presente caso, as subjetividades do autor e do tradutor, bem como as concepções populares de ambas as realidades sociais, brasileira e estadunidense, permitem reconhecimentos – mas abrem também outras possibilidades de ver o mundo. Tal como Venuti aponta:

This translator [ethically and politically motivated] knows that translations never simply communicate foreign texts because they make possible only a domesticated understanding, however much defamiliarized, however much subversive or supportive of the domestic (Venuti, 2000: 469).

O que parece estar explícito é que a tradução não desempenha o papel de “transportar” uma mensagem de uma língua para outra; ela não é capaz de “simplesmente comunicar” (“simply communicate”), pois não é possível trazer exatamente os mesmos conceitos e saberes de uma cultura para outra. Ao invés disso, a tradução utiliza conceitos presentes no que é “doméstico” para o leitor da Língua de Chegada para tentar expressar os valores da Língua de Partida, podendo isto ser feito de forma mais “subversiva” (“subversive”) ou mais “acolhedora” (“supportive”). Em suma, a relação entre o tradutor e o autor a ser traduzido ou, melhor dizendo, a obra a ser traduzida, é uma relação para transformar e não só para adaptar os conceitos fora do espectro cultural da língua de chegada: para que se torne acessível aos leitores da cultura de chegada (“a world is made for the agent”). O termo “fazer doméstico” parece assim estar relacionado com uma relação de dominação, em que o tradutor,

inevitavelmente, impõe a sua forma de expressão e/ou de entendimento sobre o outro, a fim de alcançar um referencial em comum com a cultura de chegada. Temos aqui um impasse, pois se a proposta de Santos se refere a traçar um limite entre as duas culturas, para que, daí, haja o diálogo de culturas e saberes, é possível haver essa aproximação justa e dialogante sendo a relação entre o tradutor e o traduzido uma relação baseada numa exigência do que é “doméstico”? Há uma passagem de Santos que talvez possa eludir a questão:

Nas zonas de contacto multiculturais, cabe a cada prática cultural decidir os aspectos que devem ser seleccionados para confronto multicultural. Em cada cultura há aspectos considerados demasiado centrais para poderem ser postos em risco pelo confronto que a zona de contacto pode representar ou aspectos que se considera serem inerentemente intraduzíveis noutra cultura. Estas decisões fazem parte da própria dinâmica do trabalho de tradução e estão sujeitas a revisão à medida que o trabalho avança (Santos, 2002: 34).

Ao que parece, o termo chave nessa questão é “confronto”. O contato entre o tradutor e a obra a ser traduzida não é um contato ameno, cuja síntese é um produto inevitável das relações entre os diferentes saberes, mas sim, o resultado de embate, de confronto entre as duas culturas. O resultado que se classifica como “domesticação” é, portanto, a solução deste confronto, em que a cultura de partida, sob a condição de se deixar dominar pela cultura de chegada, penetra nas correntes linguísticas da vida cotidiana desta – mas podendo abrir outras possibilidades de sentido nesse cotidiano. Ao mesmo tempo que o tradutor aplica ao texto um ímpeto de traduzi-lo, isto é, de domesticá-lo, o texto também oferece resistência a essa domesticação, visto que cada cultura possui elementos muito específicos que subvertem demais a lógica linguística (seja ela lexical ou sintática e, logo, semântica) da língua de chegada. Esse “confronto”, portanto, acontece no âmbito dos elementos culturais cuja especificidade é tão grande que não resta ao tradutor outra alternativa senão criar um “espaço comum”, ou seja, um campo doméstico linguístico, comum ao leitor de chegada: fazendo, de forma não passiva, esses elementos culturais penetrarem na cultura de chegada, seja por meios mais “acolhedores” ou seja por meios mais “subversivos” para os leitores da língua de chegada. Aparenta ser, portanto, que o tradutor detém um papel fundamental na dinâmica com que uma cultura se adentra a uma outra através do campo linguístico. Considerando que, segundo Venuti, o processo de “tornar doméstico” pode variar entre

esses dois âmbitos (acolhedor e subversivo) cabe ao tradutor, ao longo do processo, ir tomando decisões que acabam por determinar se o encontro será mais ameno e confortável, ou se pode causar mais estranhezas e desencontros conceituais. O próprio Venuti oferece um exemplo de uma obra italiana, chamada *Sostiene Pereira*, que narra a situação da sociedade portuguesa durante o período de Salazar. Segundo o autor, a tradução, feita para os Estados Unidos e para a Inglaterra, não alcançou os números de vendas impressionantes de outros lugares. Aparentemente, a tradução de Creagh, o tradutor, não era tão “tocante” para esses públicos quanto para públicos que passaram por situações semelhantes (como a Espanha, citada como exemplo). Venuti aponta que a tradução de Creagh era uma tradução que mantinha uma “equivalência lexicográfica”, mas faltavam elementos que reconstruíssem o contexto político e cultural presente no romance. Ao que parece, o “ponto de contato” escolhido pelo tradutor foram as estruturas linguísticas, única e exclusivamente, livrando relações culturais mais profundas e específicas da cultura portuguesa, que assim ficavam fora do “confronto”. Por não haver essa ação “domesticadora” sobre essas questões culturais mais específicas, não houve, na cultura de chegada, uma aproximação emocional por parte dos leitores (Venuti, 2001: 473). A palavra chave, nesse ponto específico, é “aproximação emocional” – e retomo as noções de Bakhtin: é importante perceber a estrutura de argumentação e a proximidade de cada texto. Embora este trabalho não se debruce sobre a obra de Tabucchi, a análise de Venuti deixa claro que, nesse caso, por exemplo, o elemento do ponto de contato foram algumas estruturas lexicográficas “acolhedoras”, deixando de lado elementos culturais de apelo emocional “subversivo”. A questão sobre isso é: este é o caso de todo gênero textual? E não será sempre este apelo emocional “subversivo” o caso da poesia?

É argumentável que cada gênero textual, por ter um modo específico de operar e de causar efeito na sociedade, demanda diferentes estratégias de tradução e, portanto, há diferentes elementos a serem analisados para serem colocados em confronto. Tratando-se, neste trabalho, da tradução de poemas, há elementos específicos deste gênero a serem considerados no processo de tradução. Se a poesia de Creeley, como já se viu no capítulo anterior, é marcada por elementos de sugestão e não só de descrição, podendo gerar diversas leituras (logo no caso de construções sintáticas diferentes), por que uma tradução iria, de alguma forma, tornar

absolutamente clara algum tipo de sentido (tal como interpretado pelo tradutor) ali descrito?

Se tomarmos como premissa o ativismo político de Creeley e a vontade de produzir uma obra de crítica ao imperialismo estadunidense, produzindo noções e saberes que entrassem em embate com o pensamento colonialista, é também importante notar (como o capítulo anterior esperava demonstrar) que a sua obra é, por excelência, nacionalista. Entende-se aqui por nacionalista não uma valorização, adoração ou evocação de ideais patrióticos, mas, sim, a tentativa de produzir uma estética cuja identidade seja essencialmente estadunidense. É uma estética de quem afirma a própria cultura em contrapartida às culturas europeias canônicas (como seria a estética literária de T.S Eliot, no entender desta geração).

O trabalho que seguirá após este capítulo, as traduções dos poemas escolhidos, terá pois de resolver essas questões: do quão acolhedor e quão subversivo será este texto para o leitor da cultura de chegada, no caso, na cultura brasileira.

O exemplo, dado por Venuti, da tradução do romance de Tabucchi serve para demonstrar que os elementos chave a serem levados em questão são diferentes de acordo com os diferentes gêneros textuais em questão. A tradução da poesia de Creeley, ao que parece, não se dará por uma aproximação emocional de elementos culturais (como os de Tabucchi, que buscava uma comoção perante tragédias contra os direitos humanos causados pela ditadura fascista), pelo menos, não como uma viga principal da sua obra como um todo; mas, sim, pode ajudar a construir diferentes perspectivas, críticas ou observação perante a vida cotidiana, também de países sobre a influência cultural global dos Estados Unidos. Portanto, se faz também necessária uma análise crítica, do ponto de vista estético e do ponto de vista social e político, das estratégias usadas para gerar os variados sentidos que o poema detém, enquanto efeitos de “sugestão” ou de “mistério”. Acredita-se que se faz necessária a reflexão estética e política das escolhas que tentam manter essas estratégias. Da mesma forma como os poemas originais são marcados por uma suposta “simplicidade” em uma leitura superficial (em parte, por conta da linguagem coloquial) e por uma profundidade complexa de significados (por exemplo, através da subversão da sintaxe), se espera conseguir fazer o mesmo no texto traduzido. Mesmo que a mesma técnica não possa ser reproduzida, busca-se uma alternativa que mantenha a mesma sugestão de imagem

e/ou ideia. Porém, isso acontecerá sempre da sua própria maneira, tendo em conta que a língua de partida (inglês) é marcada por ser mais sintética e a língua de chegada (português brasileiro) por ser mais analítica – logo, será este o problema principal a resolver para uma poética tão minimalista quanto a de Creeley. Um exemplo a ser dado é a segunda estrofe do poema “I Know a Man”, da obra *For Love*:

sd, which was not his  
name, the darkness sur-  
round us, what

No segundo verso da estrofe, há uma translineação da palavra “surround” (cercar, rodear), deixando a palavra “round” no verso seguinte. Da mesma maneira que explicado no capítulo anterior, criam-se aí duas leituras possíveis, podendo lê-los em sequência ou separados individualmente: mantendo a unidade de sentido sintática do “enjambement”, ou a unidade de sentido que é o verso. Portanto, há presente no poema um verbo (“surround”) e também um substantivo (“round”). A tradução escolhida para este verso foi:

diss, que não era o seu  
nome, a escuridão rode-  
ia nos, o que

A escolha foi feita a fim de se poder manter o uso do “enjambement” e ainda poder construir sentidos diferentes em cada um dos versos isolados. Então, “rodeia nos” dividiu-se entre “rode”, como em “que a escuridão nos rode” e “ia nos”, sugerindo “que nos leve”. O que se pretende, portanto, é tentar reproduzir os enigmas e os jogos linguísticos do poema original, para que o leitor da cultura de chegada tenha de decifrá-los da mesma maneira que o leitor da língua de partida o deve fazer. Mas, para isso, se perdem muitos sentidos sobrepostos.

Muito embora se mantenham nomes próprios iguais ao original, como ocorre com “John” (no mesmo poema acima), pois pretende-se marcar a localização geográfica do poema, que é a estadunidense (tendo em vista que isso parece ser um ponto chave na obra de Creeley), também se tenta aproximar o texto — domesticá-lo — trazendo o falar popular da cultura de chegada para o texto, com a justificativa de estabelecer um

contato mais pessoal com o leitor da língua de chegada. Há, mais uma vez, um trecho de Venuti que se faz relevante:

Translating is always ideological because it releases a domestic remainder, an inscription of values, beliefs, and representations linked to historical moments and social positions in the domestic culture. In serving domestic interests, a translation provides an ideological resolution for the linguistic and cultural differences of the foreign text (Venuti, 1992: 485).

Há, portanto, um “resto” presente na tradução, ao qual nunca se tem um acesso totalmente claro, de rastros culturais histórica e geograficamente determinados que, de certa forma, localizam o texto dentro de um contexto de produção. A tradução é sempre um produto das condições socioculturais e linguísticas da Língua de Chegada. Isto reflete precisamente o que acabou por se buscar durante o processo de tradução presente neste trabalho. Mas há ainda uma questão ideológica quanto ao papel da literatura na relação dialética com o leitor e na domesticação. Não será sempre a poesia essa tentativa de “libertar”, de deixar ouvir esse “resto”? E, se a entendermos assim, parece que a conclusão do que diz Venuti é que a poesia é sempre essa inscrição tradutológica: a poesia é sempre tradução?

Ou seja, que justificativa poderia se dar para que um tradutor abra mão de certas escolhas estéticas e jogos de sentido presentes no poema original? Se Creeley é marcado por uma estética concisa, sugestiva e subversiva na sua língua de origem, por que não o faria em outras línguas (dentro das possibilidades sintáticas da língua de chegada)?

Há ainda que considerar, como foi visto nas considerações sobre Bakhtin, que toda produção textual precede um público, o outro sujeito da enunciação com o qual o texto se dispõe a dialogar. As escolhas baseadas em tentar manter o vigor estético de Creeley o mais próximo possível das imagens que os poemas dele sugerem também se justificam frente a essa noção do poema enquanto um enunciado em constante diálogo com a comunidade:

The domestic inscription is made with the very intention to communicate the foreign text, and so it is filled with the anticipation that a community will be created around the text – although in translation (Venuti, 1992: 485).

O leitor de Creeley, ou ao menos é o que se antecipa na realização deste trabalho, está preocupado com os jogos estéticos e com as subversões sintáticas que o poeta realiza, pois são esses os elementos principais das construções de seus versos, que assim se “recriam” e “transformam” no e com o mundo da sua comunidade de leitores. Por isso, parte-se do princípio de que, mesmo que pela impossibilidade de reproduzir exatamente os mesmos efeitos e técnicas, o leitor do texto traduzido deve encontrar barreiras na leitura e elementos que constroem diferentes leituras – da mesma maneira que o leitor do texto original encontra. Reforça-se assim a ideia de que a função intelectual do tradutor também é um ofício crítico e político sobre a linguagem, visto que as dinâmicas da tradução, os problemas de tradução e os “confrontos” entre a língua de partida e língua de chegada são questões também de política da língua. Ainda sobre essa questão, Santos apresenta uma lista de procedimentos no processo de tradução que partem de cinco questões: O que traduzir? Entre quê? Quem traduz? Quando (e como) traduzir? Traduzir com que objetivos? (Santos, 2002: 268). A primeira questão é respondida pela noção dos “confrontos” existentes nas “Zonas de Contato”, ou seja, a tradução se dá pelos elementos culturais que são escolhidos para entrar em confronto nas Zonas de Contato. Segundo Santos, tem de haver uma natureza “cosmopolita”, isto é, “cabe a cada saber ou prática decidir o que é posto em contacto com quem” (Santos. 2002: 268).

A resposta oferecida para a segunda questão dialoga com a ideia do espaço “doméstico” de Venuti, sendo, então, a tradução, um processo, pautado por um “acordo” entre as partes, de que há um inconformismo com as impossibilidades de articulação de saberes, ou, nas palavras de Santos:

A selecção dos saberes e práticas entre os quais se realiza o trabalho de tradução é sempre resultado de uma convergência ou conjugação de sensações de experiências de carência, de inconformismo, e da motivação para as superar de uma forma específica (Santos, 2002: 270).

Quanto à terceira questão, Santos reforça a ideia do pensamento cosmopolita, ou seja, a ideia da tradução enquanto um ofício que “exige capacidade intelectual”: os tradutores cosmopolitas são “intelectuais fortemente enraizados nas práticas e saberes que representam, tendo de uns e de outras uma compreensão profunda e crítica”



(Santos, 2002: 271). O tradutor, portanto, é um crítico e seu objeto de estudo são as culturas que não a sua, de forma que possa, durante o “confronto”, articular ambas as culturas em choque: a própria, à qual está profundamente ligado e sobre que é atuante; e a outra, a qual será analisada de forma crítica, a fim de estabelecer um diálogo.

No que diz respeito à forma de se traduzir, ao “como traduzir”, Santos se foca na distinção de três dificuldades: as premissas da argumentação, a língua e os silêncios. Segundo Santos, “o trabalho de tradução é, basicamente, um trabalho argumentativo, assente na emoção cosmopolita de partilhar o mundo com quem não partilha o nosso saber ou a nossa experiência” (Santos, 2002: 272). Logo, a primeira dificuldade assenta nas premissas dessa argumentação, ou seja, em transformar as premissas argumentativas, os axiomas e as ideias, previamente consideradas pelos falantes como verdades prévias, em argumentos. Em outras palavras, seria partir do pressuposto de que as duas culturas e os saberes, em confronto no processo de tradução, não partem das mesmas premissas para entender o mundo: sendo estes valores, ideias e saberes existentes num patamar de axioma na cultura de uma das línguas, possivelmente eles serão completamente questionados na cultura de outra língua. A segunda dificuldade diz respeito à incapacidade de a língua em questão neste confronto representar e comunicar saberes apenas conhecidos na outra cultura ou, como coloca o exemplo de Santos: “Trata-se outrossim do facto de a língua em questão ser responsável pela própria impronunciabilidade de algumas aspirações centrais dos saberes e práticas que foram oprimidos na zona colonial”. (Santo, 2002: 272). A última dificuldade, segundo Santos, a mais exigente de todas, reside no silêncio, ou seja, nas diferentes relações da língua e da eloquência com o silêncio: como conhecer e respeitar os saberes que aquela determinada cultura tem a respeito do silêncio? (Santos, 2002: 272).

Finalmente, a conclusão de Santos, quanto ao “Para quê traduzir?”, é de que a tradução é necessária enquanto uma ferramenta para “dar sentido ao mundo”, ou seja, para “recuperar” o sentido das culturas que, no caso do colonialismo, foram silenciadas, tendo em vista o mundo “ter perdido o sentido e a direção automáticos que a modernidade ocidental pretendeu conferir-lhes ao planificar a história, a sociedade e a natureza” (Santos, 2002: 273). Ou seja, torna-se necessária a tradução enquanto um ofício para reconstruir a significação da sociedade e da história, dando voz a culturas fora do espectro eurocêntrico e colonialista. Eu, tradutor brasileiro, colocando-me essas

questões a propósito de Creeley, penso ser possível afirmar que o ofício de traduzir a obra deste poeta estadunidense é uma tentativa de aproximar os valores críticos que a sua poesia levanta com as produções poéticas e os saberes subversivos produzidos na cultura (acredito que, primariamente, na poesia) brasileira. Traduzir Creeley é, em última instância, não só uma análise crítica de sua obra, nem tampouco somente uma busca por dentre os, muitas vezes, obscuros sentidos que se escondem entre seus versos e suas técnicas de composição, mas também um ato de a subverter, pois marca também uma fuga à sua estética primariamente estadunidense (mesmo que com intenções também subversivas), tornando-a elemento de um processo social numa língua e numa cultura completamente diferentes.

O ato de tradução é, enfim, um constante exercício de pesquisa, de contato com as diferentes culturas e os diferentes saberes e, para isso, o tradutor não se deve ater a ser simplesmente um leitor ingênuo, mas tem de exigir a si mesmo ser um intelectual e um profundo conhecedor das dinâmicas e das políticas da língua e da produção literária. Espera-se, assim, que, com todos os problemas de tradução e com as tão diferentes formas de estrutura e de funcionamento das línguas de partida e de chegada, o trabalho que aqui se prestou a ser feito possa contribuir com noções e visões culturais e políticas suficientemente acolhedoras, mas também, e sobretudo, subversivas.

### 3. TRADUÇÕES COMENTADAS

#### 3.1 “Divisions”(in *The Charm*)/”Divisões”. Análise e interpretação do texto. Síntese de questões e problemas de tradução

Logo ao início do poema, há um jogo de sentido explorado pelo “enjambement” e pela pontuação. A repetição da palavra “Ordem” (Order) sugere uma inquietude, como quem se vê preso nesta condição (de ordem), e também um imperativo, como um juiz pedindo ordem em um tribunal. Logo, o sentido que se constrói em cima da ordem é de tédio, mas também de imposição. Ao fim do primeiro verso, há o uso de “enjambement” que permite o verso ser lido de duas formas: isoladamente ou como sequência do verso seguinte. Lidos em sequência, os versos dizem que “há algo mais que água na garrafa” (“The bottle contains more than water”); entretanto, se lidos de maneira isolada, o que está contido na garrafa é a ordem, sendo, portanto, a “garrafa” sujeito da oração e não “ordem”. O “enjambement” se repete no verso seguinte, sugerindo não somente que a forma é imposta, mas também que a forma é conteúdo da garrafa, ou seja, a ordem (“more than water, in this case the form”). Há, portanto, uma relação entre a forma e conteúdo, representados pela garrafa cheia de água, em que a forma da garrafa impõe-se sobre a água, tornando-a da mesma forma. Isto parece ser uma metáfora para a limitação humana de representação da realidade, sendo esta só possível através da materialização da linguagem: a forma (representada pela garrafa) que, inevitavelmente, impõe uma ordem à realidade para que esta possa ser apreendida (da mesma maneira que a garrafa impõe uma ordem à água para poder apanhá-la).

As estrofes seguintes sugerem uma sensação de impotência. Ao “eu” não lhe é permitido “sair de boa vontade”, mas também não há nada o “contendo”. Na estrofe seguinte, isto se explica: esta dificuldade traz sentido (“To make it difficult, to make a sense) e, conseqüentemente, o “eu” não precisa mais “deambular” por “encruzilhadas”, buscando um sentido. Entretanto, o “eu” questiona se, de fato, esta forma de compreender (a imposição da linguagem sobre a realidade) é suficiente ou se, em algum momento, a realidade se mostrará maior que a capacidade de representá-la (a água vazada da garrafa), causando desespero e dúvidas. Isso talvez sugira um apego à linguagem por ser a única forma possível de apreender a realidade.

Na segunda parte do poema, o “eu” se atém, principalmente, às figuras da rocha e da pedra, referindo-se a questões como a “dureza” (“hardness”) e a durabilidade. O “eu” faz uma relação entre a palavra (a representação do objeto) e o objeto em si. Isso se demonstra na relação entre a “dureza” e a “pedra” (“stone”), pois para ele, aparentemente, o que importa não é a relação de valor que se faz da pedra (a dureza), mas, sim, a pedra em si (“The stone!”). Na estrofe seguinte, isso parece confirmar-se quando o “eu” diz que se for para apenas ter em conta as coisas, ou seja, apenas entrar em contato com a realidade por meio das palavras, que não o faça (“Or if only to consider, don’t”). Afinal, quando as “percepções são enganadas” é quando há a “perda”. Isso parece sugerir uma fuga das palavras, uma tentativa de apreender a realidade para além das palavras, pois esta é limitada e “engana as atenções”.

Os problemas de tradução encontrados foram: 1) Uso de diferentes pontuações, sendo necessária a tradução das pontuações; 2) Inversões da sintaxe necessárias para efeitos de sentido; 3) O “you” enquanto sujeito indeterminado, desdobramento do “eu”, interlocutor do “eu”, leitor, etc; 4) A repetição propositada de determinadas palavras que devem ser mantidas; 5) O “enjambement” e os novos níveis de sentido que cria; 6) Estratégias compensatórias para repor o minimalismo; 7) A natureza analítica da Língua Portuguesa em relação à natureza sintética da Língua Inglesa, fazendo muitas vezes necessária a escolha pela opção mais sintética dentre as possíveis na Língua Portuguesa; 8) A presença de registro coloquial.

### 3.1.1 “Divisions”(in The Charm)/“Divisões”<sup>6</sup>

1

Ordem! Ordem!<sup>7</sup> Contém a garrafa<sup>8</sup>  
mais do que água. Neste caso a forma  
é imposta.

Como se o ar não me contivesse  
e não me permitisse sair do que se tem<sup>9</sup> ou de inveterada  
boa vontade!

Para fazer o difícil, para fazer sentido<sup>10</sup>  
do limite, para pedir uma parada ao irrequieto -  
seria possível deambular por aqui

em encruzilhadas<sup>11</sup>, sem cinto, tipo<sup>12</sup> desleixado.  
Mas a questão é, estará tudo<sup>13</sup> aí

---

<sup>6</sup> Devido ao principal componente do trabalho ser o comentário à tradução, é por decisão da direção do curso que as notas de rodapé estejam apenas 1 tamanho abaixo do outro texto neste capítulo.

<sup>7</sup> A repetição de “ordem” (“order”), para além de enfatizar a palavra, também sugere um imperativo, como um juiz pedindo ordem em um tribunal. Na Língua Portuguesa, o uso desse imperativo exige o ponto de exclamação.

<sup>8</sup> A sintaxe do primeiro verso foi invertida, devido a uma possível leitura sintática: “Order the bottle contains”.

<sup>9</sup> O “you”, presente no texto original, pode representar tanto um desdobramento do “eu” como um sujeito indeterminado (o leitor, o poema, etc); portanto, a escolha da tradução foi feita a fim de manter essa indeterminação do sujeito, como no original.

<sup>10</sup> No verso original, o verbo “to make” se repete nas duas orações do verso. A fim de manter a mesma tradução para ambas foi necessário deixar cair a opção “tornar difícil”.

<sup>11</sup> As primeiras opções de tradução para “intricacies” foram “complexidades”, “dificuldades”, termos que remetessem para algo que oferecesse uma espécie de “resistência”; entretanto, a escolha de “encruzilhadas” se deu por remeter para a ideia do caminho e do “deambular” presente no verso anterior.

<sup>12</sup> Registro de um uso coloquial do Português Brasileiro como estratégia compensatória.

<sup>13</sup> A palavra “all” no verso original pode se referir a “todas” (as questões) ou pode se referir a tudo, genericamente falando. Traduziu-se por “tudo”, pois mantém esse duplo sentido.

ou apenas em alguma noite destas<sup>14</sup>

voltarei aqui, em grande desespero e todo questões,  
para encontrar a água toda  
vazada.

2

Aceite, há detalhes.

Ou considere<sup>15</sup> a rocha. Considere a dureza não como elemento mas como  
pedra. A pedra! Assim mesmo  
invencível.

Que o mesmo é dizer merda nenhuma além de  
rocha. Mas, assim mesmo<sup>16</sup>, aquela dureza, que o mesmo é dizer<sup>17</sup>:  
a pedra.

Ou se for apenas questão de o considerar<sup>18</sup>, não o faça.<sup>19</sup>  
A perda existe não como algo perpétuo, mas exato, quando as atenções<sup>20</sup>

---

<sup>14</sup> O grande problema, neste caso, é o “enjambement” em “some one evening”, pois a construção de “some evening” ganha também a dimensão de “someone”, personificando a noite e, ao mesmo tempo, ecoando o “one” de “meandering one”. Ou seja, é uma noite relacionada com o rio irrequieto. Não foi possível encontrar algo que personificasse a manhã como “someone” faz, entretanto, o uso de “destas” consegue ecoar minimamente o “este” relacionando com “irrequieto”. Também optou-se pelo “estará” para reforçar o tom interrogativo do verso.

<sup>15</sup> Optou-se por “considere” em relação às outras opções, como “tenha em conta” ou “leve em conta”, para manter o traço minimalista no verso, sendo este uma característica chave na obra de Creeley. Tendo em vista que a língua portuguesa é mais analítica, fez-se uso de uma estratégia compensatória, optando pela mais sintética das opções.

<sup>16</sup> Repetiu-se a tradução de “just so” pois este repete-se também no original.

<sup>17</sup> Repetiu-se a tradução de “which is to say” pois este repete-se também no original.

<sup>18</sup> Manteve-se a tradução de “consider” como ocorre duas vezes no segundo da primeira estrofe da seção 2. Vide nota 15.

<sup>19</sup> Em português o “don’t” não pode permanecer com a mesma concisão, visto que o português exige o acompanhamento de um verbo; optou-se por “faça” para tentar tornar o verso o mais conciso possível.

<sup>20</sup> Necessário apontar a leve diferença de pontuação por conta da sintaxe da língua portuguesa em relação à adversativa “mas”. Também a pontuação deve ser traduzida.

são enganadas,  
são lisonjeadas pelo seu intento ou pelo<sup>21</sup> que intentam<sup>22</sup>  
tratar.

O que não fica, também não, uma definição.  
Mas uma declaração. Senão, muito simples, aquela, assim mesmo<sup>23</sup>, não<sup>24</sup>  
se trata do  
negócio não  
o seu.

---

<sup>21</sup> Em Português, é necessário repetir a preposição, o que também serve como compensação pela perda da repetição em “intent”.

<sup>22</sup> Em inglês, a palavra “purport” se repete ao longo do verso, pois se refere a um substantivo (intento/intenção) e um verbo (eles intentam); na língua portuguesa, a repetição da mesma palavra não é possível pois é necessária a conjugação do verbo.

<sup>23</sup> Devido à repetição do termo “just so”, usou-se a mesma tradução dos casos anteriores.

<sup>24</sup> Aqui, há um eco de expressões antes usadas no poema, que foram traduzidas da mesma maneira dos casos anteriores mantendo a separação por vírgulas, como no original.

### 3.2 “Two ways of Looking in a Mirror” (In *The Charm*)/”Duas Formas de Olhar em Espelho”. Análise e interpretação do texto. Síntese de questões e problemas de tradução

À partida, o título (“Duas Formas de Olhar em Espelho”) sugere a ideia de que há mais de uma maneira possível de se apreender a realidade, sendo essas as “formas de se olhar”. A figura do espelho parece sugerir a representação do real, sendo este apenas um reflexo, uma imagem refletida da realidade, mas não a realidade concreta, em si. Contudo, a imagem refletida é, em si, uma outra realidade – que também nos olha.

As primeiras estrofes do poema parecem sugerir que a forma com que a realidade é apreendida é determinada pelas condições no qual o sujeito está imerso. Os primeiros versos descrevem um momento específico: é meia noite, “tempo da paixão” que acontece na “imaculada cama”. O poema evoca a figura do amor erótico, parecendo sugerir que este é um fator importante em como a compreensão do mundo se dá, visto que esta é uma “perspectiva mediatizada”, ou seja, a perspectiva do “eu” é totalmente condicionada pela sua condição de paixão e de erotismo.

É relevante apontar, entretanto, a antítese entre figuras que evocam erotismo (“times of passion”, por exemplo) e figuras de castidade (“immaculate bed”). O que isto parece estar representando é o embate entre os sentimentos românticos e eróticos com as crenças e a prática religiosas. Importante apontar a figura da fé, representada pela prática da oração a acompanhar o verbo “desgastar”, sendo possível afirmar ser uma crítica metonímica às instituições (tanto a religiosa, evocada em “prayers”, quanto a política, em “low chamber”) que interferem no âmago da vida íntima. A figura da oração também parece estar ligada à questão da percepção da realidade, à fé. A figura do papel de parede parece estar fazendo uma relação direta com a linguagem, enquanto uma casca que recobre a realidade e tenta representá-la, mas que não é a realidade – da mesma forma que o papel de parede não é a parede. Da mesma forma que o poema parece sugerir não ser possível conhecer a realidade (pois, afinal, tudo aquilo a que temos acesso é uma representação desta, apenas uma casca que a reveste), a figura da “benção” parece evocar a ideia de proteção, ou seja, a ignorância quanto à totalidade da realidade (pois os meios de apreendê-la são limitados) nos protege da realidade absoluta, à qual não suportaríamos ter acesso.



Os principais problemas de tradução encontrados foram: 1) Equivalência semântica que permita a ambiguidade e uma multiplicidade de sentidos; 2) Alterações na sintaxe que podem, muitas vezes, gerar novos sentidos; 3) Preocupação em manter as rimas internas, as rimas finais e as aliteraões; 4) Escolha da opção mais sintética; 5) Rigor gráfico quanto à posição das letras, tendo em conta que a escolha de um efeito gráfico, como o espaçamento do parágrafo, por exemplo, pode se componente na produção de sentido do poema; 6) O “Enjambement”, que gera a multiplicidade de sentidos; 7) Diferença no uso dos artigos; 8) Diferenças na estrutura do modo comparativo da Língua Inglesa e da Língua Portuguesa.

### 3.2.1 “Two ways of Looking in a Mirror” (In The Charm)/”Duas Formas de Olhar em Espelho”<sup>25</sup>

À meia noite o mundo é uma mediatizada<sup>26</sup>  
perspectiva.

E logo<sup>27</sup>  
para uma imaculada<sup>28</sup>  
cama, o tempo da

paixão,  
flor da minha mente. Desgastando<sup>29</sup>

---

<sup>25</sup> Preferiu-se “formas” para traduzir “ways” em contrapartida às outras opções (tais como modos, maneiras, etc), porque o próprio poema evoca termos que estão semanticamente ligados à ideia de forma, tais como “lua” (moon) e suas várias fases (assumindo diferentes formas), “padrão” (pattern) e “flor” (flower) que remete para a ideia do desabrochar (da troca de forma).

Há também uma ambivalência na palavra “Looking”, visto que tanto pode se referir a “olhar em espelho”, como “ver-se ao espelho”, no sentido visual estético, sendo um consequência do outro. Não se encontrou uma palavra em português que mantivesse este duplo significado. “Olhar” parece o mais adequado por também poder referir-se a “ver de outra forma”, “ter outra opinião”.

<sup>26</sup> A sintaxe de Língua Portuguesa normalmente coloca o substantivo antes do adjetivo (“perspectiva mediatizada”). Contudo, alterou-se a sintaxe para que “mediatizada” ficasse no fim do primeiro verso, permitindo uma ênfase maior na palavra “perspectiva”, isolada no hemistíquio. A escolha de “mediatizada” em detrimento de “mediata” ou “intermédia” se deu pela rima com “imaculada” no segundo verso para manter a rima entre “mediate” e “immaculate”.

<sup>27</sup> Escolheu-se “logo”, em detrimento de “assim” e “portanto”, por ser a opção de teor mais justificativo. Houve um cuidado também em manter o “e” abaixo de “o”, assim como “and” está abaixo do “the”.

<sup>28</sup> Vide nota 26.

<sup>29</sup> Devido a uma questão de sintaxe, multiplicando os sentidos (“a minha mente desgastando” e “desgastando as orações”), transformou-se o adjetivo “consumptive” (o qual poderia ser traduzido por “desgastantes”, por exemplo) em um verbo no gerúndio (“Desgastando”).

as orações nos guardam: a lua em sua câmara funda.<sup>30</sup>

E à nossa volta, raios abertos em flor na parede  
padrão de papel<sup>31</sup>, os

fatos da nossa união. A benção<sup>32</sup>  
faz-se verdade, tão dura quanto<sup>33</sup>  
pedra.

---

<sup>30</sup> O termo original “low chamber” pode designar tanto a Câmara Legislativa como uma cratera lunar. O termo escolhido, “câmara profunda”, tenta manter os dois significados. A palavra câmara pode significar um quarto, um espaço, como uma cratera poderia ser, bem como fazendo eco de Câmara (Legislativa). “Funda” foi escolhido para traduzir o “low” pois a ideia de profundidade remete para um buraco, como uma cratera.

<sup>31</sup> No verso original, ocorre um “enjambement” na palavra “wallpaper”, dividindo-a nos dois termos que a formam (“wall” e “paper”). O verso traduzido manteve a figura da parede e do papel, muito embora perdendo-se a figura do “papel de parede” (wallpaper) que fica apenas sugerido (o padrão de papel na parede). Entretanto, conseguiu-se fazer uso de uma estratégia compensatória para as muitas aliterações do original e criar uma aliteração em “p” (“parede”, “padrão”, “papel”).

<sup>32</sup> A língua portuguesa pede o uso de um artigo definido aqui. Optou-se pelo uso de “benção” para ecoar a questão religiosa presente em “orações”, na terceira estrofe.

<sup>33</sup> Perdeu-se a repetição em “as” pois, na Língua Portuguesa, o comparativo é feito com duas palavras diferentes (tão/tanto, quanto). Ganhou-se uma rima interna em “benção” e “tão”.

### **3.3 “The Changes” (in *The Charm*)/ “As Mudanças”. Análise e interpretação do texto. Síntese de questões e problemas de tradução**

A questão, que parece estar sendo tratada neste poema, é a relação entre a vida pública e a vida privada. Isto se marca, inicialmente, pelo uso de “vida real” (“real life”) de maneira, aparentemente, irônica, referindo-se à vida pública. Há ainda um duplo sentido em “act”, podendo este significar “agir” ou “atuar”/“representar”. Este duplo sentido parece sugerir que não há diferença entre a vida pública (o “agir” na “vida real”) de uma atuação, de um fingimento e, portanto, as pessoas são “passivas”, não atuam de forma legítima, verdadeira, apenas representando.

Em seguida, o poeta entra no campo da linguagem, dizendo que as pessoas, na liberdade de sua vida privada, têm o poder de “mudar” a sua identidade e mutar-se em “verdes cães persas e pássaros”. O uso de um absurdo parece sugerir uma certa infinitude de possibilidades na imaginação, sendo esta somente limitada pela capacidade linguística de quem o faz. A relação direta disto com a linguagem se confirma no penúltimo verso, em que é “proverbial” que a realidade é linguisticamente definida e concretizada.

A crítica presente no poema parece, pois, ser a noção de que a linguagem, enquanto nossa única forma de lidar com o real, é também nossa ferramenta de transformação dela, sendo possível, através dela e da imaginação, transformar a história. A crítica reside na constatação de as pessoas não o fazerem (ao menos, na “vida real”), sendo apenas “passivas” perante os fenômenos à sua volta. A isto, o “eu” atribui uma “pobreza” (de espírito) pois impede as pessoas de serem agentes ativos de sua existência.

Os principais problemas de tradução encontrados foram: 1) Duas diferentes traduções para uma mesma palavra, com duplo sentido em inglês; 2) Uso de elipses para tornar o verso o mais sintético possível, como compensação pela natureza mais analítica da Língua Portuguesa em relação à Língua Inglesa; 3) Realocação de uma palavra de um verso para o outro, a fim de manter a mesma estrutura do verso original; 4) Palavras cuja tradução literal possui um significado diferente, ou seja, existência de falsos cognatos; 5) Conjugação verbal da Língua Portuguesa não permitindo uma repetição de

palavra; 6) diferenças na estrutura sintática do Inglês e do Português; 7) Manter aliterações e, quando não for possível, procurar gerar outras como compensação; 8) Manter a estranheza (através de uma tradução dissimilatória) para manter uma estranheza gerada por um registro pouco comum ao falante coloquial de ambas as línguas.

### 3.3.1 “The Changes” (in *The Charm*) “As Mudanças”

As pessoas não atuam<sup>34</sup>  
como<sup>35</sup> atuam  
na vida real  
na vida real. São<sup>36</sup>

mais lentas  
e gravam as mudanças passivas  
do ambiente<sup>37</sup>.

Ou mudam-se<sup>38</sup> a si mesmas  
em verdes cães persas  
e pássaros.

Quando você vê um<sup>39</sup>  
você sabe que o mundo é um artifício.

---

<sup>34</sup> O verbo do original, “act”, serve tanto para “agir” quanto para “atuar” no sentido de representar, gerando um duplo sentido: uma reflexão sobre a vida cotidiana ser apenas um teatro além de ser ações reais. Em português, esse duplo sentido não é possível; optou-se, assim, pelo “atuam” para manter alguma aproximação.

<sup>35</sup> Usou-se uma estratégia compensatória, a fim de tornar o verso mais sintético, fazendo a elipse do sujeito “elas”.

<sup>36</sup> Por conta da elipse de “elas” (vide nota anterior), passou-se o “são” (tradução de “are”, no verso seguinte) para o verso anterior, pois o verso original contém uma palavra depois de “real” e pretendeu-se manter esta estrutura.

<sup>37</sup> Optou-se por “ambiente”, ao invés de “atmosfera”, por conta de o verso tratar do ambiente social e não da atmosfera da terra.

<sup>38</sup> No poema original, a palavra “change” é usada tanto como substantivo (mudança) como verbo (mudar). Na Língua Portuguesa, é necessária a conjugação do verbo, perdendo-se a repetição completa, pelo que foi necessário usar uma palavra de mesmo étimo.

<sup>39</sup> Devido à mudança da posição das palavras no verso anterior, não é possível manter o “quando” em baixo de “persas”, da mesma maneira que “when” está em baixo de “persian”. Também é aqui necessário apontar a neutralidade de gênero de “one”. Traduziu-se por “um” por se compreender se tratar de um dos “cães persas” e dos “pássaros”, presentes no verso anterior.

É proverbial.<sup>40</sup>

As pessoas são pobres.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Optou-se por manter a estranheza presente no original, com uma palavra de registro menos coloquial.

<sup>41</sup> Foi possível manter a aliteração em “P” (“Proverbial”, “pessoas” e “pobres”) da mesma forma como o original (“proverbiality”, “people” e “poor”).

### **3.4 “To Work Is to Contradict Contradictions, to Do Violence to Natural Violence...”(in *The Charm*)/“Trabalhar é Contradizer as Contradições, Fazer Violência à Violência Natural...”. Análise e interpretação do texto. Síntese de questões e problemas de tradução**

O poema parece estar fazendo uma crítica ao modo de vida do cidadão estadunidense comum, cuja condição de existência no mundo capitalista se dá unicamente pelo trabalho. A crítica a este entendimento do trabalho se dá logo no título, em que o trabalho é representado como uma contradição e uma violência. O trabalho, enquanto “contradição das contradições”, sugere uma tendência autodestrutiva pois, sendo também uma contradição, contradiz a si mesmo como forma de existência. Da mesma maneira, o título pressupõe a existência de uma violência natural, ou seja, de relações (violentas) inerentes ao ser humano. O trabalho acaba por ser uma forma de violentar as relações humanas. A ideia do trabalho, enquanto algo não natural, se reforça na primeira estrofe, pois este “consome o inconsumado”, ou seja, consome aquilo que, sem o trabalho, não seria existente e, para além disso, eleva esse consumo ao infinito, ele é “interminável”. A repetição do verbo “trabalhar” (“work”) por três vezes, na segunda e na penúltima estrofes, sugere também um imperativo (“trabalhe!”).

Aliada a esta crítica, ao modo de vida consumado e consumido pelo trabalho, está a crítica à religião, possivelmente enquanto uma das principais ferramentas para impor esse modo de vida. Isso parece estar claro no primeiro verso da terceira estrofe que, para além de reforçar a “obrigação” do trabalho, é construída esteticamente para ecoar uma passagem bíblica: “trabalharás seis dias por semana” (“Six days of the week you shall work”). O verso seguinte refere o sétimo dia da criação, no qual Deus descansa após seis dias de trabalho. Entretanto, o verso demonstra que, ao contrário de Deus, o sétimo dia não é um dia de descanso pois, mesmo não trabalhando, ainda deve-se pensar em trabalho.

A quarta e a quinta estrofe, parecem sugerir que os dois elementos apontados (a religião e o trabalho) estão completamente interpenetrados na vida privada, sendo já parte essencial dela. Isto se justifica pela presença de uma figura bíblica (Maria),



retratada em uma cena cotidiana: comendo à mesa, não havendo nenhum indício, no poema, que separe a “Maria” bíblica de uma pessoa que divide a mesa com o “eu” do poema. Da mesma maneira, o diálogo presente nestas estrofes é interrompido por um verso em que a palavra “trabalhar” se repete, possivelmente representando a consciência do “eu” em meio ao diálogo.

Os principais problemas de tradução encontrados foram: 1) Estratégias compensatórias para manter o verso mais sintético na Língua Portuguesa, pois essa tende a ser mais analítica; 2) Uso de uma mesma palavra da Língua Portuguesa para traduzir mais de uma palavra na Língua Inglesa; 3) Tentativa de manter as rimas finais e internas e aliterações; 4) Conjugação verbal da Língua Portuguesa fazendo cair uma rima interna; 5) Manter os ecos bíblicos presentes no poema com construções que se assemelhem à construção da passagem bíblica em questão; 6) Diferença entre as duas línguas no uso de preposições, sendo necessária estar atento a uma mudança de preposição na Língua Portuguesa.

### 3.4.1 “To Work Is to Contradict Contradictions, to Do Violence to Natural Violence...”(in *The Charm*)/“Trabalhar é Contradizer as Contradições, Fazer<sup>42</sup> Violência à Violência Natural...”

Consumar  
o inconsumado<sup>43</sup> e fazer<sup>44</sup> disso

o interminável<sup>45</sup>. Trabalhar,  
trabalhar, trabalhar.<sup>46</sup>

Trabalharás seis dias por semana,<sup>47</sup>  
no sétimo deverás pensar sobre isso.

‘Maria<sup>48</sup>, passe as batatas’ torna-se  
uma divisão entre<sup>49</sup> sujeito e objeto.

Trabalhar, trabalhar, trabalhar.  
Toma-as em ti.<sup>50</sup>

---

<sup>42</sup> O poema original contém duas palavras para “fazer” (“do” e “make”); entretanto, a palavra “fazer” é a opção mais sintética, sendo escolhida para ambos os casos, perdendo-se a variação lexical do original.

<sup>43</sup> Devido à conjugação do verbo “consumar” perdeu-se a rima interna entre “consummate” e “inconsummate”, no original. Também saiu a vírgula porque, em Língua Portuguesa, não há vírgula a seguir à copulativa “e”, sendo assim necessário traduzir a pontuação.

<sup>44</sup> Vide nota 42.

<sup>45</sup> Como estratégia compensatória, a aliteração em “m”, que foi perdida em (“make”) “fazer”, foi conseguida em “interminável” (“unending”), bem como em “consumar” (“consummate”) e “inconsumado” (“inconsummate”).

<sup>46</sup> No original, a palavra “work” tem vários sentidos, tais como um substantivo (trabalho), um verbo no imperativo (trabalhe) ou no infinitivo (trabalhar). Mesmo com a ausência do “to”, que ocorre no título, manteve-se como “trabalhar”, mantendo a repetição.

<sup>47</sup> A estrutura escolhida para o verso se aproxima da estrutura dos versos bíblicos, mantendo os ecos bíblicos presentes no verso original.

<sup>48</sup> Traduziu-se o nome próprio, pois os ecos bíblicos sugerem ser a personagem bíblica “Maria”.

<sup>49</sup> Neste caso, o equivalente na Língua Portuguesa exige uma mudança de preposição.

<sup>50</sup> Vide nota 47. Acentua-se a vertente cômica.

O pensamento é um processo a<sup>51</sup> trabalhar,  
a alegria é um problema a<sup>52</sup> trabalhar.

---

<sup>51</sup> Vide nota 49.

<sup>52</sup> Vide nota 49.

### 3.5 “The Crow” (in *For Love*)/”O Corvo”. Análise e interpretação do texto. Síntese de questões e problemas de tradução

Muito provavelmente remetendo para o poema “The Raven”, de Edgar Allan Poe, Creeley descreve uma outra relação conturbada com a ave. A principal simbologia para o corvo, em Poe, é a morte e é a partir dela que será feita a leitura deste poema.

Diferente do “eu” de Poe em “The Raven”, o “eu” deste poema não é marcado por um medo e um desejo de uma fuga da morte, mas, sim, pelo aceite de que ela existe. Ele antes a enfrenta, sendo as três primeiras estrofes marcadas por atos de grande violência. Primeiro, a fome; depois, o assassinato; e, enfim, a descrição desse assassinato.

O ato de “sair”, na segunda estrofe, sugere um duplo sentido: seja o ato de sair da sala, indicando, possivelmente, o desaparecimento para com o ato de “matar a morte”, ou seja, de encarar a vida sem pensar na morte, deixando-a para trás; a segunda leitura possível é o ato de “sair da vida”, de finalmente encontrar a morte, sem levar nada, sugerindo o desaparecimento material e o viver em plenitude.

O ato de agir violentamente contra a morte demonstra um anseio pela vida, por vivê-la intensamente. O eu, não se entregando a ela até o último momento, quando encontra a morte, entrega-se a ela mas sem arrependimentos. A última estrofe parece confirmar isso: o “ele” que “não quer nada”. Possivelmente, trata-se o Corvo (a morte) enquanto uma designação da morte, enquanto algo vazio de vida, o próprio nada.

Este poema parece então ser uma reflexão sobre o vazio da morte e o ato de enfrentá-la, de gozar da vida sem arrependimentos, pois estes, como sugere o fim do poema, são doença e desgosto.

Os problemas de tradução encontrados foram: 1) Manter as aliterações quando possível e quando não o for, tentar gerar outras aliterações como compensação; 2) Uso de elipses do sujeito na primeira pessoa do singular como estratégia compensatória para tornar os versos mais sintéticos; 3) Refazer a ordem sintática; 4) Manter a pluralidade de sentidos.

### 3.5.1 “The Crown” (in *For Love*)/”O Corvo”

O corvo na gaiola<sup>53</sup> na sala de jantar  
me odeia, porque não o<sup>54</sup> vou alimentar.

E não deixei nada<sup>55</sup> para trás ao sair  
porque o<sup>56</sup> matei.

E porque o acertei na cabeça<sup>57</sup> com um graveto  
não há nada<sup>58</sup> de que eu<sup>59</sup> ria.

A doença é o ódio de um arrependimento  
sabendo que não há nada que ele<sup>60</sup> queira.

---

<sup>53</sup> Perde-se a aliteração de “c”, em “crow” e “cage”.

<sup>54</sup> Usou-se de uma estratégia compensatória pela escolha mais sintética de “o”, em vez de “ele”. Isso ocasiona uma perda do objeto presente no fim dos versos originais (“him”), no segundo e no quarto versos; entretanto, enfatizam-se os verbos “alimentar” (“feed”) e “matar” (“killed”) pois ficam agora no final dos versos.

<sup>55</sup> Perde-se a aliteração em “L”, presente em “left” e “leaving”, e também em “v”, em “have” e “leaving”; entretanto, conseguiu-se uma aliteração em “n”, em “não” e “nada”.

<sup>56</sup> Perdeu-se a aliteração em “C”, em “because” e “killed”.

<sup>57</sup> Perde-se a aliteração, em “hit”, “him” e “head”, mas conseguiu uma aliteração em “C”, em “acertei” e “cabeça”.

<sup>58</sup> Perde-se a aliteração do som de “f”, em “nothing” e “laugh”; entretanto, conseguiu-se uma aliteração em “n”, em “não” e “nada”.

<sup>59</sup> Ao longo de todo o poema original, há uma constante repetição de “I”. A Língua Portuguesa permitiu ser mais sintética nestes casos, sendo possível a elipse de “eu” em quase todos os casos. Neste caso específico, a elipse do “eu” geraria uma ambiguidade, sendo possível interpretar que quem “ri” é “eu” (o “eu” do poema) ou o “corvo”, portanto teve de se manter.

<sup>60</sup> Assim como no original, há uma variedade de possíveis sentidos em “ele” nesta estrofe, podendo tanto ser o “ódio”, como o “arrependimento” ou o “corvo”.

### 3.6 “I Know a Man” (in *For Love*) / “Eu Conheço um Homem. Análise e interpretação do texto. Síntese de questões e problemas de tradução

O poema parece estar se referindo a uma insuficiência da linguagem na aproximação emocional entre o “eu” do poema e “John”, seu amigo. Há um “enjambement”, no terceiro verso da primeira estrofe e no primeiro verso da segunda estrofe, que remetem para um distanciamento entre os dois. A posição de “eu”, no fim do terceiro verso da primeira estrofe, é seguido por “which was not his”, no verso seguinte. Aparentemente, isto está relacionado com a incapacidade de se acessar a subjetividade completa do outro, um distanciamento emocional, devido a esse mundo da mente do outro que não se pode conhecer.

Também logo na primeira estrofe, a descrição do “eu” como quem está “sempre falando” remete para a presença da linguagem nesta relação do “eu” com seu amigo. Essa insuficiência da linguagem para conhecer (neste caso, conhecer a parte íntima da mente do outro) é representada pela “escuridão” que os cerca, está presente em todos os âmbitos da vida, mas essa insuficiência (linguagem) também os guia. O que isso parece reforçar é a ideia de Creeley da linguagem enquanto um instrumento falho de apreensão da realidade, mas que, entretanto, é o único que nos abre a possibilidade de chegar a ela. Na terceira estrofe, essa insuficiência da linguagem na aproximação ao outro tem como consequência a falsa possibilidade de aproximação pelo consumismo, neste caso, pelo “puta carrão” (“goddamn big car”), uma metonímia possivelmente representando as tentativas de suprir o distanciamento através do “suborno” material. O desfecho da trama é trágico, sugerindo um acidente de carro, na última estrofe, como consequência negativa (ainda que inevitável) da incapacidade humana (neste caso, no campo afetivo) para lidar com o real através das palavras.

Os principais problemas de tradução encontrados foram: 1) Registro cultural de coloquialismos adaptados por uma tradução assimilativa; 2) Marcação de contexto cultural através substantivo próprio, sendo este mantido pois tenciona-se manter o registro da realidade socio-cultural proveniente do poema original; 4) Tentativa de manter os vários níveis de leitura e de sentido causados pelo “enjambement”, e fazer uso de estratégias compensatórias quando não for possível; 5) Manter estranheza

gerada pelo uso de um grafema pouco comum tanto em Língua Portuguesa quanto em Língua Inglesa (“&”) e pelo uso de uma contração fonética que não existe graficamente (“diss”).

### 3.6.1 “I Know a Man” (in *For Love*) / “Eu Conheço um Homem”

Como eu diss<sup>61</sup> para o meu  
amigo, porque estou<sup>62</sup>  
sempre falando, - John<sup>63</sup>, eu

diss<sup>64</sup>, que não era o seu  
nome, a escuridão rode<sup>-65</sup>  
ia nos, o que

podemos nós fazer contra  
isso, senão, devíamos &<sup>66</sup>  
por que não, comprar um puta carrão,<sup>67</sup>

---

<sup>61</sup> Da mesma forma como acontece no primeiro verso da última estrofe, o texto original contém uma abreviação para “said”, (“sd”). Não se encontrou nenhuma abreviação popularmente usada na língua portuguesa, mas fez-se a tentativa de uma equivalência, para retratar o falar coloquial por uma representação fonética.

<sup>62</sup> Os dois possíveis significados de “I am” (“eu sou” ou “eu estou”) geram um duplo sentido no verso: podendo-se estar referindo a “estar sempre falando” ou apenas a “ser amigo”. Na Língua Portuguesa, entretanto, não é possível manter esse jogo de sentidos.

<sup>63</sup> Uma das possíveis escolhas era traduzir o nome para “João”, o correspondente formal na Língua Portuguesa para “John”. Entretanto, considerou-se importante o fato de que a poética de Creeley estar socio-historicamente localizada nos Estados Unidos e preferiu-se manter um aspecto que indicasse isso.

<sup>64</sup> Vide nota 61.

<sup>65</sup> O “enjambement”, presente no original, separa a palavra “surround” (cercar) nas palavras “sur”, uma designação espanhola para “sul”, muito comum na Califórnia, indicando que a “escuridão” (“darkness”) vem do sul, e “round” (arredonda), como se a “escuridão” os definisse. Não foi possível manter a figura do “sul” mas foi possível separar “rodeia” (tradução literal de “surround”) em “rode”, mantendo a ideia de “round us”, e também em “ia-nos”, no verso seguinte, dando a ideia de algo nos levar.

<sup>66</sup> O símbolo é também entendido como “e”, conjunção, portanto foi mantido como no original para manter a estranheza.

<sup>67</sup> Equivalência cultural do adjetivo com a mesma intensidade de “goddamn” e criação de rima interna (“senão”, “não”, “carrão”).



dirige, ele diss<sup>68</sup>, pelo  
amor de deus, olha  
pra onde cê<sup>69</sup> tá indo.

---

<sup>68</sup> Vide nota 61.

<sup>69</sup> “Cê” é a abreviação coloquial de “você” no Brasil, uma equivalência cultural com “yr”.

### **3.7 “A Form of Adaptation” (in *For Love*)/”Uma Forma de Adaptação”. Análise e interpretação do texto. Síntese de questões e problemas de tradução**

O poema parece ser uma reflexão sobre o poder do amor erótico sobre o “eu”, sendo este poder de completa dominação. O primeiro sinal disso é logo na primeira estrofe, quando o “eu” destaca a “linda mulher”, sendo os outros “inimigos” completamente não identificados durante todo o resto do poema.

A mulher (descrita por sua beleza) é o foco desde o início, sendo toda a trama e todo o desenvolvimento da ação do “eu” em torno dela. Nas estrofes seguintes, fica clara a completa entrega do “eu”, seja por este “não ter resistência”, seja pela cena na quarta estrofe, em que o “eu” se entrega totalmente na esperança de se salvar e, na sexta estrofe, em que descreve a “linda mulher” como a mais forte dentre eles. Isso parece sugerir que a dominação imposta ao “eu” não é pela força, pois em nenhum momento o poema se refere a uma submissão pela violência – somente pela mulher e por sua beleza.

O fim do poema é a consumação do amor erótico, representado na metonímia do beijo. Mas a entrega do “eu” ao amor erótico se demonstra porque este é quem toma a ação (“e eu a beijei”): é do “eu” que parte o ímpeto pela consumação do beijo.

No último verso, há um questionamento sobre o amor, sobre a impossibilidade de o conhecer, só restando ao “eu” confiar tratar-se mesmo do amor. O que isso parece sugerir é que há uma separação tênue entre o amor romântico e o amor erótico. Muito embora o “eu” não descreva de qual se trata no último verso, parece claro, ao longo do poema, a sua entrega pelo amor erótico, como se este já fosse muito familiar.

Os problemas de tradução encontrados foram: 1) Manter as aliterações e usar de estratégias compensatórias quando não for possível; 2) Estratégias compensatórias para tornar o verso mais sintético; 3) Múltiplo significado gerado pela indeterminação do sujeito; 4) Manter a pluralidade de sentidos e ambiguidade.

### 3.7.1 “A Form of Adaptation” (in *For Love*)/“Uma Forma de Adaptação”

Meus inimigos vieram me<sup>70</sup> pegar,  
entre eles uma linda mulher.

E – deus, <sup>71</sup>pensei, este será o meu fim,  
porque <sup>72</sup>não tenho resistência.

Mesmo tomando o partido deles contra mim,  
lisonjeado por eles me darem atenção,

Deitei-me diante deles e olhei para cima com alma,  
pensando que isso talvez pudesse ajudar.

E ela se curvou sobre mim para olhar para mim<sup>73</sup> então,  
Era mulher, né?<sup>74</sup>

Foram<sup>75</sup> sábios por mandarem o mais forte<sup>76</sup> primeiro, pensei<sup>77</sup>.  
E eu a beijei.

E eles a observaram e a nós dois cuidadosamente,  
para não serem enganados.

Mas como dizer o que é amor, mesmo quando se procura?

---

<sup>70</sup> Manteve-se a aliteração em “m”, em “meus”, “inimigos” e “me”, assim como em “my”, “enemies”, “came” e “me”, no original.

<sup>71</sup> Estratégia compensatória para deixar o verso mais sintético pela elipse do sujeito, que é mais natural em Português.

<sup>72</sup> Vide nota 71.

<sup>73</sup> Repetição do “mim” assim como acontece com o “me”, no verso original.

<sup>74</sup> O verso original (“being a woman”) trata-se de uma expressão coloquial que expressa que “todas as mulheres são assim”. A escolha foi por uma equivalência cultural.

<sup>75</sup>Vide nota 71.

<sup>76</sup> Estratégia compensatória para deixar o verso mais sintético (elipse de “deles”).

<sup>77</sup> Perdeu-se a aliteração em “th”, em “they” e “their”, mas conseguiu-se em “p”, em “primeiro” e “pensei”.

Eu confiei nisso.<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> “It”, presente no verso original, é muito vago, sendo possível estar relacionado com o “amor” ao “dizer”, ou mesmo à trama toda do poema, o envolvimento com a mulher. A tradução buscou manter esse sentido vago.

### **3.8 “Please”(in *For Love*)/”Por Favor”. Análise e interpretação do texto. Síntese de questões e problemas de tradução**

Logo no primeiro verso, o poema aparenta ser uma espécie de desabafo, a expressão “oh deus, vamos lá” sugere o anteceder de algo que, há muito, precisa ser dito e, finalmente, o será. Nos cinco versos que se seguem, o “eu” evoca figuras da poesia estadunidense, referindo que este poema (desabafo) é para eles. O primeiro poeta evocado é Kenneth Patchen, o “poeta proletário” e trotskista, que defendia o uso da violência em prol da causa proletária. A questão, nesse verso que segue, parece ser a da violência enquanto algo já componente de todas as realidades do mundo. A ideia do cansaço (do mundo, de tudo) parece sugerir que a violência, em si, não é desejável, despertando no “eu” o desejo de “ir embora”.

Depois, evoca-se Allen Ginsberg, cuja poética psicodélica muitas vezes beirava o surrealismo. O “eu” parece evocá-lo como um pedido de ajuda, para que possa ir para outra realidade (assim como a poética de Ginsberg teria o poder de fazer) e fugir desta realidade, que apenas o atormenta, cansa e frustra. Os versos seguintes são a afirmação disso: sob a metáfora do cavalo cansado, o poeta expressa sua frustração com a realidade que o cerca, estando cansado dela, querendo ir “para casa”, sendo esta casa talvez o “outro lugar” da poética de Ginsberg, ou mesmo a aspiração a um lugar ideal, onde a violência não exista.

Depois disso, o poema toma um tom de ação, ou seja, propõe uma ação sobre o estado negativo das coisas. O poema toma aqui o papel não somente de algo que “mostra algo”, mas que também age sobre algo; não apenas conta uma história, mas é também a (parte da) história. É a partir desta manifestação do poema enquanto agente da história e, portanto, agente transformador, que o “eu” convida o leitor (e, como diz no último verso, a todos) a agir de forma transformadora sobre a realidade. Isso parece estar explícito no penúltimo verso, em que o “eu” pergunta ao leitor sobre sua condição e o convida a “ir para esse outro lugar”, possivelmente uma sugestão de ordem política para “tornar o mundo esse outro lugar”.

Os problemas de tradução encontrados foram: 1) Palavra com duplo significado na Língua Inglesa, sendo necessária a escolha por um dos dois significados em detrimento de um, perdendo-se os sentidos que a outra opção poderia criar; 2)

Tradução assimilatória de um registro de uso coloquial da língua; 3) Elipses do sujeito na primeira pessoa do singular para tornar a sintaxe mais natural em Português, mas também os versos mais sintéticos, como compensação; 4) Alteração da sintaxe e/ou das escolhas lexicais, a fim de se aproximar ao falar coloquial da Língua Portuguesa;

### 3.8.1 “Please”(in *For Love*)/“Por Favor”<sup>79</sup>

*Para James Broughton*

Oh deus, vamos lá.<sup>80</sup>  
Este poema é para Kenneth Patchen<sup>81</sup>.  
Por todo mundo disparam sobre as pessoas.  
Pessoas pessoas pessoas pessoas.  
Este poema é para Allen Ginsberg.  
Quero<sup>82</sup> estar noutro lado, noutro lado<sup>83</sup>.  
Este poema é sobre um cavalo que ficou cansado.  
Pobre. Velho. Cansado. Cavalo.  
Quero<sup>84</sup> ir pra casa.  
Quero<sup>85</sup> que você vá pra casa.  
Este poema é que conta a história,  
que é a história.  
Não sei. Me<sup>86</sup> perco.  
Se ao menos eles ficassem parados e me deixassem<sup>87</sup>.

---

<sup>79</sup> “Please” pode significar tanto “por favor” quanto “agradar”, sendo este duplo sentido perdido na tradução. A escolha de “por favor” se deu pelo caráter apelativo do poema, a convidar o leitor a se unir à causa descrita. Há ecos do poema “A Valentine to Sherwood Anderson”, da grande modernista estadunidense, Gertrude Stein, uma das grandes influências em Creeley. Para mais informações consultar: <https://www.poetryfoundation.org/poems/55213/idem-the-same-a-valentine-to-sherwood-anderson>

<sup>80</sup> Também poderia ser apenas “vamos”, mas a escolha enfática foi por uma maior proximidade com o falar coloquial.

<sup>81</sup> Houve uma mudança na sintaxe (que poderia ser algo como “Isso é um poema para...”) para se aproximar, mais uma vez, da coloquialidade da Língua Portuguesa.

<sup>82</sup> Estratégia compensatória para manter o verso mais sintético pela elipse de “eu” que, de resto, é mais natural em Português.

<sup>83</sup> Traduziu-se por “noutro”, ao invés de “em outro”, como estratégia compensatória para que o verso fique um pouco mais sintético.

<sup>84</sup> Vide nota 82.

<sup>85</sup> Vide nota 82.

<sup>86</sup> Vide nota 82.

<sup>87</sup> Manteve-se a aliteração em “s”, com “ficassem” e “deixassem”, como ocorre com “stand” e “still”, no original.

Será que você está feliz, triste, nada<sup>88</sup> feliz, por favor venha.  
Este poema é para todos.

---

<sup>88</sup> O verso começa com esta construção sintática para marcar uma tonalidade interrogativa (como no original). Da mesma forma, usou-se “nada” para traduzir “not” por uma questão de naturalidade.



### 3.9 “Just Friends” (in *For Love*) / “Apenas Amigos”. Análise e interpretação de texto. Síntese de questões e problemas de tradução.

Logo pelo primeiro verso do poema fica explícita a referência ao poema “Out of The Cradle Endlessly Rocking” do autor Walt Whitman, escrito em 1900 e parte da obra *Leaves of Grass*. Whitman foi uma figura de extrema importância para Creeley, nomeadamente, pelos seus ideais democráticos e pelo seu projeto para produzir uma poesia tipicamente estadunidense. É a partir da leitura do poema de Whitman que se fará a análise.

A primeira estrofe, através das “conchas do mar”, refere-se à praia onde o poema de Whitman se passa, onde o menino avista o casal de pássaros. Da mesma maneira, o “eu” avista uma face, que o trata com afeto, chamando-lhe “querido”. Isso parece indicar o momento em que o “eu” descobre o amor, da mesma maneira que o menino o descobre ao vê-lo se manifestando no casal de passarinhos, com a diferença de o amor do “eu” do poema de Creeley estar referindo-se diretamente a si próprio. Também a “face”, em Creeley, sugere uma certa “fantasmagoria” da figura da amante, pois ela apenas “surge” (“appear”) sem haver propriamente um contexto, quase que como numa forma não humana – tal como o pássaro, em Whitman, vê a amada em todos os lugares depois que esta não voltou mais.

A segunda estrofe contém duas referências importantes: a primeira, ao ditado popular “to know is half the battle” e, a segunda, à célebre frase do *Hamlet* de Shakespeare, “To be or not to be...”. Aqui, parecem reforçar-se duas noções que já foram analisadas em poemas anteriores: uma preferência pelo “ser” em detrimento do “saber” (lembrando Alberto Caeiro); a segunda trata de como encontrar o amor, ou seja, “ser amado” (“to be loved”) é comparado ao “saber”, pois ambos são “meia batalha”. Há, para o amor, possivelmente, uma referência direta às palavras que servem para expressá-lo. Essa estrofe parece sugerir um pensamento anterior do “eu” quando ainda acreditava na capacidade do “saber” ou de “ser amado”, pois se conclui que é “melhor ser (amado) que não [o ser]”. Entretanto, essa ideia é desconstruída na estrofe seguinte, quando o “eu” se pergunta sobre “o que dizer” (“what will you say?”) e a resposta (vinda da figura central do amor, “ela”) sugere, mais uma vez, a incapacidade das palavras: não

há o que se dizer, pois as palavras não podem chegar à realidade da questão – portanto, “não diz” (“you don’t say”). A idade retratada no primeiro verso desta estrofe, parece ser a do “velho”, que parece dialogar com o menino do poema de Whitman: mesmo após uma vida toda em busca do amor, da mesma forma que os pássaros que observou, ainda é incapaz de apreendê-lo – afinal só o poderia fazer pela linguagem, mas não há como o dizer.

A redenção do “eu” parece se dar pela morte, na última estrofe, pois ele vai embora para nunca mais voltar - assim como o pássaro fêmea no poema de Whitman. A redenção do “eu” vem seguida de uma lição, sugerindo, possivelmente, que a lição tenha vindo como a redenção mesma. A figura da água, na qual o “eu” vê toda a realidade, possivelmente está mais uma vez ligada à linguagem, sendo a sua conclusão final (antes de partir para nunca mais voltar) que a realidade é toda composta pela linguagem, o que é “proverbal” (remetendo para o poema “A Form of Adaptation”).

Os problemas de tradução encontrados foram: 1) tentar tanto quanto possível manter as imagens que o poema evoca; 2) estratégias compensatórias para tornar o verso mais sintético, tentando manter o estilo minimalista de Creeley; 3) preocupação em manter as rimas dispostas da mesma forma como no original; 4) alterações de sintaxe para conseguir manter a rima; 5) múltiplos sentidos gerados por um gênero indeterminado, sendo necessária a escolha de um dos gêneros possíveis na língua de chegada.

### 3.9.1 “Just Friends” (in *For Love*) / “Apenas Amigos”

Fora da mesa eternamente balançando<sup>89</sup>,  
conchas do mar<sup>90</sup>, e firme<sup>91</sup>,  
vi<sup>92</sup> uma face que havia aparecido<sup>93</sup>  
e<sup>94</sup> que me chamou querido.<sup>95</sup>

Ser amado é meia batalha  
pensei.<sup>96</sup>  
Ser  
é melhor ser do que não.<sup>97</sup>

Ora quando você estiver velho que irá dizer?

---

<sup>89</sup> Este verso é uma referência ao poema “Out of the Cradle Endlessly Rocking” the Walt Whitman. O berço, que possui uma conotação existencialista, é trocado pela mesa, dando uma conotação mais política se pensarmos a metáfora como a comida (da própria existência).

<sup>90</sup> Poderia ter se optado apenas por “conchas”, mas a figura do mar está presente no original; por isso, optou-se por reforçá-la da mesma maneira.

<sup>91</sup> A construção do verso não permite deixar claro aquilo a que o adjetivo se refere. A tradução também manteve esse sentido vago, podendo estar se referindo ao “eu”, às conchas ou à face.

<sup>92</sup> Estratégia compensatória para o minimalismo de Creeley, tornando o verso mais sintético pela elipse do “eu”, comum em português.

<sup>93</sup> Optou-se pelo pretérito mais-que-perfeito composto (“haver aparecido”) para manter a rima com “querido”, no verso seguinte, da mesma maneira que “appear” e “dear” rimam no poema original.

<sup>94</sup> Acrescentou-se a copulativa “e” por uma questão de sintaxe do verso, devido à escolha sintática do verso anterior (vide nota 92).

<sup>95</sup> No verso original, o adjetivo “dear” não possui gênero definido. Aqui, optou-se pelo masculino, pois em todo o poema não havendo nenhuma designação específica, escolheu-se o gênero do autor.

<sup>96</sup> Vide nota 92.

<sup>97</sup> No poema original, “not” rima com “thought”, presente dois versos antes. Entretanto, percebeu-se que, para manter a rima, seriam necessárias mudanças muito drásticas na sintaxe ou mesmo na semântica, optando-se então por deixar cair a rima. Também fez-se a elipse do verbo “ser”, dando uma perspectiva mais existencial, que parece ser a do poema

Você não vai dizer<sup>98</sup>,  
ela disse.  
Na quinta-feira tudo é de acontecer.<sup>99</sup>

Sexta à noite saí  
e não voltei mais.  
Tudo é água  
se você olhar tempo suficiente<sup>100</sup>.

---

<sup>98</sup> A primeira opção considerada foi “você não diz”; entretanto, houve uma preocupação com a epífora existente no poema original, nesta estrofe, onde a palavra “say” aparece no primeiro e segundo versos, e ambos rimam com “Thursday”, no último verso da estrofe, procedendo-se a uma mudança na flexão do verbo para manter “dizer” no fim do verso, da mesma maneira do verso anterior.

<sup>99</sup> Houve uma mudança de sintaxe para manter a rima com o primeiro e o segundo versos da estrofe (vide nota 98).

<sup>100</sup> Ainda que um pouco mais distantes, o “t”, em “tempo” e “suficiente”, compensa a aliteração perdida do original em “l” (“love” e “long”).

### 3.10 “Young Woman” (*in For Love*)/“Jovem Mulher”. Análise e interpretação de texto. Síntese de questões e problemas de tradução.

O poema é uma reflexão sobre a impossibilidade de apreender a realidade através da linguagem. Isto se demonstra logo na primeira estrofe, onde a mulher (representada por uma figura contraditória, sendo esta jovem e velha, e sendo, portanto, uma representação de todas as mulheres) some assim que “as palavras começam”. Isso parece indicar que, no momento em que o “eu” tenta representá-la pelas palavras, a mulher material logo deixa de existir, restando apenas a representação linguística dela, não sendo possível aceder à sua verdadeira essência.

O decorrer do poema é, assim, uma reflexão sobre a busca do real e uma, suposta, conclusão de que esta não é possível. A segunda estrofe, por exemplo, parece tratar desta “condição da qual estamos suspensos”, que é a incapacidade de atrasarmos o ritmo, de nos colocarmos antes das palavras e da representação racional e linguística da realidade. Diante destas constatações, o “eu” explicita o seu desejo e o seu maior questionamento é: se há um lugar acessível sem a necessidade do pensamento, ou seja, se é possível apreender alguma porção da realidade sem ter de pensar nela, visto que o pensamento é, em si, uma manifestação já linguística do contato do sujeito com a realidade.

A conclusão do “eu” se aproxima da ideia de Alberto Caeiro quando este prefere não pensar, mas ser<sup>101</sup> pois, aparentemente, ao passo que se pensa e, portanto, faz-se uso da linguagem para apreender a realidade, esta já não é mais a realidade, mas sim uma representação dela, é “outra coisa” (“something else”).

Os problemas de tradução encontrados foram: 1) escolha sintática para manter a leitura proposta pelo “enjambement”; 2) escolha lexical para acentuar o caráter oximorónico do texto; 3) multiplicidade de sentidos geradas por um complemento indireto; 4) manter as aliterações e compensar com aliterações em outros sons quando possível; 5) traduzir a pontuação; 6) manter as rimas e usar de outros jogos estéticos como compensação quando não for possível;

---

<sup>101</sup> Cf. Alberto Caeiro (2007), *O Guardador de Rebanhos*.

### 3.10.1 “Young Woman” (in For Love)/”Jovem Mulher”

Jovem mulher, mais velha<sup>102</sup>  
mulher, mal as  
palavras começam, você  
sai, e bem<sup>103</sup>,

Como fica você para trás<sup>104</sup> ,  
como segui-la quando é você  
também quem lidera, para ser  
seguida, e por que não.

Haverá uma paciência  
que se aprende, um pouco, quase nada,  
uma condição da qual nós  
estamos suspensos?

Haverá um lugar para nós,  
você o conhece bem  
o suficiente que,<sup>105</sup> sem sequer pensar<sup>106</sup>  
pode<sup>107</sup> ser encontrado?

Penso e,

---

<sup>102</sup>Muito embora a sintaxe proposta pelo “enjambement” seja estranha, o termo “mais velha” continua correspondendo a uma sintaxe correta e mantém a possibilidade de o verso ser lido como se não tivesse a vírgula.

<sup>103</sup> Optou-se pelo uso de “bem” para acentuar, junto de “mal” dois versos antes, o caráter oximorónico do texto.

<sup>104</sup> O “yourself” é um complemento indireto que pode ser (1) o(a) leitor(a) (2) o poema, mas também (3) a própria mulher. Acredita-se que o “você” possa ser uma correspondência similar a essa pluralidade de significados.

<sup>105</sup> A pontuação também tem de ser traduzida.

<sup>106</sup> Aqui havia algumas alternativas, como “sem esforço” ou “num piscar de olhos”; porém, além de manter a figura do pensamento presente, esta escolha mantém a aliteração presente no original, mas com o som de “s” ao invés do “th”.

<sup>107</sup> Conseguiu-se uma aliteração em “p” (“pensar” e “pode”) em compensação pela perda da rima interna do original.

Logo,<sup>108</sup> não existo,  
Eu, que era pra ser, como você,  
outra coisa.

---

<sup>108</sup> Vide nota 105.

### 3.11 “The Snow” (in *For Love*) / “A Neve”. Análise e interpretação de texto. Síntese de questões e problemas de tradução.

Ao contrário dos outros poemas analisados, em que a linguagem é vista como uma forma limitada de apreender a realidade e, portanto, impossibilita que se chegue a verdade total, este poema é um elogio à linguagem, mais especificamente, quando relacionada com a memória: a capacidade da linguagem de conservar os momentos felizes e de grande significado. Logo no início do poema, é feita uma metáfora como uma referência a isso, às pegadas ou “traços” deixados na neve pelos passos durante as “caminhadas”, que parecem fazer uma alusão à memória: a memória (através da linguagem) mantém os momentos vividos na mente, da mesma forma como a neve mantém a imagem do pé. Essa relação entre memória e a linguagem é retratada de maneira positiva e acolhedora, pois “traz amigos à porta”, mesmo em dias difíceis no “inverno escuro”, da mesma maneira que a promessa de “colher as flores” (mantida viva pela memória) ajuda o “eu” a “seguir em frente”, a encarar a vida.

A terceira estrofe descreve uma relação de prazer com as palavras, em que o pensar sobre o “dormir”, ou “a dormir”, traz uma sensação de calor, sugerindo um acolhimento e conforto, além de liberdade. As palavras, então, através do pensamento, trazem conforto pela sensação de calor e de libertação.

Essa relação de acolhimento também se reforça na conclusão do poema, em que o “eu”, que se descreve como “velho, confuso e carente”, finalmente encontra a redenção da alma quando é finalmente “trazido para casa”. Este ato se concretiza em uma “velha canção” que, estando no passado, só poderia ser revivida pela linguagem, através da memória.

Os problemas de tradução encontrados foram: 1) a tentativa de manter todas as figuras evocadas no poema; 2) construções em Língua Inglesa que possuem multiplicidade de sentidos e que não é possível manter em Língua Portuguesa; 3) aliteração conseguida para compensar uma multiplicidade de sentido que se perdeu; 4) alterações na sintaxe para conservar figuras evocadas no original.



### 3.11.1 “The Snow” (in *For Love*) / “A Neve”

A neve pisada<sup>109</sup> deveria manter os traços  
das caminhadas de ontem, os caminhos usados,  
e trazer amigos à nossa porta  
algures<sup>110</sup> no inverno escuro.

Em algum dia de abril vou colher<sup>111</sup> finalmente  
as flores prometidas há muito –  
pensar nisso  
vai nos ajudar a seguir em frente.

A noite para nós é um prazer,  
penso que o dormir<sup>112</sup> e o calor que protege a  
mim você traz,<sup>113</sup>  
a si se dando finalmente por inteiro.

O meu eu<sup>114</sup> era velho, era confuso, era carente –  
para cantar sobre uma velha canção<sup>115</sup>,  
com o último eco de dor,  
trazida<sup>116</sup> agora para casa.

---

<sup>109</sup> “Rachada” foi uma das possíveis escolhas mas, buscou-se manter a figura dos “rastros”/“traços” que são deixados nas “caminhadas” de que o verso seguinte fala.

<sup>110</sup> Fez-se uso de “algures” ao invés da outra opção “algum lugar” (mais comum para o falante coloquial brasileiro) por conta de “algures” não somente apontar lugar, mas também indicia tempo (que vem logo no início da estrofe seguinte).

<sup>111</sup> Traduziu-se “get” por “colher” por estar referido a “flores”, no verso seguinte.

<sup>112</sup> O verso original também pode se tratar de “pensar a dormir”, havendo um duplo sentido entre pensar “dormindo” e pensar “sobre o dormir”, este duplo sentido não pode ser mantido em Língua Portuguesa.

<sup>113</sup> Usou-se “a mim”, ao invés de “me”, para tentar manter a figura do “eu” presente no verso original (“me you bring”), trazido a si também.

<sup>114</sup> Em detrimento da outra opção, “eu mesmo”, esta escolha foi feita por se tratar da representação do “eu” pela linguagem, que é o grande tema do poema.

<sup>115</sup> “Song”, no verso original, também pode significar poema. Optou-se por “canção” para manter a aliteração em “c” com “cantar”.

<sup>116</sup> O fato de não haver desinência de gênero do sujeito referente a “brought” em inglês gera uma multiplicidade de significados, podendo se referir à “canção”, à “dor”, ou ao “eu”; em português, é necessário fazer uma escolha e perder a múltipla significação.

### 3.12 “The Gesture” (in *For Love*)/”O Gesto” (*For Love*). Análise e interpretação de texto. Síntese de questões e problemas de tradução.

Da mesma maneira do poema anterior, em “O Gesto” se trata de um aspecto positivo da linguagem, enquanto algo que conserva aquilo que faz sentido na mente e que constrói a identidade.

O poema evoca figuras antitéticas, como “manhã” e “noite”, “sol” e “lua”, sugerindo a ideia de ciclo, o ciclo da vida. O poema, portanto, parece narrar o processo da vida, o ciclo sequencial da existência, neste caso, o da mulher descrita pelo “eu”.

Na figura presente no último verso do poema, no ato de preservar as memórias na mente (“mind’s keeping), é onde estão contidos todos os elementos descritos pelo “eu”: a manhã, a noite, o sol, a lua, a luz e o brilho (o brilho do sol ou da lua, pois há um duplo sentido criado pelo “enjambement” da terceira estrofe), bem como o amor e as crianças. Como já mencionado anteriormente, as primeiras figuras se referem ao ciclo, à ideia sequencial da vida, e o que isso parece sugerir é que a própria ideia de viver, de passar por esse ciclo, é algo contido na mente – ou seja, a noção da própria existência só é dada pela linguagem.

As figuras do amor e das crianças, que também são conservadas pela mente, sugerem que, através dela (da mente, da linguagem), é que se constroem os valores que trazem felicidade, bem como a própria identidade (no caso da mulher do poema, que é mãe e amante).

A linguagem é retratada, enfim, enquanto o meio de criar sentido à vida, tanto por conservar os valores importantes para a pessoa, como por permitir observar os ciclos da vida e por construir a identidade.

Os problemas de tradução encontrados foram: 1) perda de aliterações e uso de outras como compensação pela perda, também de outros jogos de sentido; 2) tentativa de manter as rimas, tanto finais quanto internas, e usando de alguma estratégia compensatória quando não for possível. 3) uso de coloquialismo brasileiro para conseguir manter uma repetição presente no original; 4) acréscimo de artigo por conta da gramática de língua portuguesa; 5) mudança de adjetivo em substantivo;

### 3.12.1 “The Gesture” (in *For Love*)/”O Gesto” (*For Love*)

O gesto que ela faz  
para levantar,  
toda sua carne é branca,  
e cansada<sup>117</sup>.

Ora de manhã, ora<sup>118</sup>  
à noite, e o<sup>119</sup> sol  
brilha como  
o<sup>120</sup> luar<sup>121</sup>.

O<sup>122</sup> sol, para ela  
faz rolar<sup>123</sup>  
luz com brilho<sup>124</sup>  
da lua e

amor e crianças  
dormindo,<sup>125</sup>  
em sua cansada  
mente resistindo<sup>126</sup>.

---

<sup>117</sup> No original, “rise”, “white” e “tired” rimam, o que não acontece com “levantar”, “branca” e “cansada”. Fica apenas, como compensação, a aliteração em “c” (“carne, branca e cansada”).

<sup>118</sup> Perdeu-se a aliteração em “n” na repetição de “now” e em “morning”.

<sup>119</sup> Fez-se necessário o acréscimo do artigo de acordo com a gramática da língua portuguesa.

<sup>120</sup> Vide nota 119.

<sup>121</sup> Perde-se a rima interna em “might”, “shines” e “moonlight”.

<sup>122</sup> Vide nota 119.

<sup>123</sup> Buscou-se manter um verso que, da mesma maneira que o original, tivesse duas palavras para “fazer”. Dessa maneira, sob a justificativa de que as figuras coloquiais da língua são de constante presença na estética do autor, fez-se uso de uma expressão desta natureza para resolver o problema de tradução. “Rolar”, neste caso, em português brasileiro, não se refere ao ato de “rolar pelo chão”, mas a “fazer acontecer”, muito comum no falar coloquial de muitas regiões brasileiras.

<sup>124</sup> Foi necessário transformar o adjetivo em um substantivo.

<sup>125</sup> Assim como no original, conseguiu-se fazer com que “dormindo” fosse possível de ler, através do “enjambement”, como continuação do verso anterior ou como início do verso posterior.

<sup>126</sup> Mantém a rima com “dormindo” (como em “sleeping” e “keeping”).

## CONCLUSÃO

O ofício de traduzir Creeley foi, de fato, um grande desafio. Como todo ofício de tradução, requer uma leitura aprofundada e constante do texto. Tratando-se de poesia, parece haver uma resistência por parte do autor para exigir que o leitor participe e possa chegar a algum entendimento do texto. Creeley faz uso de diversas estratégias e jogos de sentido que, em alguma proporção, parecem tentar despistar o leitor das questões facilmente reconhecíveis, fazendo com o que o ofício de tradução ainda mais difícil e desafiador nessa abertura subversiva.

Creeley foi um grande ícone da poesia estadunidense que percorreu todo o século XX, sendo um nome fundamental na compreensão tanto dos ideais políticos que os intelectuais da arte e os ativistas seguiam, como do pensamento sobre estética, expressão artística e composição poética. Foi ainda um eco dos movimentos e das ideias que o antecederam, mas também uma vanguarda tanto no ofício artístico quanto no pensamento crítico e, por que não, filosófico.

Como pode se perceber, fez uso de técnicas como o “enjambement”, aliteraões e metonímias, técnicas muito evidentes nos poemas trabalhados, sendo sempre um problema de tradução complexo e intelectualmente exigente, tornando-se necessário, em todos os casos, o uso de alguma estratégia compensatória, pois os sentidos originais (ou, no caso das aliteraões, os jogos fonéticos originais) não puderam se manter. Contudo, é também verdade que, muito embora esses jogos fonéticos e de sentido presentes no original tenham caído, conseguiu-se utilizar alguma técnica que aproximasse a construção poética do poema original. Por exemplo, no uso do “enjambement” conseguiu-se construir sentidos na Língua Portuguesa que, mesmo sem o sentido ou as figuras evocadas no original, subvertem uma ordem normativa do verso e gera sentidos múltiplos.

Da mesma forma, as aliteraões originais, em grande parte, foram perdidas, mas foi possível criar aliteraões novas, ainda que em um som diferente do original.

Houve também muitos problemas com o fato de as construções em Língua Inglesa tenderem a ser mais sintéticas em comparação com as construções mais analíticas da Língua Portuguesa. A poesia de Creeley, de maneira geral, em especial nos poemas escolhidos para este trabalho, tende a ser composta por versos concisos, curtos

e rápidos, o que acabou por se tornar um grande desafio, abrindo-se mão, diversas vezes, de opções de tradução que, de um ponto de vista lexical, seriam relevantes, mas que acabavam por ser muito prolixos, o que acabaria por descaracterizar a estética em causa. Porém, houve também alguns momentos em que foi possível aproveitar de certos mecanismos da Língua Portuguesa, ainda que estes sejam raros, que possibilitaram tornar o verso um pouco mais conciso.

Partindo do fato de se tratar de textos poéticos, onde as imagens construídas ou evocadas compõem uma parte primordial do sentido do texto, tentou-se mantê-las sempre que possível, fazendo-se exceção a casos em que a figura era formada por um jogo sintático que seria impossível reproduzir em Português, seja por um “enjambement” ou por uma aliteração.

Houve também uma grande preocupação com as rimas em geral. Tomando-as como essenciais na construção da estrutura poética, houve um esforço para mantê-las todas, ainda que, por vezes, tendo de trocar quais as palavras ficam com mais ênfase no fim do verso. Isto exigiu alguns recursos drásticos, sendo, muitas vezes, necessárias inversões mais drásticas na ordem das palavras.

Outro fator importante, que merece menção nestas considerações finais, foram as questões culturais, as quais exigiram traduções assimilatórias, em geral, jargões coloquiais e/ou considerados de “baixo calão” que, não fossem traduzidas dessa forma, não seria possível criar sequer sentido, pois se trataria de uma construção sem existência na cultura do leitor brasileiro. Todavia, houve também uma preocupação quanto ao fato de a poesia ser socio-historicamente marcada como uma produção estadunidense: a cultura estadunidense teria de estar presente em algum momento, marcada de alguma maneira, o que ocasionou, em vários casos, a tradução ter de ser dissimilatória. As escolhas dissimilatórias de tradução também se deram por questões estéticas e políticas, julgando-se ser necessário marcar estranhezas linguísticas presentes no poema original, estranhezas essas que também estão presentes no embate de um leitor estadunidense com o poema de Creeley, ou seja, trata-se de uma tradução dissimilatória por uma questão estética e política da poesia de Creeley e não, realizado apenas por diferença cultural de línguas.

O trabalho realizado foi uma tentativa de alcançar essas questões julgadas pertinentes em uma versão traduzida para Português Brasileiro destes poemas,

podendo trazer ao leitor brasileiro, ao menos, uma fração da complexidade que o leitor estadunidense encontra quando se defronta com os textos de Creeley, Mas este trabalho foi também uma tentativa de criar um material com sugestões para diferentes casos de problema de tradução, sejam eles de natureza mais geral, ou mais específica.

Acredito que o posicionamento teórico deste trabalho tenha ficado claro quanto ao fato de considerar que a tradução nunca acontece no intuito de produzir um trabalho final, ou seja, o texto traduzido nunca é, em si, uma conclusão, um produto esgotado. Pelo contrário. Da mesma forma como acontece em qualquer âmbito da linguagem, a tradução trata-se de um processo, de um constante diálogo e de uma aproximação, de um constante refletir sobre o texto e sobre todas as questões que estão em torno deste texto e que são fundamentais para compreendê-lo enquanto texto dentro da realidade, como manifestação cultural e/ou estética, e artística, e como manifestação social e política. Parece estar claro que a tradução trata-se de gerar e de manter um espaço de contato e, a partir deste espaço, construir significações relevantes. Este trabalho, então, não se basta por si, não é um produto, mas é apenas um pequeno capítulo de uma trajetória contínua de trabalho e de investigação, no intuito de construir novos sentidos e novas leituras dos poemas de Creeley, aproximando, também assim, o poeta estadunidense um pouco mais da cultura brasileira.

Traduzir Creeley se demonstrou um ofício complexo, desafiador, exaustivo, mas muito enriquecedor, indo além do que é o ofício de ler e confrontar os seus textos de forma passiva. Houve que refletir sobre a linguagem, criar uma zona de confiabilidade e de encontro, pensar relações sociais e políticas diferentes (embora sendo ambas línguas pós-coloniais), “domesticar” sem fechar aberturas mais subversivas, tornar-me agente de outras dinâmicas históricas e/ou de vida, tanto das disponíveis como das que começam a emergir. Espera-se, enfim, que este trabalho possa ter contribuído não somente com reflexões pertinentes, mas que também tenha contribuído em desenvolver uma leitura dos poemas de Creeley que possa desenvolver experiências de vida a um leitor brasileiro através deste complexo, completo e precioso poeta estadunidense.

## BIBLIOGRAFIA

ALTIERI, Charles. (1984). *Self and Sensibility in Contemporary American Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.

BAKHTIN, Mikhail. (2003). *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes.

BAKHTIN, Mikhail. (2006). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: HUCITEC.

BONVICINO, Régis. (1997). *A Um*. Granja Viana: Ateliê Editorial.

BLEVINS, Richard. (1996). *Charles Olson & Robert Creeley: The Complete Correspondence*. Santa Rosa: Black Sparrow Press.

CAEIRO, Alberto. (2007). *O Guardador de Rebanhos*. Coimbra: Alma Azul.

CLARK, Tom (1993). *Robert Creeley and the Genius of the American Common Place*. New York: New Directions.

COX, Kenneth. (1969). "Address and Posture in the Poetry of Robert Creeley", *The Cambridge Quarterly*, vol. 4 nº3, 237 - 243.

CREELEY, Robert. (1988). *The Collected Poems of Robert Creeley*. Berkeley: University of California Press.

CREELEY, Robert. (1991). *Selected Poems*. Berkeley: University of California Press.

CREELEY, Robert. (1962). *For Love. Poems 1950-1960*. New York: Charles Scribner's Son.

CREELEY, Robert. (1973). *The Charm*. London: Marion Boyars Publishers Ltd.

CREELEY, Robert. e LEHMAN, David (Eds.) (2002). *The Best American Poetry 2002*. New York: Scribner Poetry.

DUNCAN, Robert. (1984). "Rites of Participation" in: *Robert Duncan. The H.D Book*. Long Beach: Frontier Press.

DUNCAN, Robert. (1968). *Bending the Bow*. New York: New Directions.

ELLMANN, Richard e O'CLAIR, Robert. (Eds.) (1973). *The Norton Anthology of Modern Poetry*. New York: W.W. Norton.

FIGUEIREDO, Vivina Almeida Carreira de Campos. (1991). *A poesia de Robert Creeley: uma réplica ao cotidiano*. Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

FAAS, Ekbert. (2010). *Robert Creeley: A Biography*. Quebec: McGill-Queen's University Press.

GUIMOND, James. (1975). "Poesia Americana, 1913-1973: As Duas Revoluções", *Revista Letras*, volume 24, Curitiba, Universidade Federal do Paraná, 179 – 189.

HALLBERG, Robert von. (1985). *American Poetry and Culture 1945-1980*. Cambridge: Harvard University Press.

HARRIS, Mary Emma. (2002). *The Arts at the Black Mountain College*. Cambridge: The MIT Press.

MCFARLAND, Gerry. (2011). *The Open Space of Imagination, The Poetic Moment and the Black Mountain Poets*. Tacoma: Pacific Lutheran University.

MIHO, Sílvia Regina Gomes. (2007). *Entre beats e bytes: a poesia experimental de Robert Creeley*. Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista.

MIHO, Sílvia Regina Gomes. (2011 [2010]). "New American Poetry: algumas relações entre poéticas modernistas e tendências contemporâneas da poesia norte-americana na obra de Robert Creeley", *Revista Itinerário*, nº32, Faculdade de Comunicação, Artes e Letras, UFGD – Universidade Federal da Grande Dourados, 143 – 159.

MILTON, John. (2004). "Translated Poetry in Brazil 1965-2004", *Revista Brasileira de Linguística Aplicada*, vol. 4 nº1, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 173 – 193.

NICHOLS, Miriam. (2010). *Radical Affections, Essays on the Poetics of Outside*. Alabama: The University of Alabama Press.

OLSON, Charles. (1967). *Selected Writings*. New York: New Directions.

PERKINS, David. (1987). *A History of Modern Poetry: Modernism and After*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.



QUARTERMAIN, Peter. (1992). *Disjunctive Poetics: From Gertrude Stein and Louis Zukofsky to Susan Howe*. Cambridge: Cambridge University Press.

SANTOS, Boaventura de Souza. (2002). “Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº63, Coimbra, Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, 237 – 280.

SANTOS, Boaventura de Souza. (2008). “A Filosofia à venda, a douta ignorância e a aposta de Pascal”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 80, Coimbra, Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, 11 – 43.

SPIVAK, Gayatri. (2001). “The Politics of Translation”, in: Lawrence Venuti. (ed.) *The Translation Studies Reader*. London: Routledge.

SHAKESPEARE, William. (1964). *Hamlet*. Cambridge: Cambridge University Press.

VENUTI, Lawrence. (2001). “Translation, Community, Utopia” in: Lawrence Venuti (ed.) *The Translation Studies Reader*. London: Routledge.

WILSON, John. (1987). *Robert Creeley’s Life and Work, A Sense of Increment*. Michigan: University of Michigan Press.

### Web

<https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poets/detail/robert-creeley>  
acessado dia 15/06/2017

<https://www.poets.org/poetsorg/poet/robert-creeley>  
acessado dia 15/06/2017

<https://www.theguardian.com/news/2005/apr/05/guardianobituaries.booksobituaries>  
acessado dia 15/06/2017.

<http://robertcreeleyfoundation.org/robert-creeley/>  
acessado dia 15/06/2017

<https://www.google.pt/search?client=opera&q=robert+creeley+awards&sourceid=opera&ie=UTF-8&oe=UTF-8>  
acessado dia 15/06/2017.

<https://www.poetryfoundation.org/learn/glossary-terms/language-poetry>  
acessado dia 17/07/2017.

<https://www.poetryfoundation.org/poems/55213/idem-the-same-a-valentine-to-sherwood-anderson>  
acessado dia 22/08/2017.

<https://black-mountain-research.com/2015/01/26/the-active-nucleus-robert-creeleys-black-mountain-review/>  
acessado dia 25/08/2017.

<http://brooklynrail.org/2005/05/poetry/hero-of-the-local-robert-creeley-and-the>  
acessado dia 25/08/2017.

## **ANEXOS**

## Divisions

1

Order. Order. The bottle contains  
more than water. In this case the form  
is imposed.

As if the air did not hold me in  
and not let me burst from what have you or inveterate  
goodwill!

To make it difficult, to make a sense  
of limit, to call a stop to meandering—  
one could wander here

in intricacies, unbelted, somewhat sloppy.  
But the questions are, is it all there  
or on some one evening

will I come again here, most desperate and all questions,  
to find the water all  
leaked out.

2

Take it, there are particulars.  
Or consider rock. Consider hardness not as elemental but as  
stone. The stone! And just so  
invincible.

Which is to say, not a damn thing but  
rock. But, just so, that hardness, which is to say:  
the stone.

Or if only to consider, don't.  
Loss exists not as perpetual but, exact, when the attentions  
are cajoled,  
are flattered by their purport or what they purport  
to attend.

Which remains not, also not, definition.  
But statement. But, very simply, one, just so, not  
attend to  
the business not  
his own.

## Two Ways of Looking in a Mirror

At midnight the world is a mediate  
perspective.

And hence  
to an immaculate  
bed, the time of

passion,  
flower of my mind. Consumptive  
prayers keep us: the moon in its low chamber.

And about us, rayed out in a floral wall-  
paper-like pattern, the

facts of our union. Bliss  
is actual, as hard as  
stone.

“To Work Is to Contradict  
Contradictions, to Do Violence  
to Natural Violence . . .”

To consummate  
the inconsummate, and make of it

the unending. Work,  
work, work.

Six days of the week you shall work,  
on the seventh you shall think about it.

‘Mary, pass the potatoes’ becomes  
division of subject & object.

Work, work, work.  
Get them yourself.

Thought is a process of work,  
joy is an issue of work.

## The Crow

The crow in the cage in the dining-room  
hates me, because I will not feed him.

And I have left nothing behind in leaving  
because I killed him.

And because I hit him over the head with a stick  
there is nothing I laugh at.

Sickness is the hatred of a repentance  
knowing there is nothing he wants.

## The Changes

People don't act  
like they act  
in real life  
in real life. They

are slower  
and record the passive changes  
of atmosphere.

Or change themselves  
into green persian dogs  
and birds.

When you see one  
you know the world is a contrivance.  
It has proverbiality.  
People are poor.

## I Know a Man

As I sd to my  
friend, because I am  
always talking,—John, I

sd, which was not his  
name, the darkness sur-  
rounds us, what

can we do against  
it, or else, shall we &  
why not, buy a goddamn big car,

drive, he sd, for  
christ's sake, look  
out where yr going.

## A Form of Adaptation

My enemies came to get me,  
among them a beautiful woman.

And—god, I thought, this will be the end of me,  
because I have no resistance.

Taking their part against me even,  
flattered that they were concerned,

I lay down before them and looked up soulfully,  
thinking perhaps that might help.

And she bent over me to look at me then,  
being a woman.

They are wise to send their strongest first, I thought.  
And I kissed her.

And they watched her and both of us carefully,  
not at all to be tricked.

But how account for love, even if you look for it?  
I trusted it.

## Please

*for James Broughton*

Oh god, let's go.  
This is a poem for Kenneth Patchen.  
Everywhere they are shooting people.  
People people people people.  
This is a poem for Allen Ginsberg.  
I want to be elsewhere, elsewhere.  
This is a poem about a horse that got tired.  
Poor. Old. Tired. Horse.  
I want to go home.  
I want you to go home.  
This is a poem which tells the story,  
which is the story.  
I don't know. I get lost.  
If only they would stand still and let me.  
Are you happy, sad, not happy, please come.  
This is a poem for everyone.

## Just Friends

Out of the table endlessly rocking,  
sea-shells, and firm,  
I saw a face appear  
which called me dear.

To be loved is half the battle  
I thought.  
To be  
is to be better than is not.

Now when you are old what will you say?  
You don't say,  
she said.  
That was on a Thursday.

Friday night I left  
and haven't been back since.  
Everything is water  
if you look long enough.

## The Snow

The broken snow should leave the traces  
of yesterday's walks, the paths worn in,  
and bring friends to our door  
somewhere in the dark winter.

Sometime in April I will get at last  
the flowers promised you long ago,—  
to think of it  
will help us through.

The night is a pleasure to us,  
I think sleeping, and what warmth secures  
me you bring,  
giving at last freely of yourself.

Myself was old, was confused, was wanting,—  
to sing of an old song,  
through the last echo of hurting,  
brought now home.

## Young Woman

Young woman, older  
woman, as soon as the  
words begin, you  
leave, rightly.

How pace yourself behind,  
how follow when it is you  
also who leads, to be  
followed, and why not.

Is there a patience  
we learn, barely, hardly,  
a condition into which we  
are suspended?

Is there a place for us,  
do you know it well  
enough that without thought  
it can be found?

I think, and  
therefore I am not,  
who was to have been, as you,  
something else.

## The Gesture

The gesture she makes  
to rise,  
all her flesh is white,  
and tired.

Now morning, now  
night, and sun  
shines as  
moonlight.

Sun, for her  
make do  
light with bright  
moon and

love and children  
sleeping,  
in her tired  
mind's keeping.