

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO**

**PROJETO DE PESQUISA**

***Key West: An Island Sheaf*, de Hart Crane:**  
**recepção tradutória de Hart Crane em português e tradução de seu último livro**

**Candidato:** Anderson Mezzarano Lucarezi

**Nível:** Mestrado

São Paulo, 2016

## ÍNDICE

1. RESUMO _____	03
2. INTRODUÇÃO E JUSTIFICATIVA _____	03
2.1. Sobre Hart Crane _____	03
2.2. A poesia de Hart Crane _____	06
2.3. Estudo descritivo das traduções de Hart Crane para o português _____	13
2.4. Por que e como traduzir Hart Crane? _____	15
3. TRADUÇÕES DE HART CRANE PARA O PORTUGUÊS _____	21
3.1. As traduções de Jorge de Sena _____	21
3.2. A tradução de Maria de Lourdes Guimarães _____	22
3.3. As traduções de Augusto de Campos _____	23
3.4. A tradução de Bruno Tolentino _____	29
3.5. As traduções de Adriano Migliavacca _____	32
4. PROBLEMAS A SEREM SOLUCIONADOS _____	32
5. UM POEMA TRADUZIDO _____	35
6. CRONOGRAMA E PLANO DE TRABALHO _____	43
7. BIBLIOGRAFIA _____	44

## 1. RESUMO

Este projeto visa realizar, em um primeiro momento, um estudo da recepção tradutória da obra poética do poeta norte-americano Harold Hart Crane (1899 – 1932) para a língua portuguesa, destacando as traduções de Jorge de Sena, de Maria de Lourdes Guimarães, de Augusto de Campos, de Bruno Tolentino e de Adriano Migliavacca. Para nortear tal estudo, serem usadas como referências as propostas descritivistas de Itamar Even-Zohar e Gideon Toury, bem como revisões de tais autores, propostas, por exemplo, por Pascale Casanova. Em um segundo momento, o trabalho objetiva a tradução propriamente dita de *Key West: An Island Sheaf*, conjunto de poemas que Crane agrupou em uma pasta antes de saltar de um navio no Golfo do México, em 1932, deixando para trás uma vida de contrariedades. Para nortear tal prática, serão usadas como referências as reflexões de Henri Meschonnic a respeito da importância do ritmo e as reflexões de Antoine Berman a respeito de uma tradução *da letra*.

## 2. INTRODUÇÃO E JUSTIFICATIVA

### 2.1 SOBRE HART CRANE

Nascido em 1899, em Ohio (EUA), Harold Hart Crane foi um dos nomes de relevância no contexto do chamado modernismo norte-americano. Filho de pais que viviam em conflito, passou boa parte da vida em desentendimento com o pai, que era um bem sucedido comerciante de doces que criticava o filho pela excessiva dedicação à poesia e pela pouca dedicação ao trabalho. Tendo começado a escrever cedo, Crane veio a publicar seu primeiro livro – *White Buildings* – em 1926. Sua obra mais reconhecida,

no entanto, é *The Bridge*, um longo poema publicado em 1930 que dialoga esteticamente com *The Waste Land*, de T.S. Eliot. Muito ligado ao álcool, o poeta se suicidou em 1932, saltando de um barco em meio ao golfo do México. Entre seus escritos, encontrou-se um grupo de poemas aparentemente preparados para publicação – *Key West: An Island Sheaf*. Trata-se, de acordo com a edição mais confiável dos poemas completos de Crane, de um grupo de dezenove textos cujos títulos e datas de composição são:

1. O Carib Isle (1926)
2. The Mermen (1927 – 1928)
3. To the Cloud Juggler (1930)
4. The Mango Tree (1926 – 1929)
5. Island Quarry (1927)
6. Old Song (1927)
7. The Idiot (1926 – 1928)
8. A Name for All (1928)
9. Baccardi Spreads the Eagle's Wind (1927 – 1932)
10. Emperor Victus (1927)
11. Royal Palm (1927)
12. The Air Plant (1927)
13. The Hurricane (1927)
14. Key West (1927)
15. –And Bees of Paradise (1927)
16. To Emily Dickinson (1926 – 1927)
17. Moment Fugue (1929)

18. *By Nilus Once I Knew* (1927)

19. *To Shakespeare* (1926 – 1930)

Conforme apresentarei na parte 4 deste projeto (*Problemas a Serem Solucionados*), há controvérsias sobre a forma final da obra em questão, já que Crane morreu antes de concluí-la. De qualquer forma, os dezenove poemas acima certamente fazem parte do universo dessa obra derradeira. A polêmica existente é sobre a inserção de outros textos nesta coletânea.

Boa parte dos textos em questão foi motivada pela experiência que o poeta teve, entre maio e outubro de 1926, em uma propriedade de sua família na Isla de Los Pinos, nas cercanias de Cuba. Lá, Crane presenciou o cotidiano caribenho e vivenciou experiências intensas, como uma viagem a Grand Cayman em um barco lotado, sob sol abrasador, o que o fez adoecer, e a passagem de um furacão que deixou um rastro de destruição, afetando, inclusive, a casa onde ele estava alojado.

Entre os poemas, então, há os que vivificam a fúria e a aridez da natureza tropical, como *O Carib Isle!*, *The Air Plant*, *The Royal Palm*, *The Hurricane*. Outros, como *Island Quarry*, *The Idiot*, *Bacardi Spreads The Eagle's Wing*, são retratos menos turbulentos – mas não menos interessantes – da vida e da paisagem caribenhas. Há, ainda, os poemas em que Crane problematiza a linguagem ou dialoga com outros escritores, como *A Name for All*, *To Emily Dickinson* e *To Shakespeare*. O projeto é, de acordo com o próprio Crane em carta, uma “suíte caribenha”, mas não se limita ao registro de uma experiência de viagem; são textos vibrantes, imbuídos do vigor imagético que visa subverter a lógica corrente e despertar no leitor novas sensibilidades através de um processo chamado por Crane de *lógica da metáfora*, que será abordado na próxima seção.

## 2.2. A POESIA DE HART CRANE

Em uma carta a Harriet Monroe datada de 1926, Crane discorre um pouco a respeito deste elemento central em sua obra intitulado *lógica da metáfora*:

É muito provável que eu esteja mais interessado nos chamados choques ilógicos da conotação das palavras sobre a consciência (e suas combinações e efeitos recíprocos na metáfora-base) do que estou na preservação das suas significações logicamente rígidas, cujo preço é a limitação do meu tema e das percepções envolvidas no poema. (...) O paradoxo, é claro, é que (...) [essa] aparente ilógica opera tão logicamente em conjunção com seu contexto no poema a ponto de demandar outra lógica, bastante independente da definição original de palavra ou frase ou imagem empregada. Essa inflexão de linguagem implica uma receptividade prévia ou preparada para o estímulo no leitor. A sensibilidade do leitor, ao identificar essa inflexão de experiência com algum evento da própria história ou das percepções desse leitor, simplesmente responde – ou a rejeita totalmente. A lógica da metáfora está tão organicamente arraigada à pura sensibilidade que não pode ser rastreada ou explicada por ciências históricas, como a filologia e a antropologia.<sup>1</sup>

A ideia de Crane parece ser povoar o imaginário do leitor com uma organização de palavras que ofereça uma riqueza imagética pouco convencional, o que subverteria a forma de pensamento mais habitual das pessoas, indicando brechas que, se exploradas pelo leitor, poderiam levá-lo a uma experiência de contato – ou ao menos de vislumbre – do absoluto; absoluto, esse, que ele, como poeta, teria vislumbrado e tentado reter através das palavras que configuram o poema. O registro desses “vislumbres” se evidencia tanto na sua obra, em momentos como aquele em que fala da tentativa de revelação do *unfractioned idiom* (idioma não fracionado) perdido, quanto em sua vida,

---

<sup>1</sup> HAMMER, Langdon; WEBER, Brom. 1997. *O My Land, My Friends: The Selected Letters of Hart Crane*. Four Wall Eight Windows. New York. p. 278-79.

em momentos como aquele em que, apaixonado, disse ter visto *the Word made Flesh* (o Verbo transformado em Carne)<sup>2</sup>. Abraçar tal absoluto, porém, revela-se uma tentativa fadada ao fracasso, da qual resultam apenas indícios: as tais brechas supracitadas, possibilitadas pelas palavras *grávidas* de imagens e expressas por uma sintaxe geralmente truncada, incomum, o que também colabora para a ruptura da lógica habitual. Trata-se de uma visão de raiz romântica, pautada por uma vontade de transcendência que, por ser utópica e por saudar a velocidade e as novas tecnologias – como acontece em momentos de *The Bridge* (1930) – acaba por também ter uma faceta modernista.

O diálogo de Crane com a estética romântica revela-se também através do uso de algumas metáforas como a do *fogo* e a do *vento*. De acordo com Margueritte Dickie Uroff, enquanto para os românticos a imagem do fogo aludia ao poder criativo da mente, na obra do poeta de Ohio ela não apenas ilumina criativamente, mas “consume e purifica”<sup>3</sup>, sendo que alguns exemplos seriam os poemas *Legend*, de *White Buildings*, em que a existência do poeta no mundo é comparada à da mariposa que é atraída pelo fogo ao mesmo tempo em que as chamas a destrõem, e *Possessions*, do mesmo livro, em que o furor sexual seria purificado pelas chamas. Já em relação ao vento, que para os românticos tinha o duplo papel de preservar (o vento oeste, de Shelley, por exemplo, espalha as folhas mortas e as sementes) e destruir, em Crane tem um papel preponderantemente destruidor, como atestam alguns poemas da série *Key West: an Island Sheaf* que retraram a ação dos furacões tropicais.

---

<sup>2</sup> HAMMER, Langdon; WEBER, Brom. 1997. Idem. p. 186-188.

<sup>3</sup> UROFF, Margaret Dickie. 1974. *Hart Crane: the Patterns of his Poetry*. University of Illinois Press. Urbana / Chicago / London. p. 23.

Curiosamente, apesar de abraçar a ideia romântica de um absoluto quase religioso, Crane foi um leitor interessado da poesia simbolista, sendo que uma das características do Simbolismo é a incredulidade frente à ideia de transcendência através do Eu, da Pátria, da Religião, de Deus ou do Amor; restava, aos simbolistas, apenas a Arte. Um indício dessas leituras parece ser o fato de que em vez de associar-se à figura do *bardo romântico*, que transmite verdades, Crane liga-se mais ao *vidente simbolista*, que apenas vislumbra, entrevê. Dessa forma, o poeta parece ter uma genealogia poética truncada; parte romântica, parte simbolista, parte modernista.

\*\*\*

É interessante notar como Crane visava uma noção sofisticada da lógica da metáfora, associando-a às origens do pensamento humano, antecedendo em mais de cinquenta anos os estudos de Lakoff e Johnson a respeito de como nossas linguagens verbal e gestual cotidianas são metafóricas. Quando alguém diz que um argumento é *forte* ou *frágil*, quando se diz que *palavras são vazias*, quando Santos Dumont é citado como *pai da aviação*: trata-se de linguagem metafórica. O mesmo vale para sinais, gestos. Quando alguém faz um sinal de positivo com a mão, trata-se de um ato metafórico que remete à positividade daquilo que sobe, que está “para cima”, possivelmente aludindo ao crescimento das plantas rumo ao sol. O livro *Metaphors We Live By*<sup>4</sup>, dos autores citados, percorre vários exemplos como esses, revelando como a vida humana está imersa em metáforas e como o ser humano depende e *vive* delas.

Parece que Crane tinha em mente algo muito similar a esses conceitos quando escreveu, em outra carta, que “a construção inteira do poema se ergue sobre o princípio da

---

<sup>4</sup> JOHNSON, Mark; LAKOFF, George. 2003. *Metaphors We Live By*. The University of Chicago Press. London.



lógica da metáfora, que data de antes da nossa chamada lógica pura, e que é a base genética de todo discurso e, conseqüentemente, da consciência e da extensão de pensamento”<sup>5</sup>.

Crane parece querer recuperar essa língua original, chamar a atenção do leitor para a poesia dessa “genética de todo discurso” e possibilitar o acesso – ainda que breve – ao que ele chama em *The Bridge* de *unfractioned idiom*, isto é, um idioma *inteiro, pleno, não fracionado*, como as ideias de Larkoff e Johnson parecem sugerir que a linguagem metafórica seja: *plena*, em todo e qualquer falante de qualquer língua, *não fragmentada*, por ser ligada à totalidade da vida e do corpo.

Considerando tal panorama, mostra-se pertinente a proposição de Lee Edelman a respeito da estética de Crane ser antes uma *ideologia da catacrese* do que uma lógica da metáfora. A catacrese, explica o autor<sup>6</sup>, é uma figura de linguagem usada para nomear algo ainda sem nome através de um termo com o qual tal ideia possa ter alguma relação. Tal figura difere da metáfora, já que há termos alternativos ao procedimento metafórico, o que não ocorre com a catacrese.

Um bom exemplo de catacrese em Crane está no poema *Voyages*, surgido a partir da relação amorosa que o autor teve com o marinheiro Emil Opffer. Nesse texto encontramos a expressão *Adagios of islands*, que seria, inicialmente, uma forma de retratar o movimento de um barco próximo a um aglomerado de ilhas. A catacrese, nesse caso, está justamente no fato do autor querer, como diz Adriano Migliavacca, “solidificar em linguagem um estado de consciência nebuloso, e não uma cena

---

<sup>5</sup> Hammer, Langdon. 1993. *Hart Crane & Allen Tate: Janus-Faced Modernism*. Princeton University Press. Princeton. p. 163.

<sup>6</sup> EDELMAN, Lee. 1987. *Transmemberment of Song: Hart Crane's Anatomies of Rhetoric and Desire*. Stanford University Press. Stanford / California. p. 10-11.

concreta”<sup>7</sup>. A catacrese, então, parece ser um procedimento retórico coerente com a tentativa craneana, citada anteriormente, de registrar em palavras o inefável apenas “vislumbrado”.

Outra recurso retórico que Lee Edelman identifica na poesia de Crane é o anacoluto, isto é, “a mudança de construção sintática no meio do enunciado, geralmente depois de uma pausa sensível”<sup>8</sup>, o que caracterizaria quebras no discurso. Hélder Daniel Moreira<sup>9</sup> cita como exemplo o começo do poema *Paraphrase*, pertencente a *White Buildings*:

Of a steady winking beat between  
Systole, diastole spokes-of-a-wheel  
One rushing from the bed at night  
May find the record wedged in his soul.

A estrofe começa em suspenso, já que os dois primeiros versos só ganharão sentido a partir da leitura do fim do quarto verso. No caso, o trecho provavelmente alude ao escritor que, ao despertar no meio da noite, pode vir a encontrar um registro “entalado” em sua alma. Qual registro? Justamente o de uma batida (*beat*) – provável alusão ao poema – que pisca / cintila (*winking*) entre os raios de uma roda (*spokes-of-a-wheel*, pinos / travas que unem o aro da roda ao centro) dos movimentos cardíacos de sístole e diástole. O anacoluto, com sua fratura sintática, atua, aqui, performativamente, fazendo o que o poema tematicamente problematiza: o entalamento que o poeta tenta registrar.

---

<sup>7</sup> MIGLIAVACCA, Adriano Moraes. 2013. *Hart Crane's "Voyages" – Analysis and Translation*. Porto Alegre.

<sup>8</sup> CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. 2001. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. Nova Fronteira. Rio de Janeiro.

<sup>9</sup> MOREIRA, Hélder Daniel. 2009. *A Pulverização do Logos e a Palavra no 'Universo Pristino do Nada': a Poesia de Emily Dickinson e de Hart Crane*. Universidade do Porto.

Outra forma de ruptura que a poesia de Crane frequentemente apresenta é aquela criada pelo uso de travessão, espécie de andaime do discurso elíptico que começa a ganhar força no século XIX, conforme explica Décio Pignatari:

Na partitura tipográfica da poesia – para ficarmos só nela – o travessão é marca registrada do Romantismo, que o inovou no emprego e no sentido (...), saltando fora do caixilho dos sinais de pontuação para indicar não só mudança de interlocutor num diálogo, conforme as convenções francesa e brasileira; encaixar uma observação no correr de uma sentença, funcionando como traço-de-desunião: indicar, não tanto a supressão de uma palavra, implicando um sinal de igualdade (=), que substitui o verbo ser, como para substituir sintagmas inteiros, em elipse, num processo de desverbificação, ou melhor, de desprecação, nisto que vira ícone indicial que, mais do que apontar, arremessa o objeto (...) Esses pequenos incidentes graforais, que se propagaram por todo o Ocidente poético, são indícios de algo muito maior: o surgimento de um novo individualismo, que reclama, exclama e proclama a sua existência, no interior mesmo da classe burguesa triunfante, de onde brota a nova ideologia, sua ideologia sócio-cultural e sentipensamental, o Romantismo.<sup>10</sup>

Considerando que Crane lança mão de travessões de forma idiossincrática em grande parte de seus poemas, podemos dizer que essa é uma característica formal que evidencia o elo comentado anteriormente, o do poeta com a estética romântica.

Em *White Buildings*, 25 dos 30 poemas (há 28 poemas, mas considero, aqui, as subseções de *For the Marriage of Faustus and Helen* e de *Voyages*) apresentam uso de travessões, muitas vezes de forma a criar fraturas ou surpresas sintáticas. Em *The Bridge*, todos os 15 poemas que compõem as 9 seções do livro apresentam inúmeros exemplos de travessão, sendo que em alguns casos, como *Cutty Sark*, os sinais gráficos simplesmente inundam a página, criando um ritmo bastante fraturado. O travessão

---

<sup>10</sup> PIGNATARI, Décio. 2005. *Marina Tsvietáieva*. Travessa dos Editores. Curitiba. p. 15-16.

também aparece em todos os 19 poemas da versão mais confiável de *Key West: an Island Sheaf* e em 21 dos 23 outros poemas que o poeta publicou mas não reuniu em livro.

Fica evidente, então, que o uso de tal sinal de pontuação revela como o procedimento de quebra ou de criação de um efeito de surpresa sintática é comum na poesia de Hart Crane. É provável que uma referência para o poeta no uso de tal recurso formal tenha sido uma escritora americana do período romântico: Emily Dickinson, a quem Crane dedicou um poema de *Key West: an Island Sheaf*.

Tal modo de operação textual complexo fez com que Crane fosse considerado um poeta “difícil” ou “hermético”, não sendo, tais adjetivos, necessariamente negativos. Harold Bloom, por exemplo, no prefácio a uma das edições dos poemas completos do autor, diz que

Crane é um poeta difícil, intensamente metafórico e alusivo. Combinada com seus anseios transcendentais e com seu estilo altamente invocatório, sua lógica da metáfora nos dá, caracteristicamente, a sensação de uma densidade prensada, algumas vezes resistente ao desvelamento.<sup>11</sup>

É justamente essa dificuldade da poética de Crane que motiva este projeto a desenvolver um estudo introdutório a respeito da poesia de Crane, o que, sem dúvida, contribuirá para o processo de tradução.

---

<sup>11</sup> CRANE, Hart. 2001. *The Complete Poems of Hart Crane*. Liveright. New York / London. p. xii

### 2.3. ESTUDO DESCRITIVO DAS TRADUÇÕES DE TEXTOS DE HART CRANE PARA O PORTUGÊS

A abordagem que este trabalho dará às traduções de poemas de Hart Crane já realizadas em português será preponderantemente descritiva, isto é, o foco não será a busca de um juízo de valor que estabeleça qual delas é a melhor, mas o estudo das forças que fizeram com que tais traduções tenham as características que têm.

Uma referência teórica importante que pautará esta parte do trabalho é a obra do israelense Itamar Even-Zohar (1939), cujo conceito de *polissistema* contibui muito para descrições de trabalhos tradutórios. Segundo o autor, um polissistema consistiria em “um sistema múltiplo, um sistema de vários sistemas que se cruzam e que parcialmente se sobrepõem, lançando mão de diferentes opções, mas funcionando como uma estrutura inteira, cujos membros são independentes”<sup>12</sup>.

Se, por exemplo, a literatura brasileira for pensada como um polissistema, será possível identificar alguns autores canônicos que ocupam o centro de tal polissistema. Mais periféricamente, outros autores aparecerão. No entanto, alguns desses autores mais afastados do centro podem ser centrais em outros polissistemas. É o caso, por exemplo, de Monteiro Lobato, que, se ocupa uma posição periférica no polissistema geral da literatura brasileira, é autor central no da literatura *infantil* brasileira.

A mudança de posição de um autor, de uma ideia ou de uma prática dentro de um polissistema pode ocorrer por vários motivos: políticos, econômicos, religiosos, etc. É provável que o fato de Monteiro Lobato – para continuar com o mesmo exemplo – ter

---

<sup>12</sup> EVEN-ZOHAR, Itamar. 1990. *Polysystem Studies*. Poetics Today - International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication. Volume 11. Number 1. Duke University Press. Durham. p. 11 (disponível em <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf> ; acesso em 19/06/2016)

sido afastado do centro do polissistema geral da literatura brasileira tenha relação com as alusões racistas existentes em sua obra. Trata-se, então, de um exemplo de fator político-cultural que faz um polissistema reorganizar-se.

Em relação às traduções, Even-Zohar afirma que não se trata de um fenômeno “cuja natureza e cujas fronteiras estão dadas definitivamente, mas [de] uma atividade dependente das relações internas de um dado sistema cultural.”<sup>13</sup> Além disso, explica que os próprios princípios de seleção dos trabalhos a serem traduzidos dependerão da situação reinante no polissistema de chegada. O autor defende que se o polissistema literário de chegada (a) ainda não tiver sido cristalizado, (b) for jovem ou (c) estiver em um momento de crise, as traduções tenderiam a enriquecer o cenário e a ocupar posição central. Se, por outro lado, o polissistema estiver consolidado e vivendo um bom momento, as traduções tenderiam a ocupar uma posição mais periférica e – por resgatar normas rejeitadas – mais conservadora.

Vários outros fatores interferem na posição que a literatura traduzida assume dentro de um polissistema literário; fatores, esses, que parte deste trabalho procurará explorar e descrever.

Outro autor que contribuirá para a descrição das traduções que Crane recebeu para o português é Gideon Toury (1942 – 2016), que dedicou-se ao estudo das *normas* que regem as traduções; normas, essas, que consistem em regras ou hábitos que giram em torno da projeção que tem certo tradutor, das expectativas do público leitor e/ou dos patrocinadores. Como bem exemplifica Anthony Pym<sup>14</sup>, a norma para traduzir versos estrangeiros na França do século XVIII era o uso da prosa. Em relação às traduções de

---

<sup>13</sup> EVEN-ZOHAR, Itamar. 1990. Idem. p. 51.

<sup>14</sup> PYM, Anthony; JIMÉNEZ, Noélia (trad.); FIGUEROA, Maia (trad.); TORRES, Ester (trad.); QUEJIDO, Marta (trad.); SEDANO, Anna (trad.); GUERBEROF, Ana (trad.). 2012. Teorías contemporáneas de la traducción. Intercultural Studies Group. Tarragona, Espanha. p. 89.

Hart Crane, a pergunta é: quais teriam sido as normas que guiaram os tradutores das diferentes épocas? No Brasil, como bem retratou John Milton<sup>15</sup>, houve um choque de projetos tradutórios e poéticos – que não deixou de ser um choque entre tentativas de imposição de diferentes normas – que se deu a partir da obra de Hart Crane. Este projeto tentará responder tais questões e detalhar esses conflitos.

Outros autores dialogaram com os pensamentos de Even-Zohar e de Toury a partir de um viés mais sociológico, como foi o caso de Pascale Casanova (1959), Daniel Simeoni (1949 – 2007) e Sehnaz Tahir-Gurçaglar. Cabe, aqui, pontuar que as ideias de tais autores poderão, em certa medida, contribuir para este trabalho.

#### 2.4 POR QUE E COMO TRADUZIR HART CRANE?

Se a primeira parte do projeto almeja um estudo descritivo não valorativo de traduções já feitas, esta segunda parte objetiva um trabalho prático e, portanto, não pode escapar de juízos e da escolha de critérios, já que todo tradutor toma decisões a cada linha (ou a cada palavra) trazida ao idioma de chegada.

Esta seção abordará, então, em primeiro lugar, a relevância de se traduzir Hart Crane para a língua portuguesa e, em segundo lugar, as referências teóricas que perpassarão a feitura das traduções. Cabe pontuar que tais referências não aparecerão de forma prescritiva, mas como pano de fundo; elementos que pulsarão mais luminosamente em alguns trechos da tradução e, em outros, menos.

---

<sup>15</sup> MILTON, John. 1996. *Augusto de Campos e Bruno Tolentino: a Guerra das Traduções*. Cadernos de Literatura em Tradução. vol. 1. nº1. ufsc. Florianópolis.

\*\*\*

A obra de Hart Crane teve uma entrada restrita no universo lusófono. No Brasil, por exemplo, apesar da repercussão da polêmica de 1994 a respeito de traduções de Augusto de Campos e de Bruno Tolentino para o poema *A Praise for an Urn*, uma coletânea maior de poemas de Crane só viria a aparecer em 2006, no capítulo dedicado ao poeta em *Poesia da Recusa*, de Augusto de Campos. Trata-se de um estudo introdutório seguido de sete poemas traduzidos. Já em Portugal, a situação é um pouco melhor, uma vez que já há a tradução integral, realizada por Maria de Lourdes Guimarães, do livro mais conhecido de Crane, *The Bridge*, publicado em 1930. Além disso, há três traduções feitas por Jorge de Sena publicadas em seu livro *Poesia do século XX: de Thomas Hardy a C.V. Cattaneo*.

De forma geral, no entanto, há poucos textos traduzidos. Alguns dos poemas mais significativos de Crane nunca ganharam uma versão em português e, com exceção de *The Bridge*, os projetos escriturais do poeta não chegaram em sua completude à língua portuguesa; vieram apenas através de textos esparsos.

O objetivo de traduzir um livro inteiro é justamente aceitar integralmente o desafio tradutório de encarar uma obra em sua completude. No que diz respeito a tal tipo de empreitada, alguns esforços recentes neste sentido são dignos de nota. O trabalho de Dirceu Villa referente à tradução de *Lustra* (1917), de Ezra Pound, é paradigmático. Trata-se de uma tradução integral do livro, precedida por uma introdução em que o trabalho do norte-americano é contextualizado e comentado, e sucedida por notas que não só esboçam interpretações dos poemas, mas também comentam traduções feitas por outras pessoas.

Este tipo de proposta difere daquela que se difundiu com a atividade dos poetas ligados ao concretismo, que, no geral, erigiram seu trabalho tradutório sobre antologias



de textos de vários autores ou de textos de um mesmo autor, mas de épocas variadas. Augusto de Campos, por exemplo, traduziu fragmentos dos cantos I a XVII do *Don Juan* de Byron. Certamente quis, com isso, iluminar trechos que considerou esteticamente mais relevantes, proposta que se assemelha à de Haroldo de Campos, quando este propôs uma antologia de “versos” de invenção, em detrimento de uma antologia de “poemas” de invenção. Tal proposta é interessante, principalmente no contexto de sua orientação programática de trazer vários poetas relevantes para a língua portuguesa. Com tal objetivo, realmente parece coerente organizar coletâneas introdutórias em vez de traduzir livros isoladamente. Após determinado momento, no entanto, traduções integrais passam a ser necessárias, para que se tenha acesso à complexidade do universo dos autores em questão. Os livros de prosa são na quase totalidade das vezes traduzidos integralmente. Por que não os de poemas?

Um trabalho que almeje a tradução integral de um livro de poemas deve estar preparado para encarar momentos de dificuldade; momentos, esses, que uma antologia de “poemas escolhidos” poderia evitar. Haverá, possivelmente, momentos em que não se achará soluções perfeitas, o que implicará tentativas de compensação em outras passagens. Nessa empreitada complexa, alguns teóricos poderão ajudar. É o caso de Henri Meschonnic (1932 – 2009).

O pensamento de Meschonnic está associado a uma proposta mais ampla, que é a de uma *poética*, não apenas a do traduzir, como o nome de um de seus livros sugere, mas a da própria linguagem. O autor parte de uma crítica ao *império do signo*, pois tal instituição estabeleceria um paradigma de pensamento dicotômico limitador, que não contemplaria a complexidade da vida humana. Um bom exemplo fornecido por ele é o da dicotomia entre *oral* e *escrito*. A oralidade, para ele, é um modo *de funcionamento da linguagem*, presente tanto no falado quanto no escrito. O oral seria um “primado do

ritmo e da prosódia, com sua semântica própria, organização subjetiva e cultural de um discurso, que pode se realizar tanto no escrito como no falado.”<sup>16</sup> Exemplo disso seria a entonação, que é “um modo da oralidade do falado”, assim como, no âmbito do escrito, “a historicidade da pontuação dos textos é uma questão da oralidade”<sup>17</sup>.

Pode-se dizer que Meschonnic preza o afloramento da oralidade e seu empenho para uma nova poética, que, segundo suas convicções – a fim de combater o império do signo – deve ser centrada no poema, que seria o ponto fraco das teorias da linguagem e – sendo o homem um produto da linguagem – das teorias da sociedade.

A oralidade seria intimamente ligada ao *ritmo*, conceito que, para Meschonnic, é a unidade de equivalência numa poética da tradução. Se no passado os pensadores e praticantes da tradução valorizaram como unidade de equivalência entre o texto a ser traduzido e a própria tradução 1. as palavras (como, por exemplo, na tradução palavra por palavra praticada na Idade Média ocidental), 2. a frase (como na tradução da Bíblia feita por Lutero, que buscou uma sintaxe alemã), 3. o sentido (como nas “imitações” ou “versões” das Belas Infiéis do século XVIII) e 4. o texto (como em várias tendências do século XX), Meschonnic defende a primazia do ritmo, já que o trabalho rítmico é, de fato, um dos elementos fundadores (possivelmente o principal) de qualquer texto dito “poético” ou “literário”.

No que diz respeito ao ritmo, as traduções que este trabalho apresentará ecoarão as questões meschonniquianas. A busca não será *exclusivamente* nem por um ritmo estrangeirizante nem por uma aclimação aos padrões rítmicos praticados pela poesia brasileira atual, mas por uma *zona de fronteira* onde seja possível uma configuração

---

<sup>16</sup> MESCHONNIC, Henri; FLORENTINO, Cristiano (trad.) 2006. Linguagem, Ritmo e Vida. FALE/UFMG. Belo Horizonte. Pág. 8.

<sup>17</sup> MESCHONNIC, Henri; FLORENTINO, Cristiano (trad.) 2006. Idem.

rítmica que explore proveitosamente os pontos de contato e de diferença entre as línguas inglesa e portuguesa, evitando tanto servilismos quanto esforços para um máximo de transparência do tradutor. Nesse sentido, outro pilar teórico do projeto será a obra do estudioso francês Antoine Berman (1942 – 1991).

Em contraposição à prática tradutória considerada por ele como “desviante”, que seria culturalmente etnocêntrica (por priorizar a estrangeirização ou a domesticação do texto), literariamente hipertextual (por tender a deformações que resultam em imitações, pastiches, paródias, etc) e filosoficamente platonizante (por idealizar o resgate do sentido, deixando de lado o significante, que seria a casca terrena do signo a ser traduzido), Berman defende a tradução “da letra”, que seria ética (“receber o Outro enquanto Outro”<sup>18</sup>), poética (“por levar às margens da língua para a qual se traduz a obra estrangeira na sua pura estranheza”<sup>19</sup>, respeitando, por exemplo, a polissemia, os hermetismos e as irregularidades do original) e pensante (por opor-se, por exemplo, aos idealismos que priorizam o sentido).

É importante destacar que ao dizer *letra*, o autor não se refere a *literalismo*, mas, sim, ao “espaço de jogo”<sup>20</sup> do tradutor. É via letra que se alcança uma tradução ética, poética e pensante.

Berman parte de uma analítica negativa, em que expõe quais as tendências deformantes (racionalização, clarificação, alongamento, enobrecimento, homogeneização, destruição de ritmos, entre outras) que levam a traduções desviantes para, enfim, propor uma analítica positiva. Segundo ele,

---

<sup>18</sup> BERMAN, Antoine; TORRES, Marie-Hélène Catherine (trad.); FURLAN, Mauri (trad.); GUERINI, Andreia (trad.). 2007. A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longuíquo. 7 Letras. Rio de Janeiro. p. 68.

<sup>19</sup> Idem. p. 39.

<sup>20</sup> Idem. p.63.

Propor uma analítica positiva implica, pois, (no mínimo) duas coisas: ter definido o espaço de jogo próprio da tradução (distinguindo-o das práticas hipertextuais), ter definido *o puro* objetivo da tradução, além das contingências históricas. Afirmamos que tal atitude (facilmente criticável de um ponto de vista historicista) é legítima.<sup>21</sup>

Esta será uma das preocupações desta parte do projeto: manter o foco em uma tradução não desviante e clarificar o objetivo desta tradução neste momento histórico. A análise dos trabalhos tradutórios já existentes – que é a primeira parte do projeto – colaborará para a reflexão sobre o que é pertinente para uma nova empreitada que vise trazer Hart Crane para o português.

É importante explicitar que as traduções que este trabalho apresentará podem vir a beber de outras referências teóricas; referências, essas, que não contradizem a relevância que Meschonnic dá ao ritmo ou que Berman dá à tradução da letra. Em casos, por exemplo, de poemas já traduzidos por outras pessoas, o conceito de *retradução*, conforme desenvolvido por Álvaro Faleiros, se faz pertinente. De acordo com esse autor,

a retradução é a reapropriação de uma obra já traduzida, acrescentando-lhe novas leituras e relevos por meio da reescrita da reescrita; movimento duplo, voluntário ou não, de crítica: à crítica que é o ato tradutório (CAMPOS, 1976) soma-se outra ou várias outras. A retradução configura-se, assim, como um espaço possível e rico de reflexão sobre o fazer poético.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Idem. p.63.

<sup>22</sup> FALEIROS, Álvaro. 2009. *A Crítica da Retradução Poética*. Itinerários. Araraquara. p.145. (disponível em <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2146>)

Considerando que neste projeto serão abordados alguns poemas já traduzidos anteriormente, o conceito apresentado por Faleiros é relevante, pois além de iluminar novas facetas desses textos, ampliando o rol de significações que eles oferecem, a retradução também já funciona como crítica às suas predecessoras, o que, como dito antes, é uma das partes deste trabalho.

Vale pontuar que as teorias podem, dependendo do caso, atuar em conjunto, se retroalimentando e fortalecendo a tradução em questão; não se trata, aqui, de adotar uma tendência cegamente. A própria palavra *teoria* – vale lembrar – vem do grego e tem seu significado original associado à *contemplação*; no caso deste trabalho, contemplar, analisar cada texto e ver o que cada um deles pede e oferece para sua tradução.

Na seção seguinte serão tecidos comentários iniciais a respeito das traduções de poemas de Crane para a língua portuguesa. Cabe reiterar que tal estudo será aprofundado no desenvolvimento do projeto.

### **3. TRADUÇÕES DE HART CRANE PARA O PORTUGUÊS**

#### **3.2 – AS TRADUÇÕES DE JORGE DE SENA**

Poeta e ensaísta português, Jorge de Sena (1919 – 1978) também dedicou-se à tradução de poesia. Em seu livro *Poesia do Século XX* encontramos traduções de três poemas de Hart Crane: *At Melville's Tomb*, *The Mango Tree* e *Moment Fugue* (a primeira referente a *White Buildings* e as duas últimas referentes a *Key West: an Island Sheaf*). De maneira geral, Sena traduz em grande quantidade (o livro em questão traz várias traduções de várias dezenas de poetas). Algumas vezes ignora rimas e métrica,

gerando traduções com versos brancos; em outras ocasiões quase dobra, em comparação com o original, o número de sílabas em um verso.

Cabe a este projeto analisar qual é a perspectiva tradutória de Jorge de Sena, tentando entendê-la em vez de julgá-la com os critérios reinantes no Brasil. A ideia é compreender a poética de Sena e ver em que medida ela aparece em suas traduções. Além disso, tentar-se-á compreender a posição que Jorge de Sena assumia dentro do polissistema literário português de sua época e em que medida isso afetou suas traduções.

### 3.2 – A TRADUÇÃO DE MARIA DE LOURDES GUIMARÃES

Outra edição de Portugal, *A Ponte* é um trabalho de tradução integral realizado por Maria de Lourdes Guimarães e publicado pela editora Relógio d'Água, especializada em poesia traduzida. Pode-se perceber o diálogo com Jorge de Sena a partir da própria orelha do livro, que é um excerto sobre Crane retirado de *Poesia do Século XX*. No que diz respeito à tradução propriamente dita de *The Bridge*, alguns pontos são criticados por João de Mancelos<sup>23</sup>. Segundo ele, a Seção *Indiana*, por exemplo, traz uma mistura de voz enunciativa masculina e feminina, quando o original dá a entender que se trata de uma voz masculina. O poema *The Southern Cross*, incluído na seção *Three Songs*, foi traduzido como *A Cruz do Sul*, em detrimento de *O Cruzeiro do Sul*, opção mais significativa. O crítico conclui, então, que tratam-se de problemas interpretativos. A

---

<sup>23</sup> MANCELOS, João de. 1998. 'The Bridge', de Hart Crane, na tradução de Maria de Lurdes Guimarães. disponível em <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/letras/recen017.htm>

estrutura geral da tradução, no entanto, tem seu valor, dado o desafio de trabalhar com o poema integral.

Assim como fará em relação a Jorge de Sena, este projeto visa entender melhor a tradução de Maria de Lourdes Guimarães, descobrir qual é a lógica por trás das soluções por ela encontradas, e em que medida tal lógica se diferencia das principais correntes reinantes no Brasil.

### 3.3 – AS TRADUÇÕES DE AUGUSTO DE CAMPOS

Como já dito anteriormente, as traduções que Augusto de Campos fez de poemas de Hart Crane estão reunidas em *Poesia da Recusa*. São sete traduções; três do livro *White Buildings* (*Praise for an Urn*, *Garden Abstract* e *Voyages III*), três de *Key West: an Island Sheaf* (*O Carib Isle*, *The Air Plant* e *Imperator Victus*) e uma de um poema não publicado por Crane (*Medusa*).

A corrente tradutória a que Augusto de Campos se filia é a da *Recriação Poética*, tributária do conceito de tradução poética de Roman Jakobson e do imperativo *make it new* pondiano. Um dos pontos-chaves da Recriação, também chamada por Haroldo de Campos de *Transcrição* e pelo próprio Augusto de *Tradução-arte*, é a questão da intraduzibilidade. Para Jakobson, por exemplo, poesia seria, por conta de sua complexidade e da exclusividade linguística de seus jogos verbais, algo intraduzível, mas passível de uma *transposição criativa*, isto é, uma recriação que funcionasse esteticamente na língua-alvo. Partindo desse princípio, Haroldo de Campos afirma que no processo recriativo

não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal.<sup>24</sup>

Fica claro, então, que o processo recriativo pauta-se por uma certa liberdade semântica, isto é, um sacrifício do sentido original em favor de um reciframento da mensagem estética (termo jakobsiano) que funcione na língua-alvo de forma *tão eficaz* quanto na língua-fonte.

As traduções de Augusto, apesar de pautadas pelo comprometimento com a tentativa mais rica de recriação, apresentam alguns pontos passíveis de problematização. Em *O Carib Isle*, por exemplo, traduz “fiddle crabs” (tipo de caranguejo que tem uma garra maior que a outra, sugerindo a imagem de um tocador de instrumento) por “caranguejos cabriolas”. “Cabriola” não alude semanticamente a “rabeça”, “violino”, “violoncelo”, etc. O tradutor justifica sua opção afirmando a necessidade de manter “o jogo verbal anagramático entre ‘carib’ e ‘crab’ (caranguejo) patenteado nas linhas iniciais da primeira estrofe)<sup>25</sup>, o que, se por um lado revela sua maestria na leitura de poesia e sua sensibilidade aos elementos formais mais aparentemente secundários, por outro sacrifica – para muitos olhos – a semântica para favorecer algo que tem caráter de detalhe. Esses problemas, no entanto, estariam previstos na visão teórico-poético-tradutória de Augusto de Campos, que passa pela noção de *radicalidade* e de *parcialidade*. O

---

<sup>24</sup> CAMPOS, Haroldo de. 2013. *Transcrição*. Perspectiva. São Paulo. p.89.

<sup>25</sup> CAMPOS, Augusto de. 2006. *Idem*. p. 287.



tradutor, assim como o poeta, deve fazer decisões radicais, isto é, que visem a raiz do problema e tenham coerência com a raiz de sua visão.

Em seus melhores momentos, a Recriação oriunda dos poetas ligados ao concretismo contribuiu de forma qualitativa para a difusão de autores estrangeiros. Houve, no entanto, excessos e equívocos que causaram críticas, algumas vorazes, como a de Bruno Tolentino a respeito da tradução que Augusto de Campos fez para *Praise for An Urn*, poema que Crane publicou em *White Buildings*. Comparemos o original com a tradução, que foi publicada na *Folha de São Paulo*, em 1994:

PRAISE FOR AN URN

*In Memoriam: Ernest Nelson*

It was a kind and northern face  
That mingled in such exile guise  
The everlasting eyes of Pierrot  
And, of Gargantua, the laughter.

His thoughts, delivered to me  
From the white coverlet and pillow,  
I see now, were inheritances –  
Delicate riders of the storm.

The slant moon on the slanting hill  
Once moved us toward presentiments

LOUVOR A UMA URNA

*In Memoriam: Ernest Nelson*

Era do norte o rosto terno  
De falso exilado, juntando  
De Pierrô o olhar terno  
E a gargalhada de Gargântua.

Os sonhos que me confiava  
Do travesseiro branco, insone,  
Agora eu sei, eram heranças –  
Corcéis suaves do ciclone.

No monte oblíquo a lua oblíqua  
Nos deu presságios indistintos

Of what the dead keep, living still,  
And such assessments of the soul

As, perched in the crematory lobby,  
The insistent clock commented on,  
Touching as well upon our praise  
Of glories proper to the time.

Still, having in mind gold hair,  
I cannot see that broken brow  
And miss the dry sound of bees  
Stretching across a lucid space.

Scatter these well-meant idioms  
Into the smoky spring that fills  
The suburbs, where they will be lost.  
They are no trophies of the sun.

Do que ainda vivo o morto abriga,  
Questões da alma e dos instintos,

Iguais às que, no crematório,  
Do alto o relógio remoía  
Sem poupar nosso obrigatório  
Louvor às glórias desse dia.

Mas ao lembrar a mecha de ouro,  
Já não suporto o rosto baço  
Nem as abelhas, surdo coro,  
Atravessando a luz do espaço.

Espalha a cinza destes versos  
Pelos subúrbios, no arrebol  
Onde se perderão, dispersos.  
Estes não são troféus do sol.

Se conseguirmos passar pela indecorosa virulência com a qual Bruno Tolentino critica Augusto de Campos, poderemos ver que alguns dos pontos levantados merecem reflexão. Uma primeira censura de Tolentino é ao uso que Augusto faz das rimas, já que estas não existem no original. Além disso, as rimas seriam óbvias (terno / eterno ; arrebol / sol), o que seria um demérito ainda maior. Além disso, o tradutor teria se equivocado em sua solução para o termo *suburbs*, que, além do cognato evidente,

referiria-se, desde Shakespeare, a áreas verdejantes de refúgio para os abastados, localizadas ao redor da cidade.

Anos depois, no texto introdutório às traduções de Crane que publicou em *Poesia da Recusa*, Augusto afirmou que sua

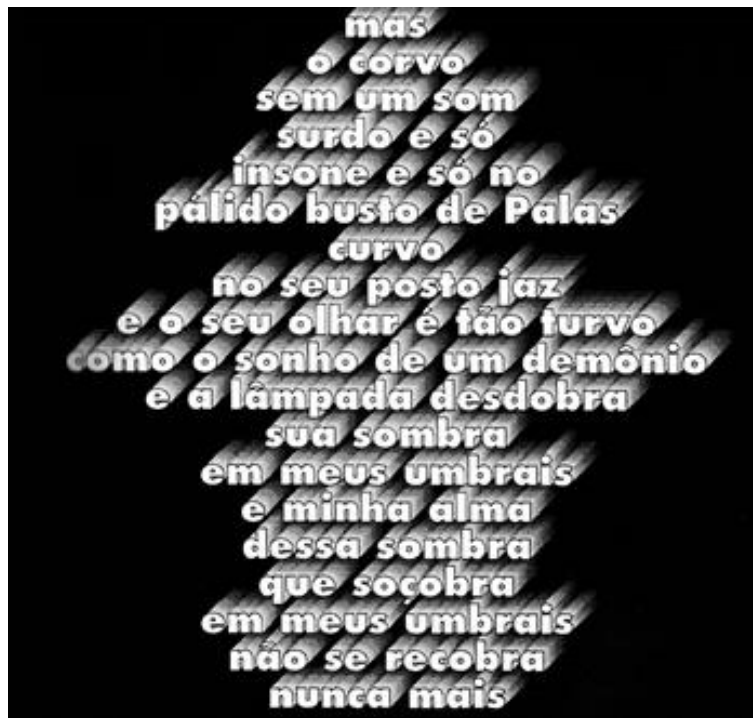
tradução, bastante livre, procura manter, além do sentido orgânico geral do poema, o *staccato* e o pique emotivo-conciso do original, perdendo alguns detalhes em função da preservação do ritmo, mas ganhando (...) coesão estrutural e surpresa poética, inclusive com o acréscimo das rimas que o original não contém, de forma a fazer da versão um poema palatável em português e não o típico vale-tudo das traduções-dublagem rotineiras.<sup>26</sup>

É possível ver, na passagem acima, a reiteração da tradução-arte, mas, agora, aliada à palavra *liberdade*. Trata-se de uma tradução “bastante livre”. Essa liberdade, no entanto, teria limites, caso contrário caracterizaria o que o próprio Augusto chama, em seus livros de poesia, *Intraduções*. Analisemos uma delas, *transcorvo de poe*, incluída em *Despoesia* (1994)<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> CAMPOS, Augusto. 2006. *Poesia da Recusa*. Perspectiva. São Paulo. p.p. 294-295.

<sup>27</sup> CAMPOS, Augusto. 1994. *Despoesia*. Perspectiva. São Paulo. p. 65.



O diálogo com *The Raven*, de Poe, é evidente, mas trata-se de uma síntese radical dos 100 versos originais em 19. Augusto lança mão de efeitos visuais e de uma disposição espacial do texto que aluda ao próprio busto de Atena. A ideia de Augusto, aqui, é de apropriação, “à sua moda”, de uma obra alheia, mas através da resignificação, de forma que possa ser incorporada a sua própria obra autoral. Cabe, no entanto, explorar mais a diferença entre essa proposta – a intradução – e a tradução propriamente dita – a tradução-arte – praticada em inúmeros volumes organizados por Augusto.

Apesar de Augusto afirmar em outro texto que a tradução-arte também visa – como o faz a intradução – a valorização de um *estilo* próprio (“O tradutor de poesia tem algo de um intérprete musical, daqueles que voam livres e, imprevisíveis, fazem-nos ouvir de novo, como nunca ouviríamos, a obra do compositor”<sup>28</sup>), diz ele na introdução a suas traduções para Emily

---

<sup>28</sup> CAMPOS, Augusto. 2008. *Emily Dickinson: não sou ninguém*. Unicamp. Campinas. p.17.

Dickinson), o “bastante livre” da tradução-arte não se refere à mesma liberdade da intradução, que parece ser mais “livre”, já que o limite da liberdade da primeira parece ser justamente o grau em que o tradutor consegue recriar o *modo de significar* do original, preocupação, essa, que não existe marcadamente na segunda.

Tanto a questão da concepção tradutória adotada quanto a do evidenciamento ou não do tradutor serão levadas em conta no processo de descrição do projeto tradutório de Augusto de Campos.

Por fim, outro ponto interessante a ser esmiuçado é o questionamento do papel que Augusto de Campos assume no polissistema literário-tradutório atual; questionamento, esse, feito a partir da retradução que Bruno Tolentino fez de *Praise for an Urn*, que foi acompanhada, como visto, de pesadas críticas ao poeta ligado ao concretismo.

### 3.4 A TRADUÇÃO DE BRUNO TOLENTINO

Contraopondo-se a Augusto de Campos, que em 1994 apresentou aos leitores da *Folha de São Paulo* uma tradução de *Praise for an Urn*, poema de Crane pertencente a *White Buildings* (1926), Bruno Tolentino escreveu para o *Estado de São Paulo* um artigo intitulado “Crane anda para trás feito caranguejo”. O texto, além de atacar a tradução do poeta ligado ao Concretismo, questiona de forma ríspida a própria pertinência da Poesia Concreta. Ao fim, Tolentino apresenta sua própria tradução do poema de Crane:

## LOUVOR A UMA URNA FÚNEBRE

Era um rosto nortenho e doce  
em que se misturavam o encanto  
do pierrô de olhos de louça  
e o riso franco de Gargântua.

Os mansos corcéis do tufão  
que soltava sobre mim sem freios,  
entendo-o hoje, eram heranças, não  
meros sonhos ou devaneios.

Certa vez a lua, no vórtice  
mais inclinado da colina,  
fez-nos pressentir que nos mortos  
algo da vida não termina,

coisas d'alma, um repositório  
comentado insistentemente  
pelo relógio do crematório,  
sem de todo excluir os presentes

louvando o último descanso,  
cantando glórias...Ainda assim,  
e tendo em mente o ouro sem fim

de uns cabelos, já não lhe alcanço

rever o rosto, a fronte vincada,

sinto falta da seca estocada

das abelhas contra o campo branco...

Quanto a estes bem-intencionados

estros meus, não lhes tenham dó,

somem-nos à fumaça dispersa

nos confins da cidade: na certa

eles são troféus do sol.

Augusto de Campos revidou as críticas apontando o que considerou como problemas na tradução de seu antagonista:

Pouparam-e de qualquer necessidade de dar resposta casuísticas a esse destampatório pedantesco mas imperito e ençado de solecismos (como o emprego de “posto que” como locução concessiva – erro crasso de português). É tão visível a incompetência da tradução do meu detrator, que já na primeira linha converte, grotescamente, o amigo de Crane em um cachopo lusitano (“nortenho” é o natural ou habitante do norte de Portugal...); é tão risível seu arremedo, recheado de pés-quebrados e de rimas pobres, frouxo e adiposo a ponto de acrescentar ao texto uma estrofe inteira inexistente no original (...)<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> CAMPOS, Augusto. 1994. *Autor se diz vítima de ataque orquestrado*. Caderno Cultura. O Estado de São Paulo. 17 de setembro. Ano 15. Nº 733.

Este projeto realizará um estudo comparativo das formas diferentes que Augusto de Campos e Bruno Tolentino têm de conceber tradução, mas é importante pontuar que o atrito entre eles não foi apenas uma questão de conceitos tradutórios, mas, também, um embate por posições centrais dentro do polissistema literário-tradutório. Cabe a este projeto, também, estudar mais as forças que, dentro desse panorama, agiram e reagiram.

### 3.5. AS TRADUÇÕES DE ADRIANO MIGLIAVACCA

Adriano Migliavacca, pesquisador da UFRS, dedicou-se à tradução de série *Voyages*, pertencente ao livro *White Buildings*. Trata-se, pelo que consta, do tradutor mais recente de Crane para o português. Este projeto explorará mais seus conceitos tradutórios e a forma através da qual foram aplicados na tradução em questão.

## 4. PROBLEMAS A SEREM SOLUCIONADOS

A obra a ser traduzida neste projeto é um livro póstumo, portanto há certa polêmica a respeito de sua organização. O que as edições mais recentes da obra de Crane afirmam é que o autor deixou um grupo de poemas separados em uma pasta intitulada *Key West: an Island Sheaf* e apresentada por uma epígrafe de William Blake:

*The starry floor,*

*The wat'ry shore,*

*Is given thee 'til the break of day.*



Esta pasta, no entanto, estava separada em duas partes: uma principal, com treze poemas (os poemas 1 a 13 citados na introdução deste projeto), e uma subseção que trazia seis poemas: *Key West*, *–And Bees of Paradise*, *To Emily Dickinson*, *Moment Fugue*, *By Nilus Once I Knew...*, *To Shakespeare*.

A edição de 1946 das obras completas de Hart Crane<sup>30</sup>, que ecoa a compilação de 1933, não diferencia estas duas partes (a principal e a subseção) e, além disso, traz dois poemas que posteriormente foram considerados como não pertencentes ao grupo de *Key West: an Island Sheaf*. O primeiro texto em questão, *The Broken Tower*, fora publicado em *The New Republic*, em junho de 1932, e o segundo, *The Phantom Bark*, recebeu de Crane a marca de “fragmento”. Em sua introdução, Waldo Frank sequer cita esta reunião derradeira de poemas; o único comentário sobre ela aparece brevemente em uma nota editorial introdutória: “No momento de sua morte, Hart Crane tinha preparado para publicação um volume a ser chamado *Key West: an Island Sheaf*. Esta coleção, com os poemas conforme organizados por Crane, figura como a Parte 3 deste volume.”

A edição de 2001 traz uma explicação mais detalhada sobre o grupo de poemas. Em nota, o editor Marc Simon explica que:

O índice da pasta “Key West” indica a intenção de Hart Crane de publicar o grupo de treze poemas como um sequência intitulada “Key West”. No entanto, os seis poemas intitulados “Key West”, “–And Bees of Paradise”, “To Emily Dickinson”, “Moment Fugue”, “By Nilus Once I Knew...” e “To Shakespeare” não estão no índice após os treze títulos, mas estão na pasta, apresentados, portanto, nesta edição, como uma subseção dos poemas da pasta.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> CRANE, Hart. 1946. *The Collected Poems of Hart Crane*. Liveright Publishing Corporation – Black & Gold Edition. New York.

<sup>31</sup> CRANE, Hart. 2001. *The Complete Poems of Hart Crane – The Centennial Edition*. Liveright. New York / London. p. 238.

Marc Simon também comenta sobre a posição dos poemas na pasta e, portanto, sobre a ordenação que foi adotada na edição de 2001: “Na ausência de indícios autorais que atestem qualquer outro critério ou qualquer outra ordenação, os poemas da pasta estão apresentados na forma e na ordem em que sobreviveram.”<sup>32</sup>

Perante esta realidade de obra inconclusa, creio que seja interessante ponderar a respeito da tradução de todos os poemas que fizeram parte do universo de *Key West: an Island Sheaf*. Numa seção inicial, apresentarei a tradução dos dezenove poemas que estavam na pasta, na forma de parte principal e subseção. Numa segunda seção, apresentarei a tradução de poemas que supostamente faziam parte do projeto de *Key West: an Island Sheaf*, mas que posteriormente foram considerados como independentes, caso de *The Broken Tower* e de *The Phanton Bark* (que na edição de 2001 aparece sob o título *So Dream Thy Sails*. Além desses dois poemas, sondarei outras edições da obra completa do autor para verificar se mais algum texto faz parte dessa hesitação quanto a uma possível forma final para a coletânea final de Hart Crane.

Outra das frentes deste projeto, conforme já dito, é analisar as traduções que Crane recebeu para o português. Entre elas, duas traduções de Portugal. O desafio em relação a elas e entender como a tradução literária vem funcionando em Portugal, em que medida as correntes lá vigentes se aproximam ou se afastam das mais defendidas no Brasil, por que Jorge de Sena e Maria de Lourdes Guimarães ignoram rimas e excedem bastante o número de sílabas poéticas do original? A proposta é tentar descobrir qual é a musicalidade, a prosódia, o ritmo que os versos traduzidos tentam vivificar; tenderiam para traduções mais puramente literais ou haveria, cifrado nesses versos, um ritmo

---

<sup>32</sup> CRANE, Hart. 2001. Idem.

singular, que à primeira vista escaparia aos olhos e aos ouvidos dos brasileiros mais acostumados, por exemplo, com a *Recriação*, que de maneira geral censura soluções que “afrouxem” a ênfase dada à mensagem estética no processo de ressignificação do *modo de intencionar* do original para o português?

Por fim, outro desafio do projeto é enriquecer a introdução com um estudo mais aprofundado da poética de Hart Crane, tão pouco estudada no Brasil, como atesta a escassa fortuna crítica que o poeta tem em língua portuguesa.

## 5. UM POEMA TRADUZIDO

Será apresentada, nesta seção, uma tradução de *Old Song*, poema de *Key West: an Island Sheaf*. Outros poemas do livro já começaram a ser traduzidos, mas por uma questão de espaço, o foco será sobre apenas um deles. Serão apresentados, também, breves comentários interpretativos a respeito dos textos e também algumas considerações sobre trechos que demandaram mais trabalho; são, no entanto, apontamentos introdutórios. A análise mais detalhada será realizada ao longo do desenvolvimento do projeto, que proporcionará, também, a revisão e o melhoramento desta primeira empreitada tradutória.

### OLD SONG

Thy absence overflows the rose, –  
From every petal gleam  
Such words as it were vain to close,  
Such tears as crowd the dream.

### CANTIGA ANTIGA

A tua ausência vasa desta rosa, –  
De cada pétala com brilho  
Tal qual palavra vã se silenciosa,  
Tal pranto que povoa o idílio.

So eyes that mind thee fair and gone,  
Bemused at waking, spend  
On skies that gild thy remote dawn  
More hopes than here attend.

The burden of the rose will fade  
Sped in the spectrum's kiss.  
But here the thorn in sharpened shade  
Weathers all loneliness.

O olhar que vê a ti, fulgor, sumiço,  
No espanto ao fim do sono, gasta  
Em céus que douram teu alvor remisso  
Mais crenças do que o ensejo lastra.

O peso desta rosa vai sumir,  
No beijo vão da assombração.  
Mas cá o espinho em mordaz matiz  
Suporta toda a solidão.

### **Comentário:**

O texto original possui três estrofes de quatro versos, sendo que os primeiros e os terceiros versos de cada estrofe apresentam 8 sílabas poéticas; os segundos e os quartos, 6. A tradução manteve o esquema alternado, mas houve a ampliação do número de sílabas por verso: 10 sílabas para os primeiros e terceiros, 8 para os segundos e quartos.

Houve, também, a tentativa de manter a regularidade das rimas, sendo que em um dos casos foi necessário usar uma rima toante (sumir / matiz). Há, ao longo do texto original, vários sons sibilantes que provavelmente aludem à imagem inicial do transbordamento / vazamento. Tal sonoridade parece aludir ao próprio som de algo escoando, o que justifica a incidência desses fonemas na tradução. No original há pelo menos 20 exemplos de sibilantes em /s/. Na tradução, esse número sobe para 25. Os fonemas /z/, também sibilantes, aparecem 4 vezes no original; na tradução, 6.

\*\*\*

No que diz respeito ao metro dos versos, a preocupação foi em manter a constância, assim como ocorre no original. Considerando que as palavras do português, se comparadas com as do inglês, parecem tender a uma maior extensão, é necessário, aqui, considerar os acentos secundários de cada palavra a fim de que o ritmo *sílaba fraca – sílaba tônica* seja apreendido. No penúltimo verso, a elisão entre “espinho” e “em” não se faz pertinente, justamente para a manutenção do ritmo métrico.

Ainda sobre a questão métrica, pode-se questionar o fato de que esta tradução segue o metro estrangeiro em detrimento de uma tradição métrica “mais portuguesa” para canções. Para explorar essa questão, faz-se necessário um levantamento estatístico de como os poemas intitulados “canção” foram organizados, ao longo do tempo, em língua portuguesa. Tal organização é composta pelo número de sílabas por verso e pelo metro propriamente dito. Convém começar, então, pelo começo; isto é, pelas cantigas medievais galego-portuguesas, primeiras manifestações de “canções” em português.

Se avaliarmos os números de sílaba por verso, veremos que há pluralidade. Na cantiga *Bailade hoje, ai filha, que prazer vejades*, por exemplo, Airas Nunes usa versos de onze sílabas. Afonso Anes do Cotom, por outro lado, na cantiga *A ùa velha quisera trobar*, lança mão de decassílabos, que também aparecem em cantigas de João Garcia de Guilhade - *A bõa dona por que eu trobava* – e de D. Dinis – *Ai flores, ai flores do verde pino*. A redondilha maior também aparece, como é o caso da cantiga *Ai meu amigo, coitada*, de Martim Padrozelos. Há, também, uso de versos de seis sílabas, como é o caso de *Amad'e meu amigo*, de D. Dinis. A redondilha menor também se faz presente, como em *Ao lançar do pau*, de Lopo Lias. Vários outros exemplos poderiam ser citados, mas considerando a extensão dos códices medievais, os fornecidos acima revelam-se suficientes para indicar a pluralidade de sílabas por verso. Cabe, agora, analisar como funcionavam os metros dessas cantigas. Eram, de maneira geral, também

plurais. Para evitar esmiuçamentos demasiados, fiquemos apenas com um exemplo que confirma a existência do ritmo métrico *sílaba fraca – sílaba forte*, usado nesta tradução, nas cantigas medievais. A primeira estrofe da cantiga citada de João Garcia de Guilhade revela, com exceção do terceiro verso, esta regularidade métrica:

A bõa dona por que eu trovava,  
- | - | - | - | - | -  
e que nom dava nulha rem por mi,  
- | - | - | - | - | -  
pero s'ela de mi rem nom pagava,  
sofrendo coita sempre a servi;  
- | - | - | - | - | -  
e ora já por ela 'nsandeci,  
- | - | - | - | - | -  
e dá por mi bem quanto x'ante dava.  
- | - | - | - | - | -

Em relação aos metros usados pelos trovadores galego-portugueses, Segismundo Spina constata certa variação, afirmando que :

(...) variavam entre redondilho menor (que podia ter cinco ou seis sílabas) e o verso de dezesseis sílabas; nas cantigas d'amigo predominou o redondilho, e nos cantares satíricos este metro só foi suplantado pelo decassílabo. Ainda que o redondilho predominasse sobretudo nas cantigas

tradicionais, não raro se compuseram cantares d'amor nesse metro (...) a poesia culta preferiu, entretanto, os metro octossilábicos e decassilábicos jâmbicos, de importância estrangeira.<sup>33</sup>

Avançando no tempo, chega-se às canções atribuídas a Camões. Na *Canção I*, vê-se o uso de decassílabos. Na *Canção II*, há alternância de redondilha maior, versos de seis sílabas e decassílabos. A *Canção III*, por sua vez, alterna versos de seis sílabas com decassílabos. Há, então, certa variedade. No que diz respeito ao metro, limitemo-nos a constatar, com o exemplo da *Canção VIII*, que a sequência *sílaba fraca – sílaba forte* também se fazia presente:

Com força desusada

– | – | – | –

aqueita o fogo eterno

– | – | – | –

ua ilha lá nas partes do Oriente,

| – | – | – | – | – | –

de estranhos habitada,

– | – | – | – | –

aonde o duro Inverno

– | – | – | –

os campos reverdece alegremente.

– | – | – | – | – | –

---

<sup>33</sup> SPINA, Segismundo. 2003. *Manual de Versificação Românica Medieval*. Ateliê Editorial. São Paulo. p.p.110-111.

No século XIX, durante o Romantismo brasileiro, a canção também foi praticada. O número de sílabas por metro variava. Gonçalves Dias, por exemplo, usou, para a *Canção do Tamoio*, a redondilha menor, e, no caso da *Canção do Exílio*, a redondilha maior, também usada por Fagundes Varela em sua *Canção Lógica*. Álvares de Azevedo, por sua vez, lançou mão de hendecassílabos na *Canção de Don Juan*. O decassílabo também aparece, inclusive alternando sílaba fraca e sílaba forte, como atesta a estrofe a seguir, da *Canção do Boêmio*, de Castro Alves, incluída em *Espumas Flutuantes* (1870):

E tu fugiste, pressentindo o inverno,

– | – | – | – | – | – | –

mensal inverno do viver boêmio...

– | – | – | – | – | –

Sem te lembrar que por um riso terno

– | – | – | – | – | – | –

mesmo eu tomara a primavera a prêmio...

– | – | – | – | – | – | –

O decassílabo também aparece – intercalado por versos de seis sílabas – na *Canção do Exílio* de Casimiro de Abreu, poema que também alterna sílabas fracas e sílabas fortes, como comprova a estrofe a seguir:

Se eu tenho de morrer na flor dos anos

– | – | – | – | – | – | –

Meu Deus! não seja já;



- | - | - |

Eu quero ouvir na laranjeira, à tarde,

- | - | - | - | - | -

Cantar o sabiá!

- | - | - |

O Modernismo brasileiro também praticou o tipo de poema em questão, como atestam, por exemplo, as várias canções de Cecília Meireles. No geral, a autora utiliza redondilhas maiores, mas, por vezes, aparecem redondilhas menores, octossílabos ou eneassílabos.

Outro autor modernista que praticou canções foi Carlos Drummond de Andrade. Em sua *Canção da Moça-Fantasma de Belo Horizonte*, utiliza principalmente redondilhas maiores, mas também octossílabos e eneassílabos. Já na *Canção Amiga*, aparecem versos de seis, sete, oito e nove sílabas. Na *Canção do Berço*, há um número plural de sílabas por verso: três, sete, oito, treze. É visível, então, que o ritmo de alternância de sílabas em Drummond é, de maneira geral, bastante variado; não costuma seguir, como faziam os trovadores medievais ou os poetas românticos, um padrão previsível.

Por outro lado, há modernistas que seguem um padrão rítmico mais ligado aos predecessores medievais e românticos. É o caso, por exemplo, de Mário de Andrade, que em sua *Lira Paulistana* dialoga com as cantigas trovadorescas. Surgem, em tal livro, versos de seis, sete, oito, nove sílabas, mas os ritmos de alternância silábica, diferentemente daqueles dos poemas de Drummond, são mais previsíveis; seguem, muitas vezes, um padrão. Vejamos uma estrofe em que aparecem versos de seis sílabas e a alternância de sílaba forte e sílaba fraca:

São Paulo pela noite,

– | – | – | –

O coração alçado

– | – | – | –

Se expande em luz sinfônica.

– | – | – | – |

Poderíamos, ainda, explorar as canções de Manuel Bandeira, que lança mão de redondilhas menores, versos de seis sílabas, redondilhas maiores, octossílabos, eneassílabos, decassílabos, hendecassílabos e de alternância de sílaba forte e fraca (em uma tradução de canção de Antonio Machado) ou aquelas escritas por Murilo Mendes ou por poetas portugueses, mas os exemplos fornecidos parecem suficientes para provar a variedade de número de sílabas por verso e de metros usados em poemas escritos sob o título “canção”. Essa pluralidade revela que, apesar de um grande uso de redondilhas maiores, é difícil afirmar que haja uma forma “tipicamente” portuguesa ou brasileira de escrever canções. Adotar redondilhas maiores para traduzir *Old Song*, de Hart Crane, não seria, então, a única forma legítima. Além disso, o uso de versos de sete sílabas nesta tradução comprometeria consideravelmente o chamado “sentido”, já que, conforme dito antes, as palavras em português tendem a ser mais longas que as do inglês.

Os exemplos também mostram que a prática da canção em português explora a alternância entre sílabas fracas e sílabas fortes, o que faz com que a tradução que use tal recurso não seja uma mera imitação do original (que também apresenta esse ritmo métrico), mas sim um texto-brecha que revela similaridades entre línguas diferentes.

\*\*\*

Outra questão digna de nota é a tradução dos gêneros. Em alguns trechos do original, Hart Crane usa adjetivos cujo gênero – pela própria configuração da língua inglesa – não podemos descobrir. Estaria ele falando de um homem ou de uma mulher? Se levarmos em conta que o autor teve tanto relações homossexuais quanto heterossexuais, optar por um gênero específico na tradução seria uma forma de desfigurar a ambiguidade original. Por conta disso, optei por formas neutras para o começo da segunda estrofe, quando surgem palavras como “fair”, “gone” e “bemused”, que pediriam, em português, desinência masculina ou feminina. Nos três casos ocorreu tradução de adjetivos por substantivos; no primeiro verso, de forma paratática.

## 6. CRONOGRAMA E PLANO DE TRABALHO

<b>Atividade</b>	<b>Período</b>
Cumprimento das disciplinas da pós-graduação	Mar/2017 – Dez/2018
Leitura detalhada da Bibliografia referente à obra de Hart Crane e às teorias da tradução.	Mar/2017 – Jul/2018
Leitura detalhada das traduções de Hart Crane para a língua portuguesa e pesquisa sobre forças culturais / sociais / pessoais que as engendraram.	Mar/2017 – Mar/2018
Tradução dos poemas de <i>Key West: an Island Sheaf</i>	Mar/2018 – Mar/2019
Revisão das traduções e elaboração das notas explicativas	Mar/2018 – Abr/2019
Redação e Revisão da Dissertação	Mar/2017 – Jun/2019
Apresentação da Dissertação	Jun/2019

## 7. BIBLIOGRAFIA

### SOBRE HART CRANE

BLOOM, Harold. 2003. *Hart Crane – Comprehensive Research and Study Guide*. Chelsea House Publishers. Broomall.

CAMPOS, Augusto de. 2006. *Poesia da Recusa*. Perspectiva. São Paulo.

\_\_\_\_\_; 1994. *Autor se diz vítima de ataque orquestrado*. Caderno Cultura. O Estado de São Paulo. 17 de setembro. Ano 15. Nº 733.

CRANE, Hart. 2001. *The Complete Poems of Hart Crane*. Liveright. New York / London.

\_\_\_\_\_; GUIMARÃES, Maria de Lourdes (trad.) 1995. *A Ponte*. Relógio D'água. Lisboa.

MIGLIAVACCA, Adriano Moraes. 2013. *Hart Crane's "Voyages" : Analysis and Translation*. UFRS.

\_\_\_\_\_. 2010. *Hart Crane: his poetry in presence and meaning*. UFRS.

PAUL, Sherman. 1972. *Hart's Bridge*. University of Illinois Press. Urbana / Chicago / London.

SPEARS, Monroe K. 1965. *Hart Crane*. University of Minnesota Press. Minneapolis.

UROFF, Margaret Dickie. 1974. *Hart Crane: The Patterns of His Poetry*. University of Illinois Press. Urbana / Chicago / London.

WEBER, Brom. 1948. *Hart Crane – A Biographical and Critical Study*. The Bodley Press. New York.

## SOBRE LINGUAGEM E TEORIA DA TRADUÇÃO

BERMAN, Antoine; TORRES, Marie-Hélène Catherine (trad.); FURLAN, Mauri (trad.); GUERINI, Andreia (trad.). 2007. *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longuíquo*. 7 Letras. Rio de Janeiro.

BRITTO, Paulo Henriques. 2012. *Tradução Literária*. Civilização Brasileira.

CAMPOS, Haroldo de; NÓBREGA, Thelma Médici (org.); TÁPIA, Marcelo (org.) 2013. *Transcrição*. Perspectiva. São Paulo.

\_\_\_\_\_. 2004. *Metalinguagem e Outras Metas*. São Paulo.

EVEN-ZOHAR, Itamar. 1990. *Polysystem Studies*. Poetics Today - International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication. Volume 11. Number 1. Duke University Press. Durham. p. 11 (disponível em <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf> ; acesso em 19/06/2016)

MESCHONNIC, Henri; FENERICH, Suely (trad.); FERREIRA, Jerusa Pires (trad.). 2010. *Poética do Traduzir*. Perspectiva. São Paulo.

\_\_\_\_\_; FLORENTINO, Cristiano (trad.) 2006. *Linguagem, Ritmo e Vida*. FALE/UFMG. Belo Horizonte.

PLAZA, Julio. 1987. *Tradução Intersemiótica*. Perspectiva. São Paulo.

VENUTI, Lawrence. 1995. *The Translator's Invisibility*. Routledge. London / New York.

VENUTI, Lawrence. 2000. *The Translator's Studies Reader*. Routledge. London / New York.

## OUTRAS REFERÊNCIAS

CAMPOS, Augusto. 2008. *Emily Dickinson: não sou ninguém*. Unicamp. Campinas.

\_\_\_\_\_. 1994. *Despoesia*. Perspectiva. São Paulo.