



Inês Xavier Diogo de Sá

Traduzir  $L=A=N=G=U=A=G=E$ :  
Introdução à obra e reflexão sobre alguns aspetos  
teóricos da tradução comentada de um excerto  
de *My Life* de Lyn Hejinian

Trabalho de Projeto de Mestrado em Tradução, orientado pela Doutora Graça Capinha e pela Doutora Conceição Carapinha, apresentado ao Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

2017



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Faculdade de Letras

Traduzir  $L=A=N=G=U=A=G=E$ :

Introdução à obra e reflexão sobre alguns aspetos  
teóricos da tradução comentada de um excerto  
de *My Life* de Lyn Hejinian

**Ficha Técnica:**

<b>Tipo de trabalho</b>	<b>Trabalho de Projeto de Mestrado</b>
<b>Título</b>	<b>Traduzir <math>L=A=N=G=U=A=G=E</math>: Introdução à obra e reflexão sobre alguns aspetos teóricos da tradução comentada de um excerto de <i>My Life</i> de Lyn Hejinian</b>
<b>Autor/a</b>	<b>Inês Sá</b>
<b>Orientador/a</b>	<b>Graça Capinha</b>
<b>Coorientador/a</b>	<b>Conceição Carapinha</b>
<b>Identificação do Curso</b>	<b>2º Ciclo em Tradução</b>
<b>Área científica</b>	<b>Tradução</b>
<b>Especialidade/Ramo</b>	<b>Inglês - Português</b>
<b>Data</b>	<b>2017</b>



## **Agradecimentos**

Às minhas orientadoras, Professora Graça Capinha e Professora Conceição Carapinha, por todo o apoio ao longo destes vários anos de trabalho, por todas as críticas, correções e encorajamentos durante a orientação deste trabalho;

A todos os professores do Mestrado em Tradução, por todo o conhecimento transmitido e, principalmente, à Professora Cornelia Plag, por toda a ajuda em todos os imprevistos deste percurso;

À autora Lyn Hejinian, não só por ter escrito a obra que serve de base a este projeto, mas também pela disponibilidade para responder a todas as minhas questões;

À minha família e aos meus amigos, por toda a paciência.

## Resumo

Traduzir *L=A=N=G=U=A=G=E*: Introdução à obra e reflexão sobre alguns aspetos teóricos da tradução comentada de um excerto de *My Life* de Lyn Hejinian

Tradução comentada das seis primeiras secções da obra *My Life* de Lyn Hejinian. Uma vez que Hejinian é tão frequentemente associado a ele, apresenta-se o movimento literário *L=A=N=G=U=A=G=E*, as suas origens, as suas características principais e o seu impacto fora dos EUA. Após uma breve nota biográfica sobre Lyn Hejinian, este trabalho irá centrar-se na principal obra da autora – *My Life* – publicada pela primeira vez em 1980, e, sete anos depois, revista e aumentada. Demonstra-se como esta obra põe em causa convenções literárias e convenções da linguagem como prática social. A reflexão teórica acerca de tradução terá como base os teóricos Schleiermacher, Venuti e Steiner, bem como ensaios de Susan Sontag, e da própria autora de *My Life*, Lyn Hejinian. Finalmente, a tradução propriamente dita será acompanhada de notas de tradução e, depois, comparada à tradução de Mauricio Salles Vasconcelos para Português do Brasil, publicada em 2014.

Palavras-chave: Tradução, Lyn Hejinian, *My Life*, *L=A=N=G=U=A=G=E*, George Steiner, João Barrento

## **Abstract**

Translating *L=A=N=G=U=A=G=E*: An introduction to the book and discussion of theoretical aspects of the translation and commentary of an excerpt of *My Life* by Lyn Hejinian

A translation and commentary of the first six sections of *My Life* by Lyn Hejinian. The *L=A=N=G=U=A=G=E* literary movement is introduced as Hejinian is often associated with it. The movement's origins, main characteristics, and impact outside the USA are discussed. After a brief biography about Hejinian herself, the focus is on Hejinian landmark work *My Life*, first published in 1980, and revised and extended seven years later. The aim is to show how this book defies literary and social conventions. Then, in order to support the Portuguese translation central to this project, translations theories by Schleiermacher, Venuti and Steiner will be discussed, as well as some essays on translation by Susan Sontag and Hejinian herself. Finally, the translation itself will be accompanied by commentaries and will be compared to the Brazilian Portuguese translation by Mauricio Salles Vasconcelos, published in 2014.

Keywords: Translation, Lyn Hejinian, *My Life*, *L=A=N=G=U=A=G=E*, George Steiner, João Barrento

## Índice

Introdução .....	1
1. Breve contextualização histórico-literária.....	3
1.1. O Movimento <i>L=A=N=G=U=A=G=E</i> .....	3
1.1.1. Origens.....	3
1.1.2. O Movimento <i>L=A=N=G=U=A=G=E</i> .....	7
1.1.3. Presença do movimento nos Estados Unidos e no Mundo .....	9
1.2. Lyn Hejinian .....	10
2. <i>My Life</i> – uma metodologia de leitura .....	13
2.1 Considerações gerais .....	13
2.2. Género .....	15
2.2.1. Autobiografia experimental .....	15
2.2.2. Prosa Poética e Texto Aberto .....	18
2.3. Análise do texto .....	22
2.3.1. Estrato fonológico, lexical e morfossintático .....	23
2.3.2. Estrato semântico.....	26
2.3.3. Estrato cultural .....	27
2.3.4. Estrato pragmático .....	28
2.3.5. Da necessidade de cruzar os estratos .....	29
3. Algumas questões teóricas.....	35
4. Tradução comentada.....	44
5. Comparação da Tradução.....	81

6. Análise da tradução .....	90
Conclusão.....	95
Referências bibliográficas.....	97
Anexos .....	I
Anexo 1.....	II
Anexo 2.....	X

## Introdução

Num mundo em que a tradução é cada vez mais automatizada, a tradução literária perpetua as questões tradicionais acerca do que é a tradução e de quais são, afinal, as características que distinguem uma boa tradução de uma má tradução. De facto, a tradução automática parece inserir-se num mundo a preto e branco, em que é sempre possível encontrar um equivalente para uma palavra ou um conceito, qualquer que seja o par de línguas e de culturas em questão. A tradução literária, por sua vez, vem lembrar-nos de que o mundo e a linguagem não podem ser assim simplificados, obrigando cada tradutor à procura de novas alternativas, à constante tomada de decisões entre diferentes opções de tradução, sem nunca esquecer de que não existem equivalências perfeitas na tradução.

Uma primeira leitura da obra que me proponho traduzir neste trabalho revelou, desde logo, que este texto era mais complexo no que diz respeito a estas questões tradicionais de tradução: o texto era difícil de ler, parecia não fazer sentido. Então, como conseguiria eu traduzir um texto que aparentava ser incoerente? De facto, a obra *My Life* de Lyn Hejinian revelou-se, desde logo, um enorme desafio, obrigando-me a pôr de parte quaisquer regras, convenções ou expectativas literárias para que conseguisse chegar ao texto e interpretá-lo. E se, numa primeira fase, tentei separar a tarefa de leitura da tarefa de tradução, depressa percebi que as duas eram inseparáveis e o 'eu' leitor tinha de trabalhar em conjunto com o 'eu' tradutor no processo de tradução do texto. Assim, não são apenas as questões tradicionais de tradução que aqui são postas em causa mas também questões acerca do que é a literatura, do que é a autoridade do autor e, entre outros, de qual é o papel do leitor.

O reconhecimento de que todos estes aspetos tornavam o exercício de tradução deste texto um tão grande desafio foi a razão principal que me levou a escolhê-lo. Outra das razões foi a oportunidade de poder dar a conhecer, com este trabalho, não só uma obra em particular como todo um movimento literário que, até agora, permanece quase desconhecido em Portugal. E, em certa medida, a



oportunidade de estudar a forma como novas formas de pensar o mundo, a linguagem e a literatura, obrigam a novas formas de olhar a tradução.

Com estes objetivos em mente, o presente projeto de tradução divide-se em seis partes: num primeiro capítulo, apresento uma breve contextualização histórico-literária, que pretende apresentar o movimento literário *L=A=N=G=U=A=G=E* – as suas origens e influências, as características que o distinguem de outros movimentos e que tornam a obra a traduzir tão inovadora e desafiadora – e, depois, mais especificamente, a autora da obra, Lyn Hejinian; no segundo capítulo, pretendo apresentar a obra *My Life* em particular, o seu estatuto em relação às normas e padrões literários e de género que lhe garantem um carácter único e as suas características específicas, num estudo baseado na proposta de análise de texto de João Barrento (2002); já num terceiro momento, com base em todas as características da obra, apresenta-se uma reflexão teórica sobre tradução que, dada a importância do papel do leitor na construção de significado desta obra, se inicia com a questão da dicotomia entre traduções assimilatória e dissimilatória, partindo de reflexões de Schleiermacher e de Venuti e que, posteriormente, inclui mais vozes não só dos Estudos de Tradução como da própria autora Lyn Hejinian, ela própria tradutora. A quarta parte do trabalho consiste, na tradução do início da obra de Lyn Hejinian, com comentários em nota de rodapé que dão a conhecer todo o processo de tradução e de tomada de decisões ao longo das várias fases de uma tradução que não tem por objetivo a sua publicação. Esta tradução será, no sexto capítulo, comparada com a tradução da obra para Português do Brasil, da autoria de Mauricio Salles Vasconcelos e, finalmente, retomando a reflexão teórica antes exposta, apresento, no capítulo final, as últimas considerações relativas à tradução apresentada e à metodologia que lhe serviu de base, esperando que todo este exercício sirva para enriquecer o mundo sempre em mudança dos Estudos de Tradução.

## 1. Breve contextualização histórico-literária

If your map tells you you've reached the edge of the world and better turn back, it may not be that the world has ended but that your map has failed you.

(Bernstein, 1992, p. 172)

Now, bid chaos welcome.

(Hejinian, 2013, p. 15)

### 1.1. O Movimento $L=A=N=G=U=A=G=E$

#### 1.1.1. Origens

De forma a entender a origem do movimento  $L=A=N=G=U=A=G=E$ , ao qual Lyn Hejinian está associada, é necessário voltar atrás no tempo e considerar algumas das questões associadas à revolução Modernista dos finais do século XIX e inícios do século XX, de que todos os poetas “da linguagem” são autoproclamados herdeiros. Servem-lhes de inspiração diversas fontes e modelos, tais como o formalismo russo, movimentos artísticos como o futurismo, o dadaísmo, o cubismo e o surrealismo, teorias da psicologia acerca do inconsciente, do significado e da interpretação dos sonhos, do inconsciente coletivo e dos arquétipos, entre outros (Perkins, 1987, p. 35). Todas estas novas novas poéticas começavam a desafiar as premissas e as convenções de uma Modernidade assente na Razão e com origem no Iluminismo. O Modernismo desafia estas noções e abraça a complexidade do mundo, e, nesse sentido, os artistas Modernistas consideram que a arte deve criar novas formas de representar uma *nova* visão do mundo. Como refere Marjorie Perloff:

It is this straining of the artwork to assimilate and respond to that which is not art that characterizes the Futurist moment. It represents the brief phase when the avant-garde defined itself by its relation to the mass audience. As such, its extraordinary interest for us is as the climactic moment of rupture, the moment when the integrity of the medium, of genre, of categories such as “prose” and “verse,” and, most important, of “art” and “life” were questioned. It is the moment when collage, the *mise en question*

of painting as a representation of “reality,” first makes its appearance, when the political manifesto is perceived aesthetically even as the aesthetic object – painting, poem, drama – is politicized (1986, p. 38).<sup>1</sup>

É importante notar que, como também referiu esta autora, a diversidade de fontes que influenciou a revolução Modernista a enriqueceu bastante, uma vez que diferentes autores se concentraram em diferentes assuntos, o que resultou numa grande variedade de opiniões e debates, necessários numa época de grande mudança, em que se tentava ver para além dos limites e das normas impostos pelas perspetivas dominantes. Interessa particularmente o debate que, no mundo anglo-saxónico, se focou na questão da literatura, nas características que tornam um texto literário. Escreve David Perkins acerca destes debates: “[they] challenged assumptions, and activated critical awareness and debate in a way that was altogether healthy in the United States, where poetry and criticism had been gripped by limiting conventions” (1987, p. 36).

De modo a dar respostas a estas questões e, conseqüentemente, a seguir o instinto natural de pôr um pouco de ordem neste mundo literário em revolução e ajudar os novos poetas a combinar todos estes novos estilos, começa a surgir nos EUA, na década de 20 do século XX, um movimento de crítica literária cujos conceitos são sustentados pela publicação do livro de John Crowe Ransom, em 1941, intitulado *The New Criticism*. Nasce um movimento que, hoje em dia, ainda se conhece por *New Criticism* (Perkins, 1987, p. 79). Alicerçado num formalismo anti-romântico, que tem Ezra Pound e T. S. Eliot como mentores, o *New Criticism* baseia as suas interpretações na técnica de leitura ‘close-reading.’ Assim, o objeto de estudo destes críticos literários é apenas o texto em si mesmo, independentemente do contexto em que foi escrito. Autor ou autora da obra, a sua vida, os seus ideais, entre outros fatores, não importam para os seguidores do *New Criticism*. Esta concentração apenas no texto faz com que as suas características formais tenham enorme importância na sua avaliação. Assim, o *New Criticism* aponta vários traços formais que pretendem servir de modelo aos novos poetas da época. Entre eles encontram-se o uso correto da gramática, o uso de métrica regular, a coerência, a lógica e a racionalidade:

---

<sup>1</sup> Aspas e itálicos da autora

the object of criticism is not the author – his life, psychology, class consciousness, ideas, works in general, predecessor, or influences – but the particular text. This was to be analyzed closely and objectively, as opposed to enthusiastic impressions or creative “misprision” (...) thus in practice these critics concentrated on the language of a text, seeking to bring all its relevant meanings and their interplay into consciousness (Perkins, 1987, p. 79).

O movimento acabou por se tornar o modelo dominante nos meios académicos nos Estados Unidos, em parte devido ao facto de fornecer critérios que racionalizavam o Modernismo.<sup>2</sup> De um modo geral, o *New Criticism* retinha certos valores modernistas, nomeadamente no que diz respeito aos assuntos dos poemas, mas ignorava outras características também muito importantes, não só para a revolução modernista em geral, como para a poesia em particular, tais como a fragmentação e a descontinuidade.<sup>3</sup> Por outras palavras, o *New Criticism* acabava por domesticar as ideias revolucionárias que muitos dos autores modernistas pretendiam ter. De facto, ao ignorar todo o contexto em que um texto é escrito, são eliminadas quaisquer ideologias políticas que os textos e/ou que os respetivos autores pudessem ter, algo que será fortemente criticado pelos poetas *L=A=N=G=U=A=G=E*, como é o caso do poeta e teórico do movimento, Charles Bernstein:

[I]t's assumed to be a half-dead thing, slapping around in the historical winds like so many Joe Palookas, read not for its substance but as barometric measure by the supercritics swooping overhead, looking for prey (1992, p. 178).

Por esta razão começaram a surgir reações que rejeitaram o *New Criticism* dominante. De um modo geral, os poetas contemporâneos repudiam a ideia de modelos e de formas estabelecidas uma vez que, na sua opinião, tornam os poemas artificiais. Por outro lado, a espontaneidade e a naturalidade de expressão, típicas do Romantismo, são desejáveis, uma vez que dão a ideia de serem mais reais, de serem a forma de expressão da ‘verdade’ (Perkins, 1987, p. 345). Para além disso, uma outra razão que apoia os novos poetas na rejeição do *New Criticism* é o facto de, nos finais anos 50 e nos anos 60, começarem também a surgir manifestações sociais que pretendiam ir contra qualquer forma de hegemonia social, tais como os movimentos *beatnik*, o feminismo, a libertação gay, o *Civil Rights Movement* e o movimento *black*

---

<sup>2</sup> Para mais informação acerca do domínio do *New Criticism*, ver Perkins, p. 81.

<sup>3</sup> Diz Perkins: “The ethos of the *New Criticism* came, as I said, to seem repressive and elitist, and the dense, intellectual idiom and closure of New Critical Poetry seemed artificial” (1987, p. 348).

*pride*. O que estes novos movimentos rejeitam é, acima de tudo, a autoridade que certas tendências assumem na sociedade. Paralelamente, o mesmo se pode dizer acerca dos poetas herdeiros do Modernismo que rejeitam o *New Criticism*, o movimento de crítica literária dominante, ainda hoje ensinado nas Universidades nos Estados Unidos (Ver Perkins, 1987, p. 348). Assim, rejeitam-se convenções, tradições ou outras formas de autoridade, de modo a abrir espaços em que novas ideias possam ser criadas. Escreve Michael Davidson: “it was essential to use such conflicts to create a disturbance, however unpleasant, and thereby challenge complacency and tolerance” (1991, pp. 173-4).

Mas Ezra Pound, William Carlos Williams, Wallace Stevens e, sobretudo, Gertrude Stein influenciaram vários outros poetas, incluindo, nas décadas de 40 e 50, Charles Olson e Robert Duncan, responsáveis pela teoria da “open form,” uma das grandes influências do movimento *L=A=N=G=U=A=G=E*, da qual falarei com mais detalhe no capítulo 2.2.2 Em termos muito gerais, Olson e Duncan rejeitaram as características gerais adotadas pelo *New Criticism*, como por exemplo o respeito pelas regras da gramática, a adoção de métrica regular e o desejo da coerência e ordem. Por oposição, os autores defendem uma poética de energias, ou seja, a espontaneidade e a liberdade na criação de textos, entendidos como campos de forças.

É também neste contexto que surgem vários novos movimentos norte-americanos do pós-guerra, tais como: a *Black Mountain Poets* (a que pertencem também Olson e Duncan), a *New York School of Poets*, a *Beat Generation*, etc. De um modo geral, estes novos poetas são responsáveis pela criação de novos textos em que a influência da História até aqui resumida se faz ver não só no conteúdo dos textos como também na forma. Escreve Bernstein: “In short, they share a radical rejection of conventional American values of conformism, fitting in, getting along/going along of accessibility to the point of self-betrayal” (1992, p. 208). Em toda a sua diversidade, o que une estes poetas é a rejeição dos modelos tradicionais e o questionamento das convenções, o que resulta, entre outras coisas, no dismantelar da gramática e da sintaxe. De facto, o mundo pós-guerra é um mundo diferente e, conseqüentemente, são necessárias outras formas de escrever para falar deste *novo* mundo:

That means we can't rely only on the tools and forms of the past, even the recent past, but must invent new tools and forms that begin to meet the challenges of the ever-changing present (Bernstein, 1992, p. 3).

### 1.1.2. O Movimento L=A=N=G=U=A=G=E

A designação “Language Poetry” surge pela primeira vez em 1975, aquando da publicação, na revista *Alcheringa*, de poemas de alguns autores agora associados ao movimento. A designação foi, de certa forma, tornada oficial aquando da publicação, em fevereiro de 1979, da revista *L=A=N=G=U=A=G=E*, da responsabilidade de Bruce Andrews e de Charles Bernstein (Bartlett, 1986, pp. 742-3). Este movimento tem origem em Nova Iorque e em São Francisco e, para além de todas as bases até aqui mencionadas, uma outra grande influência do movimento é a escritora modernista norte-americana Gertrude Stein e a sua ideia de improviso.<sup>4</sup>

Os “poetas da linguagem” estão comprometidos com as novas teorias sobre a linguagem e a questão referencial. Tal como o seu acrónimo indica, têm por objetivo fazer com que a ênfase seja a própria linguagem poética, na forma como esta cria significados e na influência que tem na interação entre texto e leitor: “[Linda Reinther] characterizes the focus of the writing as being ‘on the structure and codes –the language – through which both word and world come into meaning’ (como citado em Freitag, 1998, p. 314). Precisamente por esta razão, os poetas escolhem esta nomenclatura em maiúsculas e com o sinal ‘=’ entre cada letra, que representa os espaços a abrir nos modelos e convenções dominantes, espaços nos quais é possível criar algo de novo. Em entrevista, diz Charles Bernstein:

Daí a paradoxal capitalização e a fragmentação da palavra L=I=N=G=U=A=G=E=M (...) [A]inda que a matéria seja a mesma, feita do todo das partes que permanecem ao longo da História, ao poeta cabe repetir (daí o sinal <=>), mas nessa repetição abrir a fenda onde outro sentido se poderá produzir – um sentido que o próprio poeta não pode sequer ainda antever (como citado em Capinha, 2001, p. 120).

Como se torna visível, este movimento apresenta como características gerais a primazia dada à questão linguística, enfatizando que é a linguagem a ditar o significado e não o contrário; isto significa que é a linguagem a construir o mundo e a construir os

---

<sup>4</sup> Para mais informações acerca da influência de Gertrude Stein nestes autores ler, por exemplo, “Professing Stein / Stein Professing” na obra *A Poetics* de Charles Bernstein (1992, pp. 142-9).

significados, e, por isso, cada língua permitirá construir uma diferente visão de mundo, pelo que cada um de nós, enquanto leitor do texto, poderá participar de forma inovadora na construção desse mesmo significado. De acordo com Clark: “this group of writers (...) is concerned with foregrounding language and its generative properties; they see language as ‘not accompanying but constituting the world’” (1991, p. 315).

É importante referir que não existe um estilo e/ou um conjunto definido e específico de regras que caracterize os autores associados a este movimento. De facto, o que os une é a exploração das potencialidades da linguagem e a forma como questionam todas as convenções, bem como a forma como procuram novas perspectivas, novas formas de olhar o mundo. É precisamente o confronto entre o que é novo e o que já é conhecido que o leitor vai também ser obrigado a procurar e a ser capaz de ver, indo para além das convenções estabelecidas.

De facto, a sociedade contemporânea é composta por um conjunto de regras e de valores tão estabelecidos e, portanto, poderosos, que é difícil ver o mundo de um outro ponto de vista que não o dominante. É justamente isto que o movimento *L=A=N=G=U=A=G=E* pretende alterar, dando voz a novas formas de escrever, de ler e, conseqüentemente, de ver o mundo, formas essas que, por serem ainda difíceis de conceber, é como se não existissem ou nem fossem sequer possíveis. Leia-se Boaventura de Sousa Santos no seu pertinente ensaio “Para além do Pensamento Abissal:”

O pensamento moderno ocidental é um pensamento abissal. Consiste num sistema de distinções visíveis e invisíveis, sendo que as invisíveis fundamentam as visíveis. As distinções invisíveis são estabelecidas através de linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos: o universo “deste lado da linha” e o universo “do outro lado da linha”. A divisão é tal que “o outro lado da linha” desaparece enquanto realidade, torna-se inexistente, e é mesmo produzido como inexistente. Inexistência significa não existir sob qualquer forma de ser relevante ou compreensível. Tudo aquilo que é produzido como inexistente é excluído de forma radical porque permanece exterior ao universo que a própria concepção aceite de inclusão considera como sendo o Outro (2007, pp. 3-4).

De facto, por estas razões, tentar encontrar um conjunto de regras formais que caracterizasse o movimento seria algo de bastante limitativo e contranatura, o que não concordaria, de todo, com a ideologia do movimento. Mais do que um movimento literário, este é um movimento político de resistência às convenções linguísticas e literárias. Charles Bernstein sublinha que um conjunto definido de regras seria o

equivalente a um novo tipo de linguagem de autoridade e, como outros tipos de linguagem autoritária, iria fechar o pensamento, ou seja, faria o contrário do que o movimento pretende:

I'm advocating a poetics that is not adjudicating, not authoritative for all other poetry, not legislating rules for composition. But rather a poetics that is both tropical and socially invested: in short, poetic rather than normative. (...) This means that positivist, value-free, claims made for any mode of writing are more a matter of social positioning for authority than of unequivocal knowledgeability. (...) [A]uthoritative language, while hardly equatable with physical violence, is nonetheless a form of manipulation and coercion (Bernstein, 1992, p. 158).

### **1.1.3. Presença do movimento nos Estados Unidos e no Mundo**

Ao longo das últimas décadas, têm sido produzidos inúmeros textos associados a este movimento, os quais, pelas razões referidas, são bastante heterogéneos:

[W]e published a mix of different kinds of work (...). The reason we have shied away from a number of confining labels (...) is that our project, if it can be summarized at all, has involved exploring the numerous ways that meanings and values can be (& are) realized – revealed – produced in writing. This includes an opening of the field of activity and not its premature foreclosure (Andrews & Bernstein, 1984, p. ix).

O facto de, do ponto de vista histórico, este ser um movimento bastante recente, significa que não existe ainda distanciamento suficiente para estudar as suas características gerais ou o seu impacto no mundo literário em geral. No entanto, deve referir-se que o movimento se encontra, hoje em dia, espalhado um pouco por todo o mundo apesar de, dentro dos próprios Estados Unidos da América, onde o movimento teve origem, ser considerado um localismo.

A título de curiosidade, referem-se alguns autores como Michel Delville (Bélgica), Steve McCaffery e Nicole Brossard (Canadá) que foram influenciados pelo movimento, bem como a relação com alguns herdeiros do concretismo brasileiro (por exemplo, Régis Bonvicino), e com movimentos de cariz experimental na China ou em Cuba (sobretudo pela tradução do poeta espanhol Esteban Pujals). No caso de Portugal, o movimento é praticamente desconhecido, apesar da presença de vários poetas associados ao movimento em vários Encontros Internacionais de Poetas realizados em Coimbra (Capinha, 2001, p. 137) e de algumas traduções na revista *Angelus Novus*, pela mão de Manuel Portela.



## 1.2. Lyn Hejinian

Como foi referido no capítulo anterior, Lyn Hejinian é considerada uma das fundadoras do movimento literário L=A=N=G=U=A=G=E. De acordo com Quinn (2002, p. 178), a autora nasceu a 17 de maio de 1941, no estado norte-americano da Califórnia, e, em meados da década de 50, mudou-se com a família para Massachusetts. Entre 1959 e 1963 estudou em Radcliffe College, uma instituição de ensino superior para mulheres, vocacionada para o ensino das humanidades e fortemente vinculada à Universidade de Harvard, à qual será oficialmente anexada em 1977. A autora adquire o apelido pelo qual é conhecida após o casamento, em 1961, com John Hejinian. Este casamento durou cerca de uma década e o casal teve dois filhos: Paul, nascido em 1964, e Anna, em 1966. Posteriormente, Hejinian regressa à Califórnia onde fica após o segundo casamento com o saxofonista e compositor Larry Ochs, em 1977.

Tendo-se estreado em 1972 com a publicação de autor da obra *a gRReat adventure*, a autora já publicou, desde então, mais de 20 obras, entre as quais *Writing is An Aid to Memory* (1978), uma obra em que a questão da memória é crucial; *Oxota: A Short Russian Novel* (1991), livro que demonstra a dimensão política da sua escrita através da observação das ruas na Rússia em plena queda da URSS; *The Cold of Poetry* (1994), uma coletânea de poemas; e a obra que serve de tema a este projeto, intitulada *My Life*, publicada pela primeira vez em 1980 e cuja segunda edição, editada e revista, foi publicada em 1987. Uma coletânea dos seus ensaios, escritos ao longo de mais de 20 anos, foi publicada em 2000, intitulando-se *The Language of Inquiry*. As suas obras já foram traduzidas em várias línguas, como o francês, o espanhol e o russo.<sup>5</sup>

Ao longo dos anos, Hejinian tem colaborado com vários outros artistas na criação de vários projetos. Para além de projetos tais como a obra *The Grand Piano: An Experiment in Collective Autobiography*, escrita em colaboração com nove outros poetas, a autora fez parte de outros projetos caracterizados por unirem a literatura a outras formas de arte. Para além de muitos outros, destaco a composição *Qué Trân*,

---

<sup>5</sup> Sobre a autora e a sua escrita, ver também *The Poetry Foundation*, disponível em linha em: <https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poets/detail/lyn-hejinian>.

com texto de Hejinian e música de John Zorn; o livro *The Traveler and the Hill and the Hill*, que une a arte visual à literatura, criado em conjunto com a pintora Emilie Clark (Granary Press, 1998) e o filme experimental *Letters Not About Love*, dirigido por Jacki Ochs e baseado no guião escrito por Hejinian e Arkadii Dragomoshchenko, poeta, tradutor e professor russo cujo nome, à semelhança de Lyn Hejinian, está associado ao movimento  $L=A=N=G=U=A=G=E$ .

A relação com o poeta russo Arkadii Dragomoshchenko não se resume, porém, a este projeto. Os autores conhecem-se quando, em 1983, Hejinian viajava com o marido e a sua banda, *Rova Saxophone Quartet*, numa digressão que os levou à Rússia. A relação manteve-se ao longo dos anos e, em 1991, Hejinian regressa à Rússia com os escritores Michael Davidson, Ron Silliman e Barrett Watten (todos eles também associados ao movimento  $L=A=N=G=U=A=G=E$ ), viagem que serve de base à obra *Leningrad: American Writers in the Soviet Union*, um conjunto de ensaios que põe em confronto as duas culturas. Para além disso, Hejinian e Dragomoshchenko foram responsáveis por traduções um do outro para as suas respetivas línguas, traduções que valeram a Hejinian o prémio *Translation Fellowship* do *National Endowment for the Arts*, o equivalente, em Portugal, ao Ministério da Cultura.

De acordo com a nota biográfica na obra *My Life and My Life in the Nineties* (2013), para além deste, Lyn Hejinian ganhou outros prémios ao longo da sua carreira, tal como o *Poetics Function Award for Independent Literature*, em 1989; e foi convidada a fazer parte do *California Arts Council* da *Academy American Poets*.

O trabalho da autora não se cinge, porém, à dimensão criativa. De facto, em 1976, Hejinian fundou uma pequena editora, *Tuumba Press* que, até ao seu encerramento em 1984, produziu 50 pequenos livros. A editora reabriu em 1999, em colaboração com a editora *O Books*. Entre 1981 e 1999, juntamente com o poeta Barrett Watten, a autora é editora da revista *Poetics Journal* e, desde 1995, Hejinian é codirectora, com o poeta Travis Ortiz, de *Atelos*, de um projeto editorial literário responsável pela publicação de trabalhos que misturam elementos de vários géneros literários, projeto nomeado como uma das melhores editoras literárias independentes pela *Firecracker Awards* em 2001.

A par da sua atividade de escrita e de edição, Hejinian tem acumulado funções docentes em diversas universidades norte-americanas, tais como a Universidade de

Berkeley (1993-1995), a New College of California, em São Francisco (1986-1987, 1990-1998) e a Universidade de Iowa (1998). Atualmente leciona na Universidade de Berkeley.

## 2. *My Life* – uma metodologia de leitura

In postmodern textuality of this kind, isn't the fracturing and misordering, indeed, the very refusal of generic categorization, precisely the point of the discourse?  
(Jarraway, 1992, p. 333)

What follows a strict chronology has no memory.  
(Hejinian, 2013, p. 8)

### 2.1 Considerações gerais

Como foi referido, os textos associados ao movimento *L=A=N=G=U=A=G=E* são caracterizados pela sua heterogeneidade; daí que seja indispensável dedicar um capítulo deste trabalho às características específicas da obra que lhe serve de base. Considerado o mais importante trabalho de Lyn Hejinian por vários críticos, tais como Charles Bernstein (1992), Marjorie Perloff (1991) e Craig Douglas Dworkin (1995), a obra *My Life* é publicada pela primeira vez em 1980, quando a autora tinha 38 anos de idade. Na altura, a obra consistia em 38 secções, cada uma com 38 fragmentos, o primeiro dos quais a servir de mote a cada secção, e que se repetem, por vezes com ligeiras alterações, ao longo da obra. Diz Kornelia Freitag relativamente a estes motes:

The phrases function as mottoes or as titles, and their sound, their mood, their topical possibilities are taken up, varied, and carried through the following text. The reoccurring 'titles' become motives as they appear at irregular intervals in the following parts (1998, p. 318).

Uma segunda edição expandida da obra, publicada em 1987, era composta por 45 secções, com 45 fragmentos cada, número que espelha novamente a idade da autora aquando da reedição. É ainda importante referir que cada um dos fragmentos, aparentemente desligado dos restantes, se encarado de um ponto de vista

informativa, pode constituir em si mesmo um texto autónomo.<sup>6</sup> A concatenação dos 45 fragmentos, incoerente a um primeiro olhar, só pode ganhar pertinência após cada leitura de cada leitor.

De acordo com a nota introdutória da obra *My Life and My Life in the Nineties* (2013), *My Life* ganhou, em 1987, o prémio *San Francisco State Poetry Center Award* e foi finalista do prémio *Bay Area Book Reviewers Association Book Award*. Desde aí, a obra tem sido objeto de estudo em várias universidades de todo o mundo e traduzida em várias línguas, entre as quais o espanhol, o francês e o dinamarquês. Em Portugal, ainda não existe uma tradução da obra, que permanece quase desconhecida. Existe, porém, uma tradução para Português do Brasil, da autoria de Mauricio Salles Vasconcelos, publicada pela editora Dobra Editorial (2014),<sup>7</sup> que será utilizada posteriormente no capítulo 5 numa comparação com a tradução por mim realizada. A atual edição da obra inclui, para além do texto *My Life*, um outro texto intitulado *My Life in the Nineties*, um trabalho de continuidade mas independente do primeiro, e publicado pela primeira vez em 2003. É esta a versão que serve de base a este projeto de tradução.

É importante referir que doravante irei utilizar os termos ‘secção’ e ‘fragmento’ para referir as diferentes partes constituintes da obra, em vez de capítulo ou parágrafo e frase, respetivamente. O termo ‘frase’ não poderia ser usado, pois, de um ponto de vista metalinguístico, o conceito de frase atribui uma centralidade inequívoca ao constituinte ‘verbo’ e, muitas vezes, os fragmentos da obra são enunciados destituídos da categoria verbal.<sup>8</sup> Por outro lado, cada uma das 45 secções da obra podia ser considerada quer como um capítulo, quer apenas como um parágrafo. E porque estes termos são os termos mais tradicionais aquando da descrição de um livro, achei que a sua utilização nesta obra, que se caracteriza tanto pela rejeição dos modelos tradicionais, necessitava de ser revista e substituída por outras alternativas.

---

<sup>6</sup> Não se pode deixar de referir que esta característica ecoa o poeta norte-americano Walt Whitman e a sua obra *Leaves of Grass*, que foi continuamente revista e editada até à morte do autor.

<sup>7</sup> Note-se que o presente trabalho começou a ser realizado também em 2014 e que, nessa altura, a tradução para Português do Brasil ainda não tinha sido publicada.

<sup>8</sup> Segundo o Dicionário Terminológico para consulta em linha, ‘frase’ é um “[e]nunciado em que se estabelece uma relação de predicação, que contém, no mínimo, um verbo principal, podendo ainda incluir elementos como o sujeito, complementos seleccionados, predicativos e eventuais modificadores.”

## 2.2. Género

Definimos género como:

um conceito abstrato, a uma entidade concetual obtida a partir de uma classe de textos/discursos empiricamente atestados que evidenciam propriedades sociocomunicativas comuns. (...) É necessário, todavia, enfatizar que apesar de relativamente estáveis, os géneros são categorias historicamente mutáveis e revelam um dinamismo que se relaciona com a própria relevância que têm (ou deixam de ter) numa determinada conjuntura social (Macário Lopes & Carapinha, 2013, pp. 26-7).

A complexidade deste texto torna difícil a tarefa de o inserir num género literário específico, o que se pode facilmente depreender pela seguinte descrição da obra:

My Life is an (unconventional) autobiography listed by its distributor as a “short novel,” a novel-length text which reads like a poem, a poem which is written in prose, a prose which is often, if not always, disorienting (Dworkin, 1995, p. 58).

Neste capítulo, irei aprofundar estas questões, começando por analisar o que torna esta autobiografia “unconventional,” através da comparação entre as características tradicionais do género autobiográfico e as expectativas que poderão ser criadas num leitor perante uma obra com estas características.

### 2.2.1. Autobiografia experimental

Se nos guiarmos pelo título da obra, parece ser evidente que estamos perante uma obra pertencente ao género autobiográfico. Porém, se atentarmos na seguinte definição de autobiografia, sugerida pelo especialista Philippe Lejeune, esta categorização deixa de fazer sentido:

We call autobiography the retrospective narrative in prose that someone makes of his own existence when he puts the principal accent upon his life, especially upon the story of his own personality (como citado em Smith & Watson, 2001, p. 1).

Interessa-nos ainda aqui utilizar as características consideradas tradicionais deste género literário mas é importante notar que: “contemporary practices often blend them into a hybrid, suggesting that life narrative is indeed a moving target of ever-changing practices without absolute rules” (Smith & Watson, 2001, p. 7).

De facto, se de uma forma bastante generalizada, poderíamos considerar que a obra apresenta um conjunto de memórias de Lyn Hejinian à medida que cresce e se torna poeta (pois as referências à infância vão diminuindo à medida que cresce e surgem questões acerca dos estudos, casamento, maternidade, viagens, etc.), esta seria uma simplificação muito redutora de uma obra que, como nota Freitag: “displays an understanding of what life is that goes beyond and challenges the common understanding of the subject” (1998, p. 316).

Como já foi referido, o número de secções e de fragmentos em cada secção da obra reflete a idade da autora no momento da escrita e posterior reescrita do texto. Esta característica poderia facilmente sugerir que cada secção da obra segue cada ano de vida da autora, que os motes de cada secção são ilustrativos do tema de cada uma delas ou que a secção final serve de conclusão à vida da autora no momento da escrita. No entanto, não é este o caso, como indica o facto de as 8 secções e 8 fragmentos adicionados aquando da reescrita da obra terem sido adicionados arbitrariamente ao longo do texto. Diz Marjorie Perloff:

It is not that these sections are ‘about’ the year in question, for each is a collage made up of numerous interpolations. (...) The writing of a life, Hejinian believes, has no beginning, middle or end: it goes on as long as the author lives. Accordingly, in 1986, when she turned 45, Hejinian revised *My Life*, adding eight sections to the narrative as well as adding eight new sentences to each section, these eight spliced into the text at irregular intervals (1991, p. 162).

De facto, nas palavras da autora de *My Life* Lyn Hejinian:

the work gives the impression that it begins and ends arbitrarily and not because there is a necessary point of origin or terminus, a first or last moment. The implication (correct) is that the words and the ideas (thoughts, perceptions, etc. — the materials) continue beyond the work. One has simply stopped because one has run out of units or minutes, and not because a conclusion has been reached nor “everything” said (Hejinian, 2000b, pp. 46-7).

Note-se que uma das características tradicionais do género autobiográfico é justamente a linearidade cronológica, a narração com princípio, meio e fim de uma história (Reis & Macário Lopes, 2011, pp. 36-8) que, como se pode verificar, não se encontra na obra *My Life*: nem entre as 45 secções, nem entre os 45 fragmentos que constituem cada secção da obra. De facto, Charles Douglas Dworkin compara a fragmentação da estrutura de *My Life* às mantas de retalhos em trabalhos manuais compostos por retalhos de tecido costurados uns aos outros:

Just as many quilters appropriated and transformed common, worn-out fragments of daily material into extraordinary and unique artifacts, so Hejinian transforms fragments of worn-out, quotidian, common language into an extraordinary, unique and individual text (1995, p. 62).

As autobiografias tradicionais são também caracterizadas pelo carácter exemplar da história que se conta (Reis & Macário Lopes, 2011, p. 36). Mais do que isso, a história é formada de modo a dar um rumo que explique como o sujeito da obra chegou a um determinado momento-chave, característica muito relacionada com a ideia moderna de progresso, algo com que o romance modernista acabou. Aqui, porém, cada fragmento é quase uma história por si só: “In fact, I would like each individual sentence to be as nearly a complete poem as possible” (Hejinian, 2000b, p. 46). Não existe um momento-chave e, como foi dito, a narrativa não segue um modelo linear de princípio, meio e fim. Diz Marjorie Perloff:

Throughout *My Life*, secrets seem about to be revealed, enigmas about to be clarified, but the moment of revelation never comes. (...) [I]n popular or what we might call “informational” autobiography, language is largely and intentionally transparent, a vehicle used to convey facts, detail events, and produce, here and there, rhetorical flourishes that demand our attention. (...) It is the mode that *My Life* calls into question, refusing, as it does, to go for the Big Break, the Big Defeat, not even displaying the climactic moment of sex, of motherhood, of vocation (1991, pp. 168-9).

Assim, também o pacto referencial “que institui a representação de um percurso biográfico factualmente verificável” (Reis & Macário Lopes, 2011, p. 36) característico das autobiografias tradicionais, é aqui posto à prova. De facto, as referências diretas a pessoas, cidades, idades, etc. são raras. Por conseguinte, também a característica centralidade do autor, enquanto narrador e enquanto personagem, deixa de existir, de tal forma que cada leitor acaba por se identificar com a história que está a ler. Ou seja, a “vida” escrita por Hejinian acaba por ser a vida de cada leitor do texto, tema que será mais aprofundado no subcapítulo 2.2.2.

Não deixa de ser necessário notar que, apesar de termos vindo até aqui a enumerar os motivos pelos quais a obra não pertence ao modelo tradicional de autobiografia, a obra é autobiográfica, na medida em que, na minha opinião, toda a linguagem é autobiográfica. Isto porque considero que não é possível escrever enunciados que sejam totalmente objetivos uma vez que a escolha de determinadas palavras em vez de outras ou a própria escolha da ordem das palavras tem significado.



Considera Bernstein: “who speaks in poetry can never be a neutral matter” (1992, p. 5).

### 2.2.2. Prosa Poética e Texto Aberto

Para além da designação referida no subcapítulo anterior, a contracapa do livro apresenta também a obra como um poema em prosa em 45 partes (“45-part prose poem”).

O termo prosa poética parece, à primeira vista, uma contradição, uma vez que prosa e poesia são dois conceitos tradicionalmente usados para caracterizar dois tipos de discurso completamente diferentes. Por essa razão, o termo ‘prosa poética’ levanta, desde logo, algumas dúvidas relativamente às características de prosa e quais as características de poesia adotadas neste texto, que lhe garantem esta designação, à primeira vista, híbrida.

Acerca deste ponto, é interessante referir a perspetiva da autora Lisa Samuels, que se refere à prosa poética como uma “complexidade sincera”<sup>9</sup> (1997, p. 109). A autora considera prosa poética a melhor alternativa na comunicação clara da complexidade definindo prosa enquanto a linguagem da sinceridade, do quotidiano e da comunicação, e poesia enquanto a linguagem da complexidade e da sensibilidade.<sup>10</sup> É importante notar que as afirmações da autora têm como base uma dicotomia entre as duas formas discursivas aqui discutidas, o que, para os poetas associados ao movimento *L=A=N=G=U=A=G=E*, é algo que não faz sentido.

De facto, a conclusão mais importante que daqui resulta é o facto de o género ‘híbrido’ de *My Life* causar estranheza precisamente por ir para além das convenções tradicionais de literatura, o que, como já foi referido, é um dos principais objetivos de todo o movimento *L=A=N=G=U=A=G=E*. Nas palavras de Charles Bernstein: “[p]oetry is aversion of conformity in the pursuit of new forms.” (1992, p. 1) Mas, como foi

---

<sup>9</sup> Tradução minha.

<sup>10</sup> “Prose is our culture's language of sincerity, in which we expect to be most able to say what we mean and see what is meant, to be understood and to understand. The place of message. Poetry is our culture's language of complexity, idiosyncratic sensibility, the language of artifice. Prose poetry, then, might afford the best opportunity for sincere surface play, for deep artifice, a joining of the power of prose clarity with poetic complexity” (Samuels, 1997, p. 109).

referido anteriormente, esta fuga aos modelos formais tradicionais teve início na revolução Modernista e, mais em particular, no conceito de “open form” proposto por Charles Olson e Robert Duncan, que muito influenciou não só Lyn Hejinian como todos os poetas associados ao movimento. Na opinião daqueles autores, a realidade é um conceito impossível de apreender na sua totalidade; apenas temos acesso a fragmentos da realidade, já que esta é algo em constante mudança, transitória e inconstante.<sup>11</sup> Escreve Olson: “conventions which logic has forced on syntax must be broken open as quietly as must the too set feet of the old line” (Olson, 1966, p. 21). Assim, de modo a aproximar a escrita do que é a nossa forma de perceber o mundo e a realidade fragmentada que nos rodeia, não há normas que possam ser seguidas. Um poema é, então, formado por ‘syllables’ e ‘lines’:

the HEAD, by way of the EAR, to the SYLLABLE  
the HEART, by way of the BREATH, to the LINE (Olson, 1966, p. 19)<sup>12</sup>

Um poema é criado sílaba a sílaba,<sup>13</sup> num jogo com o silêncio, não limitado por regras gramaticais de sintaxe. Por conseguinte, as pausas resultam, consideram Olson e Duncan, da respiração e do silêncio do autor: “And the line comes (I swear it) from the breath, from the breathing of the man who writes, at the moment that he writes.” (Olson, 1966, p. 19). Deste processo surge um poema que nunca poderá ser compreendido se analisado independentemente de tudo o resto: a forma é apenas uma extensão do conteúdo: “Form is never any more than an extension of content” (Olson, 1966, p. 27).

Estas razões justificam a opção de não tentar espalhar as características de prosa e de poesia presentes na obra *My Life*, pois, dessa forma, estar-se-ia a tentar inserir a obra dentro das normas tradicionais quando o objetivo do movimento *L=A=N=G=U=A=G=E* é, justamente, fugir delas. As características gerais da obra serão,

---

<sup>11</sup> “[T]hey assumed that reality cannot be known except in limited and temporary aspects. (...) [Olson and Duncan] accepted that in our perceptions reality must appear contingent, inconsistent, changing, and uninterpretable” (Perkins, 1987, pp. 491-2).

<sup>12</sup> Maiúsculas do autor.

<sup>13</sup> “It would do no harm, as an act of correction to both prose and verse as now written, if both rime and meter, and, in the quantity words, both sense and sound, were less in the forefront of the mind than the syllable, if the syllable, that fine creature, were more allowed to lead the harmony on” (Olson, 1966, p. 18).

porém, analisadas no capítulo 2.3, principalmente no que diz respeito aos problemas que causam à tradução, mas independentemente das características tradicionais de prosa e poesia.

Para além da distinção entre prosa e poesia, também a Teoria da Literatura faz uma distinção entre textos fechados e abertos. Os primeiros caracterizam-se “por possuir uma diátese claramente demarcada, com princípio, meio e fim,” (Aguilar e Silva, 2011, p. 726), enquanto os segundos “não consistem numa mensagem acabada e definida (...), mas sim numa possibilidade de várias organizações” (Eco, 1991, p. 39).

Lyn Hejinian dedica-se a este tema no seu ensaio intitulado “The Rejection of Closure,” no qual considera que os textos fechados tornam o autor num ser onisciente. Esse facto transforma os textos assim caracterizados numa espécie de fantasia, já que, como referi acima acerca da perspectiva de Olson e Duncan, não é possível conhecer inteiramente a realidade:

[E]ach moment stands under an enormous vertical and horizontal pressure of information, potent with ambiguity, meaning-full, unfixed, and certainly incomplete. (...) The open text is one which both acknowledges the vastness of the world and is formally differentiating” (Hejinian, 2000b, p. 41).

Daí que se considerem os textos abertos como o modelo a seguir, por serem os únicos a dar conta desta vastidão de significados. Também no seguimento de Olson e Duncan, a autora sublinha a importância da forma para exponenciar esta abertura do texto a várias possibilidades de leitura. Assim, Hejinian vai além da definição tradicional de texto aberto e define-o da seguinte forma:

The “open text,” by definition, is open to the world and particularly to the reader. It invites participation, rejects the authority of the writer over the reader and thus, by analogy, the authority implicit in other (social, economic, cultural) hierarchies. It speaks for writing that is generative rather than directive. The writer relinquishes total control and challenges authority as a principle and control as a motive (Hejinian, 2000b, p. 43).

De facto, na opinião de Hejinian, o texto aberto rejeita não só a autoridade do autor, como qualquer forma de autoridade, em geral, fazendo com que o texto não deva ser entendido como algo cujo significado o leitor deve tentar descobrir, mas como algo cujo significado cada leitor deve construir através da sua interpretação. Uma das técnicas utilizadas neste tipo de texto é, então, a criação de espaços entre os fragmentos, o que acentua o silêncio e dá significado ao que não é dito. Estes espaços

obrigam a que cada leitor os preencha, uma vez que o significado do texto vai resultar não só da interpretação do que é escrito pelo autor, mas também da forma como cada leitor preenche esses espaços entre fragmentos – daí que os textos, como referiu a autora, sejam gerativos (“generative”), e não directivos (“directive”). Esses espaços não são, portanto, vazios, mas sim repletos de significado e de ambiguidade:

[T]he reader (and I can also say the writer) must overlap the end stop, the period, and cover the distance to the next sentence. Meanwhile, what stays in the gaps remains crucial and informative. Part of the reading occurs as the recovery of that information (looking behind) and the discovery of newly structured ideas (stepping forward) (Hejinian, 2000b, p. 46).

Para além destes espaços propositados, existem espaços semelhantes já inerentes à própria linguagem. De facto, não existe uma relação objetiva entre as palavras e o referente: a ideia de que a língua é um conjunto de etiquetas que serve para designar uma realidade pré-existente tem atravessado séculos. Todavia, durante o século XX começa a insinuar-se a ideia de que não há uma correspondência pré-estabelecida entre as palavras e as coisas. No fundo, esta capacidade referencial da linguagem é posta em causa, pois o mundo é (re)construído em cada prática discursiva, na permanente negociação das intersubjetividades. Segundo Mondada & Dubois, a referenciação é uma “construção de objectos cognitivos e discursivos na intersubjectividade das negociações, das modificações, nas ratificações de concepções individuais e públicas do mundo” (2003, p. 18). É justamente essa nova visão das propriedades referenciais das línguas que cria inúmeros espaços de possibilidades e que é explorada pelos poetas “da linguagem.” O significado de cada palavra depende então dos seus possíveis significados extralinguísticos e, também, do contexto em que é utilizada. Nas palavras da autora:

The meaning of a word in its place derives both from the word’s lateral reach, its contacts with its neighbors in a statement, and from its reach through and out the text into the outer world, the matrix of its contemporary and historical reference. (...) Getting from the beginning to the end of a statement is simple movement; following the connotative byways (...) is complex or compound movement (Hejinian, 2000b, p. 50).

Relativamente às referências extralinguísticas, como foi referido anteriormente, é importante notar que são bastante escassas. Este fator, juntamente com a intencional e a inerente presença de espaços na obra faz com que o texto não

faça sentido sem uma participação criativa do leitor. Note-se que é hoje comumente aceite que não só a literatura mas também a linguagem, em geral, são, de um modo geral, algo de muito subjetivo. As características da obra até aqui apresentadas provam que este texto leva isso às últimas consequências: cada leitor é também autor do texto, o que torna a vida de Lyn Hejinian na vida de cada leitor. Diz Marjorie Perloff: “the construction of meaning becomes entirely the reader’s responsibility, and given that each reader’s association with one word or another will be idiosyncratic, the very possibility of communication breaks down.” (Perloff, 1991, p. 173). O texto tem assim inúmeras leituras o que, como veremos mais tarde, irá ter várias consequências a nível da tradução.

### 2.3. Análise do texto

Concentrámo-nos, até aqui, nas características gerais da obra que serve de tema a este trabalho. Porém, e como referem vários autores acerca do tema da tradução, como Barrento (2002), Baker (1992) e Jakobson (2000), a leitura atenta do texto em si é imprescindível anteriormente ao processo de o traduzir. De facto, considera João Barrento:

O processo de leitura, prévio ao de tradução, pode e deve ser entendido e levado a cabo com a atenção devida a cada um dos níveis do texto, que, do ponto de vista da relevância translatória de cada um deles, podemos organizar e exemplificar em função dos seguintes estratos: o fonológico, o lexical e o morfossintático (...); o semântico (...); o cultural (...); o pragmático (2002, pp. 23-4).

Dado que, como foi referido, o movimento  $L=A=N=G=U=A=G=E$  é caracterizado pelo questionar das convenções e dos modelos tradicionais, e que cada poeta associado a este movimento tem as suas próprias características específicas, considero que esta análise é ainda mais relevante, considerando que o modelo proposto por João Barrento se centra em certos elementos que, em meu entender, fazem sentido na análise interna da obra *My Life*. De facto, referindo-se ao processo de tradução, o autor diz ser necessário:

produzir efeitos de sentido e de linguagem que fazem apelo à reconstrução, não apenas do nível de superfície do texto, mas também das ausências significantes, dos

brancos, dos ritmos, da alusão, da denotação – em suma, de tudo aquilo a que chamarei os *invisíveis do texto* (Barrento, 2002, pp. 16-7).<sup>14</sup>

Estas características denominadas “invisíveis do texto” por Barrento recuperam os silêncios e os espaços referidos no capítulo 2.2.2, e que são extremamente importantes na obra a ser traduzida. É importante notar que a distinção concreta feita entre estratos é útil na arrumação didática, mas tem as suas limitações, uma vez que muitas vezes os estratos enumerados por Barrento estão muito interligados e sobrepõem-se em certas ocasiões, como veremos.

### **2.3.1. Estrato fonológico, lexical e morfossintático**

#### *2.3.1.1. Estrato fonológico*

Inserem-se neste estrato as características rítmico-semânticas de um texto, as quais são por vezes vistas como causadoras de intraduzibilidade de um texto (Barrento, 2002, p. 24). De facto, como é possível deduzir após a leitura do capítulo 2.2.2 acerca da “open form” de Olson e Duncan, o ritmo é um elemento marcante nos poemas dos autores herdeiros desta poética. *My Life* não é, de todo, exceção. Para além de um grande número de aliterações, rimas internas e repetições de certos fragmentos do texto, o ritmo é também criado pela sintaxe. De facto, se, por um lado, ao longo do texto, existem fragmentos bastante curtos, por outro lado, existem outros fragmentos de grande extensão que, por vezes, não seguem sequer as regras gramaticais de pontuação ou de sintaxe. É precisamente a transição entre os vários tipos de frase que cria ritmo no texto, e, por isso, tal transição deve ser mantida na tradução. Existe, para além disso, uma obrigatoriedade de manter o número de fragmentos em cada secção do texto, uma vez que, como vimos no capítulo 2.1, uma das características principais da obra é o facto de ser constituída por 45 secções, cada um com 45 fragmentos, de acordo com a idade da autora aquando da escrita da obra.

Relativamente aos efeitos sonoros criados por rimas internas ou aliterações, por vezes pode tornar-se difícil, ou mesmo impossível, manter estas características. De facto, para traduzir o conteúdo semântico de determinado fragmento, pode não ser possível manter a sua sonoridade. Por outro lado, há outros excertos do texto que

---

<sup>14</sup> Itálicos do autor.

podem não ter qualquer efeito sonoro mas que, na tradução, o podem criar. Apostou-se nesse efeito de compensação para, entre perdas e ganhos no processo de tradução, conseguir criar um certo equilíbrio.

### *2.3.1.2. Estrato lexical*

Ironicamente, este estrato caracteriza-se por ser aquele que pode causar ou os problemas mais simples ou os mais complexos, dependendo do contexto. Como refere João Barrento, no caso de uma tradução mais técnica, qualquer problema derivado do léxico do texto pode ser facilmente resolvido com a ajuda de um dicionário. Já na tradução literária, o autor deve “duvidar sempre do dicionário, em especial das equivalências lexicais que ele me oferece em primeiro lugar, e sem exemplos contextualizados” (Barrento, 2002, p. 29).

Segundo o autor, para a escolha dos equivalentes lexicais, é preciso “levar em conta o género literário, o registo dominante do texto, o cotexto e os contextos e a situação de comunicação.” (Barrento, 2002, p. 29). Ora, temos, nesta citação, dois critérios que é difícil aferir na obra de Lyn Hejinian: por um lado a questão do género em que esta obra se integra (capítulo 2.2); por outro, a questão do contexto e da situação pragmática em que a obra é escrita (cf. infra, capítulo 2.3.4).

Por outro lado, as escolhas lexicais da autora e, principalmente, dos autores do movimento *L=A=N=G=U=A=G=E*, não pretendem sequer ocultar a subjetividade experiencial e cultural, pois não existe, segundo eles, uma relação natural ou perfeita entre um vocábulo e aquilo que ele pretende representar, muito menos a possibilidade de repetir a experiência do outro. Diz Lyn Hejinian:

We long to join words to the world – to close the gap between ourselves and things – and we suffer from doubt and anxiety because of our inability to do so. Yet the incapacity of language to match the world permits us to distinguish our ideas and ourselves from the world and things in it from each other (2000b, p. 56).

Independentemente desta subjetividade inexorável, é importante notar que a linguagem utilizada não só por Lyn Hejinian como por todos os autores associados ao movimento é de índole coloquial, e não uma linguagem muito artificial e de difícil compreensão. De facto, Ezra Pound, um dos nomes mais influentes do movimento (cf. capítulo 1.1.1), diz acerca do tipo de linguagem a utilizar nos textos:

[It] must be a fine language, departing in no way from speech save by a heightened intensity. There must be no book words, no periphrases, no inversions (...) nothing that you couldn't, in some circumstance, in the stress of some emotion, actually say (como citado em Perloff, 1991, p. 30).

### 2.3.1.3. *Estrato sintático*

Como foi referido, as características sintáticas do texto são um dos modos através dos quais se cria o seu ritmo. Mas, mais do que isso, a sintaxe tem “profundas implicações de sentido” (Barrento, 2002, p. 32). O autor considera também que a sintaxe do português é caracterizada por construções bastante complexas, ao contrário do inglês, bastante mais pragmático. Porém, julgo que este aspecto se deve ao facto de a língua portuguesa ser, estruturalmente, mais analítica, o que não significa que seja necessariamente barroca e/ou gongórica.<sup>15</sup>

Não é possível caracterizar a sintaxe do texto no seu todo, uma vez que certos fragmentos são bastante lineares e sequenciais, outros bastante complexos, sem causalidade ou sequencialidade; certos fragmentos são perfeitamente gramaticais, outros são caracterizados por desvios à norma sintática. Assim, considero que o mais importante na tradução da sintaxe de cada fragmento é manter a estrutura sintática do texto de partida, quaisquer que sejam as suas características principais, o que implica uma análise aprofundada do texto a cada passo.

Como foi referido no capítulo 2.1, a obra original foi reescrita e foram adicionadas 8 secções e 8 fragmentos a cada uma delas. Esta adição foi aleatória, facto que aponta para o carácter fragmentário de toda a obra.<sup>16</sup> Isto tem consequências sintáticas (e semânticas) nomeadamente no que diz respeito aos pronomes e aos seus antecedentes, uma questão que acaba por se tornar bastante problemática na tradução deste texto; com efeito, estes problemas são geralmente resolvidos através

---

<sup>15</sup> Diz Barrento: “As traduções portuguesas que conheço evidenciam todas, de uma forma ou de outra, a desnecessária complexificação sintáctica e expressiva, tendência, aliás, bem típica de um complexo língua-mentalidade-visão do mundo como é o da língua portuguesa, que foge ao enunciado claro ou prefere usar enredadas construções barrocas” (2002, p. 33). Porém, note-se que, na minha opinião, tal generalização é demasiado simplista e dificilmente poderá ser aplicada a todas as traduções portuguesas.

<sup>16</sup> Diz Marjorie Perloff: “Hejinian’s everywhere undermines sequence: *b* does not follow *a*, and the connectives are missing” (1991, p. 166, itálicos da autora).



do acesso ao contexto, estratégia que não é possível aplicar aqui uma vez que este é para nós, leitores, desconhecido.

### 2.3.2. Estrato semântico

O estrato semântico de um texto reúne, por um lado, a complexidade referida acerca do estrato lexical, mas a nível do seu todo e não apenas a nível de cada palavra. Por outro lado, reúne também a complexidade de todos os outros estratos que façam parte do processo de criação de sentido:

O sentido é produzido quase sempre a partir da interação de vários estratos textuais, gerando-se nesse trabalho interactivo os habituais fenómenos de conotação, alusão, polissemia, ambiguidade, que a tradução não deve «resolver» (no sentido de tornar o texto unidimensional ou óbvio), mas manter a funcionar de forma homóloga à do original) (Barrento, 2002, p. 36).

Os poetas *L=A=N=G=U=A=G=E* vão mais longe: consideram que todos estes elementos não fazem só *parte da* criação de sentido; são sim os elementos *imprescindíveis* na criação de sentido, e é sobretudo com eles que o tradutor tem de trabalhar.

I would say that such elements as line breaks, acoustic patterns, syntax, etc., *are* meaningful rather than (...) that they *contribute* to the meaning of the poem (Bernstein, 1992, p. 10).<sup>17</sup>

Como foi referido, toda a linguagem está sujeita à subjetividade de interpretações. Mas, como também foi sublinhado, os textos associados a este movimento literário vão mais além, ao deixarem intencionalmente os espaços abertos que demonstram a necessidade absoluta da participação do leitor na criação de sentido. Daí que a seguinte citação de João Barrento faça ainda mais sentido neste contexto, comprovando que toda a tradução é interpretação:

Só interpretando se poderá traduzir, só traduzindo se chega melhor, e de forma mais rigorosa, a uma progressiva compreensão do texto e a um outro poema (talvez um poema-outro) escrito a partir dele (2002, p. 30).

Note-se que Barrento utiliza a designação “poema-outro” o que aponta, entre outras coisas, para o facto de cada tradução ser, assim, também, inevitavelmente

---

<sup>17</sup> Itálicos do autor.

subjetiva. Porém, se os espaços em aberto deixados vazios são característicos da própria obra, torna-se necessário, então, criar um equilíbrio entre o processo de interpretar o texto (de modo a poder traduzi-lo) e a necessidade de deixar espaços em aberto, de modo a que cada leitor possa também preenchê-los com as suas próprias interpretações. Encontrar esse equilíbrio foi talvez o maior desafio no processo desta tradução.

### **2.3.3. Estrato cultural**

A língua é “um discurso histórica e localmente sedimentado, e as correspondências nem sempre são evidentes, fáceis de encontrar, ou possíveis” (Barrento, 2002, p. 37). Como foi dito anteriormente, apesar do questionável caráter autobiográfico da obra, as referências extralinguísticas, como locais ou nomes de pessoas, não são abundantes, mas existem.

João Barrento considera existirem duas possibilidades de traduzir tais referências: manter a referência de origem, o que pode causar um efeito de estranhamento no leitor, o qual pode ser atenuado com a utilização de uma nota de rodapé explicativa (estratégia que, na opinião do autor, não é desejável na tradução de um texto literário) ou assimilar a referência à cultura de chegada “através de correspondências intertextuais ou do recurso a equivalências dinâmicas que preencham os mesmos requisitos estéticos” (Barrento, 2002, p. 37). Apesar de não ser impossível, considero que esta segunda opção é muito difícil de manter ao longo de um texto, por poderem existir conceitos intransponíveis culturalmente. Para além disso, raramente existem correspondências diretas; daí que considere preferencial a manutenção das características culturais da língua de chegada, ou seja, a primeira opção apresentada por Barrento. A estranheza que poderá daí resultar, no caso de ser problemática, pode ser resolvida dentro do próprio texto, de modo a evitar o uso de notas de rodapé com notas do tradutor.

A opinião dos autores relativamente ao uso de notas de rodapé divide-se: certos autores consideram que são de evitar, uma vez que interrompem a leitura

“quebra[m] a leitura, o efeito de captação do texto.” (Emery, 2004, p. 208)); enquanto outros destacam a utilidade das notas:

são uteis (na ampliação de informação) porque permitem não sobrecarregar o texto com observações que, por importantes que sejam, são acessórias relativamente ao tema e se limitam a repetir de um ponto de vista diferente aquilo que já se disse de um modo essencial (Eco, 1977, p. 181).

#### **2.3.4. Estrato pragmático**

O estrato pragmático refere-se ao conhecimento do contexto, isto é, do locutor, do interlocutor, do tempo e do lugar em que o ato de comunicação tem lugar. De um modo geral, temos de atender ao desdobramento do quadro comunicativo – temos uma escritora, entidade empírica, com uma biografia, que escreve para um leitor (real) e depois temos um(a) narrador(a), a quem “cabe a tarefa de enunciar o discurso” que se dirige a um narratário, um “destinatário intratextual” (Reis & Macário Lopes, 2011, p. 268). Neste caso, porém, a narradora é também narratária. Para além disso, estes dois planos distinguem-se ainda do plano do tradutor que traduz para um leitor de uma outra língua. Esta complexificação do quadro enunciativo coloca questões muito específicas, nomeadamente, e no que nos interessa analisar, no que respeita ao facto de a tradução ter lugar num contexto (tempo-espaco-locutor) forçosamente diferente do contexto de partida, o contexto do autor-leitor.

No caso deste texto, a questão do contexto é ainda mais complexa uma vez que o contexto da obra está em permanente (re)construção. De facto, o texto consiste em várias camadas sobrepostas de tempo que vão sendo constantemente alteradas, de modo a destruir a sequencialidade dos fragmentos, o que torna muito difícil (ou até mesmo impossível) caracterizar o “contexto” como apresentado por Barrento.

Note-se também que, apesar de a obra aqui tratada ser recente e não haver, de um modo geral, problemas com origem em diferenças histórico-temporais, há certos excertos do texto em que a autora utiliza outro registo como, por exemplo, o registo religioso. Assim, é importante ter atenção a estas alterações, por vezes ténues, de registo, de modo a criar os mesmos efeitos na tradução.

### 2.3.5. Da necessidade de cruzar os estratos

Como referi no início deste capítulo, o modelo de análise proposto por João Barrento, embora útil de um ponto de vista didático pela síntese permitida, é, por vezes, demasiado limitativo, uma vez que certas características do texto não se podem restringir às fronteiras delimitadas pelos estratos apresentados pelo autor.

As próprias diferenças de registo que acabaram agora de ser mencionadas no âmbito do estrato pragmático estão também relacionadas com o estrato cultural. Exemplo disto mesmo é a secção número 2 de *My Life* que inclui várias referências à retórica fundadora dos Estados Unidos e que afectam também o registo da linguagem utilizada pela autora.

Um outro exemplo do cruzamento destes dois estratos são os vários casos de intertextualidade, ou seja, de diálogo, formal ou semântico, com outros textos, outros autores e outras vozes, outras temáticas, outras épocas, outros géneros literários e, neste caso particular, com outros textos do movimento literário *L=A=N=G=U=A=G=E*. Um exemplo disto é visível logo na primeira secção da obra com as referências aos autores Gertrude Stein e T. S. Eliot.

Ainda relativamente ao cruzamento entre os estratos pragmático e cultural, não podemos deixar de referir a problemática inerente à opção por uma tradução estrangeirizante ou dissimilatória (tendencialmente inclinada a manter o contexto inerente ao plano enunciativo de origem) ou, pelo contrário, por uma tradução domesticante ou assimilatória (a que dando mais protagonismo ao último plano enunciativo – o do tradutor/leitor – tenderá a dar a primazia ao contexto da própria tradução, ao contexto da receção da obra traduzida). Diz João Barrento acerca desta tendência: “[c]onsciente ou inconscientemente, quem traduz adequa a tradução ao momento e ao lugar em que a faz” (2002, p. 38). Note-se que esta vai ser umas das questões mais importantes a ser aprofundada no capítulo seguinte que se debruçará sobre reflexões teóricas de tradução.

Uma outra grande questão trabalhada nesta dissertação foi a tradução, para português, do pronome ‘you,’ que é também exemplo de um problema que envolve diversos estratos. Em primeiro lugar, é uma questão morfológica uma vez que diz respeito ao número e à pessoa. De facto, o pronome pode referir-se quer à 2ª pessoa do singular quer à 2ª pessoa do plural. De um modo geral, esta questão é quase

sempre resolvida através da análise do contexto no qual o pronome se insere, uma vez que este contém mais informações acerca das entidades envolvidas – mas, como referi, não é esse o caso deste texto.

Por outro lado, o pronome ‘you’ é problemático no que diz respeito às formas de tratamento entre indivíduos, o que torna esta questão lexical e, também, pragmática. De facto, se em português os tratamentos formal e informal equivalem fundamentalmente à utilização dos pronomes ‘tu’ e ‘você,’ respetivamente (Gouveia, 2008, p. 94),<sup>18</sup> o inglês não faz esta distinção, utilizando apenas este pronome ‘you’ para os dois contextos. Porém, o nível de formalidade do discurso em inglês pode novamente ser percebido através do estudo do contexto, no qual poderá existir outro tipo de características discursivas, que não o pronome, marcando o tipo de formalidade do discurso.

Por outro lado, esta pode também ser uma questão semântico-referencial uma vez que o pronome ‘you,’ em inglês, pode também ter um carácter universalizante, ou seja, pode não se referir a uma entidade específica mas a um todo. Em português, é frequente utilizar a partícula ‘se’ enquanto índice de indeterminação do sujeito de modo a obter o mesmo efeito que existe no inglês. No entanto, na oralidade e, principalmente, nas gerações mais jovens, cada vez é mais frequente utilizar-se o pronome ‘tu’ com o mesmo carácter universalizante do pronome inglês. Esta é uma das razões pelas quais escolhi este caminho na tradução, dada a sua marca coloquial.

Outra razão que me levou a fazer esta escolha foi o facto de, noutros momentos do texto, a autora utilizar outras construções indeterminadas, como “one does,” que traduzi pela utilização da partícula indeterminada ‘se.’ Por essa razão, na tradução portuguesa, achei importante marcar a diferença entre os dois tipos de construção. Havia ainda a possibilidade de utilizar a 1ª pessoa do plural de modo a dar um carácter universalizante ao texto, mas também porque noutras alturas do texto utilizo o pronome ‘nós’ para traduzir o pronome inglês ‘we,’ achei necessário encontrar outra solução para a tradução de ‘you.’

---

<sup>18</sup> Interessa-me aqui principalmente mencionar o facto de, ao contrário do inglês, a escolha do pronome conter informação acerca do grau de formalidade/informalidade do discurso. Porém, a questão é muito complexa e discutível uma vez que, em português, a distinção em questão é possível a nível linguístico, mas é difícil, senão mesmo impossível, a nível pragmático, devido à dificuldade de definir os contextos de utilização de ‘você.’

Para além disto, considero que a utilização da partícula ‘se’ para traduzir todos os casos em que surge o pronome ‘you,’ faria com que o texto traduzido, em geral, tivesse um nível de formalidade e um distanciamento maior entre texto e leitor do que aquele que existe no texto de partida. Por outras palavras, quando a autora utiliza ‘you,’ mesmo com o seu carácter universalizante, o leitor, na minha opinião, aproxima-se do texto e sente que o pronome se pode estar a referir a si próprio enquanto leitor, como se o texto o interpelasse diretamente; ou, então, sente que o narrador pode ser ele próprio e que o pronome ‘you’ não está a ser utilizado pela autora mas sim por cada leitor que lê o texto – efeitos que se perderiam caso escolhesse utilizar outra opção de tradução.

Assim, é sobretudo no sentido de manter este efeito e de eliminar o distanciamento entre o texto e o leitor que escolho o pronome ‘tu’ como tradução de ‘you’ em todo o texto, uma vez que é indispensável ser coerente ao longo da tradução. Como refere Manuel Gomes da Torre, “[p]ara cada ocorrência de ‘you’ o tradutor tem de escolher uma forma portuguesa e, mais do que isso, tem de se manter coerente com tal escolha ao longo de toda a tradução” (1997, p. 141).

Paralelamente, também o pronome ‘they’ causa problemas de tradução e de cruzamento de estratos. A 3ª pessoa do plural, em inglês, ao contrário do português, não contém qualquer tipo de informação acerca de género, o que obriga a que se faça uma escolha entre o masculino, ‘eles,’ ou o feminino, ‘elas.’ Por vezes, este tipo de informação pode ser inferido do contexto em que se insere, o que, na grande maioria dos casos não acontece nesta obra, dadas as suas características e a falta de cadeias de referência.

Se, por um lado, na língua portuguesa, o masculino é o género não marcado, ou seja, “o termo não-marcado (masculino) vale por si mesmo e substitui, ao mesmo tempo a forma marcada (feminino)” (Lopes, 1999, p. 144), por outro lado, é necessário refletir acerca de todos os significados ideológicos que a gramaticalidade do uso do género masculino tem em si mesma. Assim, a questão da flexão verbal, que podia ser considerada sintática, torna-se uma questão morfológica e semântica com implicações pragmáticas, uma vez que nos obriga a perguntar quem é a voz que fala nos textos e a quem pertence a autoridade.

Como foi referido no capítulo 1.1.2, o movimento *L=A=N=G=U=A=G=E* é caracterizado pelo seu carácter político e pelo seu questionamento da legitimidade das convenções. De facto, a autora Lyn Hejinian, no seu ensaio “Who is speaking?,” questiona a forma como os discursos de poder são criados, uma questão não só política mas também ética, e analisa as consequências do poder dado a um discurso que provém maioritariamente da voz masculina: “[t]hat this generally came more easily to men than to women was not unpredictable” (Hejinian, 2000d, p. 30). A principal consequência é o facto de as vozes femininas não serem ouvidas e o de serem tidas como inferiores: “Our speech is regarded as trivial, second-class (...) it is also regarded as disgusting” (Hejinian, 2000d, p. 38). De modo a lutar contra esta autoridade na língua, a autora considera que há certas coisas a fazer, pequenas mudanças que, com o tempo, irão transformar-se em mudanças maiores. Diz Hejinian: “the world requires improving” (2000d, p. 31) E, obviamente, essas mudanças começam com a linguagem escolhida por cada um de nós. No próprio ensaio referido, Hejinian faz questão de referir os dois géneros quando o discurso assim o obriga, como se pode observar, por exemplo, no seguinte excerto: “Almost every writer is faced with the relentless necessity of inventing *him-* or *herself* anew as a writer every day” (Hejinian, 2000d, p. 33) (itálicos meus).

Concretamente no que diz respeito à tradução, devido ao carácter político do movimento literário, incluindo a ideologia feminista da própria autora do texto, achei indispensável não limitar a tradução à utilização do masculino enquanto género não-marcado e cujo uso seria gramaticalmente correto nestes casos. É também importante ter em conta que a língua portuguesa é uma língua muito mais marcada em termos de género do que o inglês, o que torna toda esta questão ainda mais pertinente. Por essa razão, nos casos em que a língua portuguesa obrigar a que sejam feitas escolhas a nível do género dos nomes, adjetivos ou pronomes e que não seja possível encontrar essa informação no contexto do texto de partida, decidi utilizar o mesmo método que a autora usa no seu ensaio, mantendo tanto o género masculino como o feminino.

É também importante notar que, a nível sintático, o português é uma língua em que o pronome com função de sujeito pode, muitas vezes, ser omitido e ficar subentendido (o sujeito nulo, típico das línguas *pro-drop*), o que pode, em determinados momentos, significar que não é necessário fazer escolhas relativas ao

género dos pronomes. De facto, por vezes a flexão verbal (estrato morfológico) é suficientemente rica para indicar que estamos a utilizar a 3ª pessoa do plural sem que seja necessário usar um sujeito, ou seja, sem que se perca a informação que está no texto de partida, nem tão pouco a intencional ambiguidade gerada pela possível existência de diferentes referentes para o mesmo sujeito (ambiguidade que torna este problema uma questão semântica). Esta característica da língua portuguesa é, portanto, uma vantagem nos casos em que a omissão do pronome sujeito faz com que a informação que existia no texto de partida seja subentendida. Porém, por vezes, nem mesmo a omissão do pronome sujeito evita o problema do género, uma vez que esta categoria morfossintática pode estar presente no contraste entre os índices temáticos presentes no adjetivo participial.

Como foi referido acerca do estrato lexical, o tipo de linguagem utilizado pela autora pode parecer, à primeira vista, relativamente simples ou fácil, mas existem vários casos de polissemia, homofonia, ambiguidade, neologia, antonímia, etc. ao longo do texto que o tornam bastante complexo, dificultando a tradução, e que servem como um novo exemplo da necessidade de cruzar os estratos apresentados: de facto, estas questões não podem apenas ser vistas como questões lexicais, sendo também questões semânticas, uma vez que, como já vimos, o sentido do texto é construído, muitas vezes, precisamente através das repetições de palavras ou partes de palavras, de sons, dos ritmos, etc, que criam redes de sentido. Logo, quando a autora repete determinada construção, de forma exatamente igual ou com alguma pequena alteração que não impossibilita o reconhecimento da expressão, o novo contexto atualiza o significado da mesma:

Here, where certain frases recur in the work, recontextualized and with new emphasis, repetition disrupts the initial apparent meaning scheme. The initial meaning is adjusted; meaning is set in motion, emended and extended, and the rewriting that repetition becomes postpones completion of the thought indefinitely (Hejinian, 2000b, p. 44).

É importante notar que também é possível argumentar que qualquer característica do texto é semântica, uma vez que contribui para o seu significado, o que nos mostra que qualquer outro estrato terá sempre de ser relacionado com o estrato semântico.



Já relativamente às características que Barrento apresenta como semânticas e que estão presentes na obra *My Life*, ou seja, as expressões idiomáticas, os provérbios, as *collocations* e os clichés, também não podem ser excluídas do estrato lexical e, no caso dos provérbios e dos clichés, por exemplo, do estrato cultural e pragmático. Define-se cliché por “chavões ou frases muito repetidas com a diferença de que são menos óbvios no discurso do que os provérbios” (Vieira, 2002, p. 51). *Collocations* são “semantically arbitrary restrictions which do not follow logically from the propositional meaning of a word” (Baker, 1992, p. 14). Tanto as *collocations* como os provérbios são bastante típicos de cada cultura e, no caso destes últimos, “[a] maior parte das vezes não têm um significado literal mas provocam no ouvinte, ou leitor, reações espontâneas de reconhecimento” (Vieira, 2002, p. 50). Finalmente, as expressões idiomáticas são expressões cujo significado não corresponde à soma do significado das partes. Muito haveria ainda que problematizar acerca destas designações, mas tal não caberia no espaço e nos objetivos deste trabalho.

Os problemas de tradução causados por estas expressões fixas estão, considera Baker, na complexidade da sua interpretação e na dificuldade em transpor estas interpretações para outra língua:

The main problems that idiomatic and fixed expressions pose in translation relate to two main areas: the ability to recognize and interpret an idiom correctly; and the difficulties involved in rendering the various aspects of meaning that an idiom or a fixed expression conveys into the target language (Baker, 1992, p. 65).

### 3. Algumas questões teóricas

[T]ranslation discovers the poem precisely in its odd position,  
there and there but also then and then – suspended between  
past and future but not quite in the present.

(Hejinian, 2000a, p. 204)

Uma das características da obra que desde início despertou a minha atenção devido ao modo como se relacionava com os Estudos de Tradução, foi o facto de a autora criar propositadamente espaços a serem preenchidos pela interpretação de cada leitor. Com efeito, esta importância acrescida do papel do leitor na obra parecia ser, desde logo, um argumento a pesar na escolha entre os dois métodos de traduzir propostos por Friedrich Schleiermacher na sua conferência *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens* (“Sobre os Diferentes Métodos de Traduzir”), apresentada pelo autor, em 1813, na Real Academia de Berlim:

[o]u o tradutor deixa o mais possível o escritor em repouso e move o leitor em direcção a ele; ou deixa o leitor o mais possível em repouso e move o escritor em direcção a ele (Schleiermacher, 2003, p. 61).

Assim, a grande ênfase dada por Hejinian ao leitor parece justificar que uma tradução cujo público-alvo é, neste caso, o público falante da língua portuguesa, siga a segunda opção de Schleiermacher e traga o escritor e a sua obra à cultura de chegada. Por outro lado, esta opção levanta desde logo uma questão que, mais do que uma questão linguística ou de tradução, é uma questão ética e política, acerca do papel do tradutor e do seu dever (ou não) de respeitar a cultura no âmbito da qual o texto é originalmente escrito. Além disso, a opção por uma estratégia assimilatória, ou seja, por uma tradução que siga as normas e as convenções da cultura de chegada obriga a várias alterações do texto de partida. Consequentemente, até que ponto tem o tradutor liberdade para (e o direito de) alterar o texto de partida? E, no que toca a esta obra, em particular, se o texto de partida já tem como uma das características principais o desvio às normas e às convenções linguísticas e culturais do contexto de

partida, fará sentido que o tradutor siga as normas e as convenções da cultura de chegada?

Algumas das questões aqui levantadas não são, de todo, novas nos Estudos de Tradução. De facto, muito antes de Friedrich Schleiermacher ter lido a conferência aqui mencionada, já São Jerónimo refletia acerca dos temas da fidelidade e da exatidão da tradução e de qual o melhor método de tradução a seguir: a tradução literal (palavra-a-palavra) ou a tradução livre (tradução do sentido). A primeira opção pode tornar o texto traduzido absurdo, mas a alternativa parece sugerir, segundo o autor, que o tradutor não está a cumprir o seu dever de ser fiel ao texto de partida:

Se traduzo palavra a palavra torna-se absurdo; se, por necessidade, modifico por pouco que seja a construção ou o estilo, parecerá que me demito da tarefa de tradutor (São Jerónimo, 1995, p. 63).

São Jerónimo repudia a tradução literal de um texto, uma vez que prejudica o seu sentido – “a construção fica sem graça [...] o mais eloquente dos poetas quase perde a capacidade de se exprimir” (1995, p. 63) – daí que opte pela tradução livre.

Esta fluência desejada nas traduções é problematizada por muitos autores, entre eles Schleiermacher que, como já foi referido, na sua conferência, vai para além do antigo debate relativo às dicotomias entre a tradução literal e a tradução livre, e dos conceitos de fidelidade e de liberdade na tradução. De acordo com o primeiro método, já referido, que preconiza o movimento do leitor em direção ao autor do texto, o objetivo principal será fazer com que o texto traduzido cause no público de chegada os mesmos efeitos que o tradutor teve ao ler o texto de partida:

o tradutor esforça-se por substituir pelo seu trabalho o entendimento da língua original que falta ao leitor. A mesma imagem, a mesma impressão que ele próprio, por seu conhecimento da língua original, obteve da obra, tal como ela é, trata ele agora de comunicar aos leitores, deslocando-os para uma posição, a dele, que lhes é propriamente estranha (Schleiermacher, 2003, p. 63).

A tradução resultante será, neste caso, semelhante a uma possível tradução que o autor do texto escreveria, caso a língua de chegada fosse a sua segunda língua, o que maném, assim, essa estranheza.

Já no tocante ao segundo método, o de mover o autor em direção ao leitor, o tradutor tem como objetivo assimilar o texto de partida o mais possível, de modo a que a tradução se possa inserir no âmbito das expectativas e convenções do público de

chegada. Neste caso, a tradução resultante será semelhante ao texto que o autor escreveria caso fosse falante nativo da língua de chegada:

[a tradução] não está a deslocar o leitor apenas até à posição do tradutor, (...) antes acontece que a tradução está a colocá-lo imediatamente dentro do mundo dos leitores alemães, dele fazendo um seu igual (Schleiermacher, 2003, p. 63).

Como se pode observar, Schleiermacher dá uma enorme importância à língua enquanto forma de identidade linguística de cada pessoa; daí a grande distinção entre as possíveis traduções do autor caso este tivesse a língua de chegada da tradução como segunda língua ou como língua-materna. Consequentemente, um texto literário é, em primeiro lugar, a língua em que é escrito, razão pela qual “naturalizar” a língua de uma tradução, ou seja, utilizar o segundo método apresentado, seria perder, desde logo, uma das características mais importantes do texto de partida:

Por outro lado, cada indivíduo está debaixo da dominação da língua que fala; ele e todo o seu pensar são um produto dela. O indivíduo não pode pensar com completa determinação aquilo que estiver fora das fronteiras da sua língua; a configuração dos seus conceitos, o modo e os limites das respectivas possibilidades de combinação são-lhes prescritos pela língua em que nasceu e na qual foi educado, o entendimento e a fantasia são por ela limitados (Schleiermacher, 2003, pp. 43-5).

Schleiermacher tem vindo a inspirar vários teóricos da tradução, tais como Walter Benjamin (2000), George Steiner (2000) e Lawrence Venuti. Este último publica, em 1995, a obra *The Translator's Invisibility*, na qual apresenta o conceito de invisibilidade do tradutor, um efeito normalmente desejado pelos tradutores que se reflete na fluência dos textos traduzidos, geralmente avaliada como algo de positivo na tradução (Venuti, 1995, pp. 1-17). Diz o autor:

A translated text, whether prose or poetry, fiction or nonfiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers, and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer's personality or intention or the essential meaning of the foreign text—the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the “original” (Venuti, 1995, p. 1).

Este conceito está diretamente relacionado com os dois métodos de tradução a que o autor dá o nome de ‘estrangeirização’ e ‘domesticção,’ correspondendo aos dois métodos de traduzir de Schleiermacher aqui referidos, respetivamente. Uma tradução ‘domesticante’ é aquela em que o tradutor é invisível, ou seja, é o tipo de

tradução que geralmente é vista como uma boa tradução.<sup>19</sup> Porém, como refere Venuti, este é o tipo de tradução que esconde todo o contexto no qual determinado texto é originalmente escrito, ao contrário da tradução ‘estrangeirizante,’ que procura manter os elementos desse contexto. Nas palavras do autor:

Foreignizing translations that are not transparent, that eschew fluency for a more heterogeneous mix of discourses, are equally partial in their interpretation of the foreign text, but they tend to flaunt their partiality instead of concealing it (Venuti, 1995, p. 34).

Venuti e Schleiermacher, conscientes do caráter redutor do método domesticante ou assimilatório, preferem o outro método, uma vez que obriga o leitor a ter noção das diferenças culturais e linguísticas que existem. De facto, mais do que uma escolha linguística ou literária, a escolha entre os dois métodos é também uma importante escolha ética, cultural e política. É ainda importante sublinhar que, apesar da preferência partilhada pelos dois autores relativamente ao método estrangeirizante de tradução, eles divergem na forma como veem os dois métodos que apresentam. Schleiermacher considera-os completos opostos e pensa que o tradutor terá de optar exclusivamente por um deles.<sup>20</sup> Já Venuti vê-os não como opostos binários mas sim como grandezas escalares que se distribuem ao longo de um *continuum* em que é possível encontrar valores intermédios. Cabe a cada tradutor tomar decisões que o irão colocar em determinados pontos dentro desse *continuum*. Nesta ótica, ‘domesticação’ e ‘assimilação’ não são necessariamente sinónimos, uma vez que pode sempre existir um certo nível de domesticação numa tradução que seja considerada estrangeirizante:

Translation, then, always involves a process of domestication, an exchange of source-language intelligibilities for target-language ones. But domestication need not mean assimilation, i.e., a conservative reduction of the foreign text to dominant domestic values (Venuti, 1995, p. 203).

---

<sup>19</sup> Diz o autor: “[it] conceals the numerous conditions under which the translation is made, starting with the translator’s crucial intervention in the foreign text. The more fluent the translation, the more invisible the translator.” (Venuti, 1995, pp. 1-2)

<sup>20</sup> “Estes dois caminhos são tão diferentes que é necessário seguir exclusivamente um deles, com tanto rigor quanto possível, pois que qualquer mistura entre ambos dará um resultado altamente insatisfatório e é de recear que entre escritor e leitor se dê o desencontro total” (Schleiermacher, 2003, p. 61).

Também Walter Benjamin, no seguimento da questão da fidelidade debatida por São Jerónimo, considera que uma tradução não deve ser avaliada de acordo com a sua eloquência na língua de chegada. De facto, segundo Benjamin, o tradutor tem o dever não de preservar a estrutura da língua de chegada, mas sim as características da língua de partida:

it is not the highest praise of a translation, particularly in the age of its origin, to say that it reads as if it had originally been written in that language. Rather, the significance of fidelity as ensured by literalness is that the work reflects the great longing for linguistic complementation. (...) This may be achieved, above all, by a literal rendering of the syntax which proves words rather than sentences to be the primary element of the translator (Benjamin, 2000, p. 21).

Por oposição aos critérios de avaliação de uma tradução efetuada pelo público em geral, certos autores podem considerar que as traduções das suas obras, ao serem caracterizadas pela fluência na língua de chegada, não estão a ser fiéis às obras que escreveram, uma vez que esta eloquência obriga a várias alterações linguísticas. E, no caso de a obra original já ser caracterizada por um determinado conjunto de desvios à norma, como pode uma tradução ser avaliada a nível da sua eloquência na língua de chegada? Diz Susan Sontag acerca deste assunto:

When I hear that my book or someone else's, thanks to the translator's efforts, now reads very well in French, I know that the book has been reshaped according to existing conventions (usually not the most fastidious ones) of contemporary French prose. But since my prose in English is *not* always conventional in its rhythms or its lexical choices, I can be sure that this is *not* being transmitted into French. Only the sense – and only a part of that (because the sense seems to me connected essentially with whatever is odd about my prose) – is being transmitted (2007, p. 166).

Por esta razão, a autora, tal como Schleiermacher, Venuti e Benjamin, prefere uma estratégia estrangeirizante na tradução do texto. De facto, a autora considera que um tradutor tem o dever ético de educar os leitores e consciencializá-los de que existem outras línguas, outras culturas, outras formas de pensar, e o método da tradução assimilatória elimina todas essas características por completo. Diz a autora explicitamente sobre tradução literária:

Literary translation, I think, is preeminently an ethical task, and one that mirrors and duplicates the role of literature itself, which is to extend our sympathies; to educate the heart and mind; to create inwardness; to secure and deepen the awareness (with all its consequences) that other people, people different from us, really do exist" (Sontag, 2007, p. 176).

Consequentemente, a tradução preferida por todos estes autores, por não respeitar, em primeiro lugar, as normas e as convenções da língua de chegada, e, consequentemente, por não ser fluente, pode ser considerada estranha pelos leitores. Porém, note-se que Susan Sontag não faz a distinção entre dois tipos de ‘estranheza:’ a estranheza inerente à diferença entre línguas e que é preservada no método de tradução dissimilatória, e a estranheza que já existe no texto de partida devido aos desvios propositados às convenções linguísticas da língua de partida.

Esta distinção é especialmente importante para estas reflexões teóricas acerca da tradução da obra *My Life* que, como já foi referido, se caracteriza pelos seus desvios, não só literários, mas também linguísticos. De facto, têm-se discutido até aqui questões de assimilação e dissimilação quando esta obra rejeita a assimilação aos modelos tradicionais de análise assentes num modelo comunicativo de linguagem.

Estes dois métodos de tradução estão muitas vezes relacionados com questões de fidelidade da tradução, um assunto bastante problemático, na medida em que existem vários planos aos quais o tradutor pode ser fiel: o autor, a cultura de partida, a cultura de chegada, o público de chegada, entre outros. A este propósito, João Barrento sugere uma diferente abordagem na qual a fidelidade se deve, em primeiro lugar, ao texto propriamente dito, às suas características e aos efeitos produzidos a que o autor, como já vimos, deu o nome de “invisíveis do texto” (Barrento, 2002, p. 17).

Note-se que, geralmente, se procura manter na tradução certas características do texto mencionadas no capítulo anterior, tais como rimas, aliterações, etc. De facto, quando isto não é possível, é comum falar-se de perdas na tradução. No entanto, na opinião de Barrento, o tradutor pode, apesar de parte do seu trabalho ser o de tentar reconstituir ritmos e sonoridades na língua de chegada, chegar à exigência de reconstituir intenções e efeitos de sentido através de outros métodos diferentes dos utilizados no texto de partida. Diz o autor:

A tarefa do tradutor neste domínio começa pela necessidade de manter certas formas (...) e pode ir até à exigência de reconstituir intenções e efeitos de sentido derivados da aliteração, da assonância ou da permutação consonântica, que não se sustentam sem o recurso a processos afins no texto de chegada (2002, p. 24).

Ainda relativamente ao mesmo assunto, Lyn Hejinian, no seu ensaio acerca de tradução “Forms in Alterity: On Translation,” vai mais longe, ao considerar que o tradutor não deve necessariamente procurar manter certas características como rimas, por exemplo, na tradução, uma vez que tais características podem ter conotações diferentes nas duas culturas. Como já foi referido, a forma é essencial para os autores do movimento  $L=A=N=G=U=A=G=E$ . De facto, para estes autores profundamente interessados na filosofia e na política da linguagem contemporâneas, a forma não é apenas uma característica externa do texto, mas faz também parte do significado do texto, tal como as palavras. Assim, para estes autores, uma rima não deve ser traduzida como uma característica em si mesma, mas sim tendo em conta o efeito que causa no público de partida. Diz Hejinian:

A noun-noun rhyme – of the sort to which English is very often limited – sounds to a Russian ear amateurish and boring. (...) I would argue that the *meaning* that rhyme and meter may convey in Russian (as well as certain other languages) can be, and usually must be, translated into English through other devices (Hejinian, 2000a, p. 308)

Estes aspetos relembram, porém, a questão mencionada no início deste capítulo acerca da legitimidade do tradutor de alterar o texto de partida. Seria difícil, desde logo, criar uma lista de efeitos equivalentes entre duas línguas, não só pelo elevado número de efeitos, mas porque seria provavelmente muito difícil chegar a um consenso acerca de quais equivalentes teriam o mesmo efeito na língua de chegada.

Uma outra questão abordada pelo movimento  $L=A=N=G=U=A=G=E$ , como foi referido no capítulo 2.2.2, diz respeito à não existência de uma relação objetiva entre as palavras e o que elas representam no mundo, ou seja, a questão da referenciação. O que aqui está em causa é a questão do acesso, através da linguagem, do sujeito à realidade, a uma realidade que não é exatamente pré-construída, mas que é uma realidade construída na e pela linguagem. As linguagens deixaram de ser encaradas como rótulos que têm de dar nomes às entidades extralinguísticas. De facto, são as atividades linguísticas dos seres humanos, em interação, que constroem (e negociam) mundos textuais e discursivos que não espelham uma realidade pré-existente mas que constroem uma realidade.

Assim, a questão da referência tem tido duas grandes abordagens: em primeiro lugar, é entendida, num sentido mais clássico e conservador, como uma



correspondência entre palavras/expressões e coisas/objetos do mundo – é a ideia de que a linguagem rotula o mundo e a experiência humana; por outro lado, é entendida, num sentido mais dinâmico, como uma atividade (interativa) de construção de objetos do mundo que são pertinentes para uma interação em particular – é um processo de construção do próprio real em função dos desejos, dos argumentos dos agentes locutores envolvidos nessa interação.

O que Lyn Hejinian *em My Life* pretende explorar é precisamente esta última vertente de criar referência, intuito bem explicado na seguinte citação de Lorenza Mondada e Daniele Dubois (2003:17) esclarece bem o intuito de Lyn Hejinian:

A ideia segundo a qual a língua é um sistema de etiquetas que se ajustam mais ou menos bem às coisas tem atravessado a história do pensamento ocidental. Opomos uma outra concepção segundo a qual os sujeitos constroem, através de práticas discursivas e cognitivas social e culturalmente situadas, versões públicas do mundo (Mondada & Dubois, 2003, p. 17).

A abordagem hermenêutica de George Steiner segue a mesma ordem de ideias e enquadra melhor a perspectiva de Hejinian que, seguindo esta ordem de ideias, constrói uma versão particular do mundo com os seus textos. De facto, segundo este autor, a teoria da tradução e o debate referido entre tradução literal e tradução livre é ‘estéril,’ uma vez que ignora por completo a questão filosófica acerca da origem e definição de ‘significado,’ bem como a forma como este é construído:

This view of translation as a hermeneutic of trust (*élancement*), of penetration, of embodiment, and of restitution, will allow us to overcome the sterile triadic model which has dominated the history and theory of the subject. The perennial distinction between literalism, paraphrase and free imitation, turns out to be wholly contingent. It has no precision or philosophic basis. It overlooks the key fact that a fourfold *hermeneia*, Aristotle’s term for discourse which signifies because it interprets, is conceptually and practically inherent in even the rudiments of translation (Steiner, 2000, pp. 190-1).

Com efeito, a abordagem hermenêutica de Steiner divide-se em quatro fases, a primeira das quais é definida pela confiança inicial do leitor em que existe algo de inerente ao texto para ser entendido, ou, no caso da tradução, a confiança em que o texto da partida representa algo que possa ser traduzido. A segunda fase é a fase da agressão, na qual o tradutor invade o texto de partida com a sua própria compreensão e interpretação. A terceira fase é a de incorporação, ou seja, o modo como o tradutor, depois de extraído o significado na segunda fase, o transporta para a língua de

chegada, correndo o risco de poder transformar por completo o contexto de partida. Finalmente, a quarta fase, a de compensação, refere-se às perdas que existem entre o texto de partida e a sua tradução. Porém, tais perdas não são vistas como algo de negativo, antes como um reforço do texto de partida (Steiner, 2000, pp. 186-191).

A abordagem de Steiner é especialmente importante para esta reflexão teórica por dois motivos: em primeiro lugar, aponta para a importância da leitura na tradução. De facto, cada tradutor, mais do que coautor do texto, como alguns teóricos distinguem, é, acima de tudo, um leitor do texto, daí que qualquer tradução seja, por definição, subjetiva. Por outro lado, tanto a primeira fase referida por Steiner como a questão referencial, tão importante para o movimento  $L=A=N=G=U=A=G=E$ , apontam para a ficcionalidade inevitável de toda a linguagem para o facto de, conseqüentemente, a linguagem ser a matéria utilizada para substituir o real – sempre uma construção social. Assim, é possível considerar que toda a linguagem e, por conseguinte, todos os textos já são por si próprios uma tradução do mundo e as possíveis traduções subsequentes são, então, traduções de uma tradução: “[s]ensation is a process of translation, selective and free, of an original that can never be known” (Perkins, 1987, p. 289).

## 4. Tradução comentada

Neste trabalho traduzir-se-ão as primeiras 6 secções da obra, pela ordem em que surgem no texto de partida. Apesar de o texto não seguir uma ordem cronológica com princípio, meio e fim, como já foi referido, o que poderia fazer com que as secções a traduzir pudessem ser escolhidas de forma mais aleatória, há certos fragmentos que se vão repetindo ao longo do texto. Uma vez que estas repetições contribuem para o sentido do texto, achei importante seguir a sequencialidade da obra na escolha das secções a traduzir.

A tradução será comentada recorrendo ao uso de notas de rodapé.<sup>21</sup> Note-se que essas notas servirão de comentário, por oposição às notas de rodapé usadas até aqui, que funcionam como as notas do tradutor referidas no capítulo 2.3.3. Assim, o objetivo é que a leitura do texto traduzido possa ser feita com ou sem a leitura das notas, uma vez que o texto não depende delas.

---

<sup>21</sup> A formatação das notas de rodapé utilizadas durante a tradução, devido à sua importância neste projeto, é diferente da aconselhada pelas normas da UC e que foi utilizada até agora. Esta alteração foi autorizada pela coordenadora do programa.

# **A Minha Vida**

*Um intervalo, uma rosa,\** Um amarelo momento,<sup>22</sup> tal como quatro anos  
*qualquer coisa no papel\*\** mais tarde, quando o meu pai regressou a casa  
depois<sup>23</sup> da guerra, o momento de o receber, ele  
ao fundo das escadas, mais jovem, mais magro

---

\* Como foi referido no capítulo 4.3.3, existem, ao longo do texto, vários ecos de outros autores numa flagrante estratégia de intertextualidade. Neste caso, este fragmento introdutório da obra ecoa Gertrude Stein, referida no capítulo 1 como uma escritora que serviu de inspiração não só a Lyn Hejinian, mas a todo o movimento *L=A=N=G=U=A=G=E*. Como refere Kornelia Freitag (1998, p. 318), este fragmento foi provavelmente inspirado nas palavras de Stein no texto “Saving the Sentence,” presente na obra *How to Write*, e no qual é possível encontrar a frase “A pause” (1975, p. 15); e na famosa citação de Stein “Rose is a rose is a rose is a rose,” presente no poema de 1913, “Sacred Emily” (Stein, p. 187).

\*\* É importante referir que se perdem, na tradução, duas características do mote do texto de partida: por um lado, a rima, ainda que imperfeita, entre “pause” e “rose;” por outro lado, a aliteração resultante da repetição tripla do som [p] em “pause” e “paper.” Porém, ganha-se na tradução a aliteração do som [k] em “qualquer coisa.”

<sup>22</sup> Do ponto de vista gramatical, o início deste fragmento seria considerado um erro, uma vez que, na língua inglesa, o adjetivo ocorre anteposto ao nome. Em português, porém, a posição dos adjetivos é muito mais livre e estes podem-se posicionar quer antes quer depois do nome. Os que ocupam a posição pós-nominal são os adjetivos relacionais e os que ocupam a posição pré-nominal são tipicamente os qualificativos, daí que seja necessário tomar aqui uma decisão de tradução. Se, por um lado, colocar o adjetivo depois do nome é uma opção que respeita a ordem pela qual a informação é apresentada no texto de partida, a colocação do adjetivo antes do nome, por outro lado, cria uma estranheza no texto. Este efeito deve-se ao facto de os adjectivos qualificativos, tais como todos os adjectivos que designam cor, forma, dimensão, etc., só ocorrerem em posição pós-nominal (Mateus, *et al.*, 2003, p. 366). É precisamente devido a esta agramaticalidade, também existente no texto de partida, que a segunda opção faz mais sentido. Uma vez que este fragmento se encontra logo no início do texto, acho ainda mais importante manter esta estranheza, de modo a obedecer a um dos pressupostos teóricos do movimento.

<sup>23</sup> Uma vez que a língua portuguesa é uma língua mais analítica do que a língua inglesa, mais sintética, é necessário acrescentar outros elementos na tradução, alargando o texto.

do que quando se fora embora, era roxo<sup>24</sup> – embora os momentos já não sejam tão coloridos.<sup>25</sup> Algueres, em fundo,<sup>26</sup> os quartos<sup>27</sup> partilham um padrão de pequenas

---

<sup>24</sup> A questão do contraste entre os tempos verbais utilizados é muito importante neste texto, como se pode ver neste fragmento. Existem, aqui, três momentos: um momento roxo (“purple”), caracterizando o regresso do pai; um momento amarelo (“yellow,”) quatro anos antes; e os momentos que já não são tão coloridos (“no longer so colored.”) Estes últimos serão, presumivelmente, os momentos do presente por oposição aos outros, os momentos do passado. Porém, após colocar os dois primeiros momentos através da utilização destes tempos verbais no passado, a autora utiliza os verbos no presente para falar deste mesmo momento passado, fazendo com que o leitor leia este momento passado como presente. Deste modo, são destruídas divisões temporais entre presente, passado e futuro: “the seemingly clear-cut differences between a person’s past, present, and future begin to blur” (Freitag, 1998, p. 320). Note-se que todo este fragmento inicial se desenvolve de uma forma enumerativa, o que torna a sintaxe intencionalmente ambígua, não se tratasse este de um texto incluído no movimento *L=A=N=G=U=A=G=E*. Cabe, portanto, a cada leitor inevitavelmente fazer a sua interpretação do texto, o que significa que a tradução aqui apresentada se baseia na minha própria interpretação.

<sup>25</sup> A pontuação é, de modo geral, mais escassa no inglês do que no português. Por essa razão é geralmente preciso incluir, na tradução, vírgulas e outro tipo de pontuação que não existe no texto de partida. Porém, neste texto em concreto, por vezes a pontuação pode ser considerada agramatical, razão pela qual o meu uso de pontuação na tradução depende da (a)gramaticalidade do texto de partida e não da (a)gramaticalidade no português.

<sup>26</sup> Existe novamente, neste fragmento, um caso de intertextualidade – neste caso, o que parecem ecos de T. S. Eliot. Este fragmento constrói um contraste entre luz e escuridão. Por um lado, a autora refere os momentos já não “tão coloridos,” que caracterizam a guerra, referida aquando do regresso do pai, daí que representem morte e escuridão. Por outro lado, a autora refere logo de imediato os padrões de rosas, que representam luz, de modo a criar um maior contraste entre ambos os temas. Este contraste parece ecoar o poema *The Love Song of J. Alfred Prufrock* (pp. 3-7) e os contrastes aí encontrados entre escuridão, morte e caos, a decadência do que não é aceitável; e luz, vida e ordem, representados pelos versos “In the room the women come and go/Talking of Michaelangelo,” logo a seguir aos versos acerca da decadência.

rosas.<sup>28</sup> Lindo é quem lindo faz.<sup>29</sup> Em certas famílias, o significado de necessidade é do mesmo teor que o sentimento de pré-necessidade. As melhores coisas estavam

---

<sup>27</sup> Adicionamos à tradução deste fragmento um determinante a abrir a frase, elemento que, em inglês, não é necessário. Ao contrário do que é habitual afirmar-se, em português existem, e são até bastante frequentes, sintagmas nominais não antecidos por determinantes. Estas estruturas, apelidadas, na Gramática do Português “sintagmas nominais reduzidos” (Raposo, *et al.*, 2013, p. 791) correspondem àquilo que na investigação linguística anglo-saxónica se chama ‘bare nouns.’ Podem desempenhar diferentes funções sintáticas e os sintagmas nominais reduzidos plurais podem ter, prototipicamente, três valores: referencial genérico, identificando um tipo (por oposição a exemplos), como acontece em: *Livros* são sempre uma boa opção; valor de quantificação existencial, referindo entidades concretas, como ocorre em: Há *livros* em cima da mesa; e valor predicativo como é visível no exemplo: Estes objetos são *livros*. Ao contrário do que acontece em inglês, por exemplo, estes sintagmas nominais reduzidos plurais do português não referem espécies, pois é impossível dizer: *Elefantes* estão em vias de extinção (com o nome ‘elefante’ a designar a espécie, uso que é perfeitamente possível em inglês). A tradução dos determinantes ao longo deste texto é, portanto, uma tarefa difícil, na procura de um equilíbrio entre o gramaticalmente correto e o efeito estético pretendido. É importante notar que, nestes segundos casos, a escolha da estética em detrimento da gramaticalidade tem origem na agramaticalidade ou estranheza encontradas no texto de partida. Neste fragmento em particular, apesar de as duas opções serem possíveis e gramaticais, julgo que a utilização do determinante parece dar ao texto um carácter mais gramatical, o que, conseqüentemente, criará um maior contraste com os momentos em que se pretenda criar agramaticalidade.

<sup>28</sup> A tradução deste fragmento caracteriza-se por uma aliteração em [p] que não existia no texto de partida. Como já foi referido, este texto é caracterizado pelo grande número de aliterações e rimas internas. Por vezes, não é possível manter estes efeitos, mas há outros momentos, como este, em que é possível compensar essa perda.

arrumadas numa caneta. As janelas ficavam mais estreitas com as cortinas brancas de gaze que nunca eram soltas. Aqui refiro-me<sup>30</sup> à irrelevância, aquela rigidez que nunca se faz sentir. Daí as repetições,<sup>31</sup> livres de qualquer ambição. A sombra das sequoias

---

<sup>29</sup> O fragmento em questão é uma variação do provérbio inglês “Handsome is as handsome does,” que significa que as ações valem mais que as aparências. O uso de “pretty” em vez de “handsome” faz com que o fragmento utilizado por Hejinian seja a versão feminista da expressão idiomática original, uma vez que os dois adjetivos são geralmente associados aos géneros feminino e masculino, respetivamente. Diz Freitag: “[it] changes the moral codex of childhood (...) slightly towards a terminology more suitable for girl” (1998, p. 321). Trata-se, portanto, de uma questão de política de língua. Existem, em português, vários ditados com um significado semelhante a este – por exemplo “as ações valem mais do que as palavras,” “as aparências iludem” ou “a beleza está nos olhos de quem vê.” Porém, optei pela tradução “Lindo é quem lindo faz,” de modo a manter o efeito sonoro e de estranheza presente no texto de partida criado pela repetição da estrutura “pretty” + verbo.

Para além disso, existe ainda, neste fragmento, o problema do género, questão abordada no capítulo 2.3.5 acerca do problema da tradução do pronome ‘they.’ No caso deste fragmento, utilizei o masculino uma vez que o adjetivo surge na sequência do nome “padrões” do fragmento anterior e, na minha interpretação do texto, a eles se refere.

<sup>30</sup> A língua portuguesa é uma língua *pro-drop*, o que significa que o pronome pessoal que desempenha a função de sujeito nas frases é frequentemente omitido, uma vez que a flexão verbal é suficientemente esclarecedora na grande maioria dos casos quanto ao sujeito, o que não acontece em inglês: “o português é uma língua de sujeito nulo, ou seja, uma língua na qual um sujeito pronominal pré-verbal não tem necessariamente realização fonética” (Raposo, *et al.*, 2013, p. 356). No caso deste fragmento, é fácil aferir que a frase está na 1ª pessoa do singular pela combinação da flexão verbal do verbo “referir” e do facto de ser um verbo pronominal – “refiro-me.” Por esta razão, manter o pronome sujeito “eu” seria redundante.

<sup>31</sup> Um novo caso em que se adicionou à tradução um determinante a preceder o nome, de modo a criar gramaticalidade. Para além disso, a tradução deste fragmento é caracterizada pelo facto de se perder a rima criada pelas palavras “repetitions” e “ambitions,” e pela alteração da pontuação, de modo a manter a gramaticalidade que existe no texto de partida.



vermelhas, disse ela,<sup>32</sup> era opressiva. A pelúcia deve estar<sup>33</sup> gasta. Nos seus passeios, ela invadia<sup>34</sup> os jardins das outras pessoas para esmagar com os dedos os recortes dos gerânios e das suculentas. Um pôr-do-sol ocasional reflete-se nas janelas. Um pequeno charco fica esquecido. Se ao menos pudesses<sup>35</sup> tocar, ou, mesmo, apanhar essas grandes e grisalhas criaturas.<sup>36</sup> Eu tinha medo<sup>37</sup> do meu tio da verruga no nariz,<sup>38</sup> ou

---

<sup>32</sup> Como já foi referido, é frequente, na língua portuguesa, omitir o pronome em função de sujeito. Neste fragmento, porém, decidi não o omitir, uma vez que tal opção resultaria numa perda de informação. De facto, o texto de partida refere claramente que o sujeito é a 3ª pessoa do singular, feminino, apesar de não ser clara a pessoa a quem se refere. Em português, a omissão deste pronome faria com que o sujeito pudesse ser tanto o feminino como o masculino da 3ª pessoa do singular, como também a 1ª pessoa do singular. De modo a que não se perca informação, mantive, aqui e nos casos semelhantes a este, o pronome sujeito.

<sup>33</sup> Existe, neste fragmento, o problema da tradução do verbo 'to be,' que equivale aos verbos portugueses 'ser' e 'estar.' A dupla significação do verbo causa problemas óbvios, geralmente resolvidos através do contexto, que permite esclarecer a qual dos significados do verbo 'to be' o texto se refere. Neste caso, porém, considero que ambas as alternativas seriam possíveis, pelo que a escolha do verbo 'estar' se deveu à minha interpretação do texto e às implicações semânticas resultantes de cada uma das opções. De acordo com as leituras modais que é possível fazer com os dois verbos, a opção 'deve estar gasta' equivale a leitura epistémica motivada pela junção do verbo modal 'dever' com o verbo copulativo 'estar,' leitura que revela incerteza da parte do locutor. Por um lado, a opção pelo verbo 'ser,' seria uma leitura deôntica, ou seja, de obrigação. Uma vez que a primeira leitura vai ao encontro da minha interpretação do texto, optei pela tradução apresentada.

<sup>34</sup> A mesma situação acerca do pronome descrita na nota 32.

<sup>35</sup> A questão da tradução do pronome 'you' é bastante problemática pelo que foi discutida anteriormente no capítulo 2.3.5. Pelas razões aí apresentadas, e por uma questão de coerência interna, sempre que a autora utiliza o pronome 'you' escolho a tradução 'tu.'

<sup>36</sup> Aliteração que foi possível manter na tradução juntando os dois adjetivos antes do nome.

<sup>37</sup> Novo caso em que mantive o pronome para não criar ambiguidade

das suas piadas à nossa custa, que me ultrapassavam, e ficava pouco à vontade<sup>39</sup> com a surdez da minha tia, que era cunhada dele e que, anos antes, tinha caído no hábito de acenar, concordante. Estação de caminho-de-ferro de Lã.<sup>40</sup> Ver relâmpagos, esperar por trovões. Erroneamente, era o caso. Linhas de tempo<sup>41</sup> longo e antigo circulam atrás de qualquer ideia, de qualquer objeto, de qualquer pessoa, de qualquer animal,

---

<sup>38</sup> Neste fragmento, a preposição utilizada na tradução, ‘de,’ não é a mesma que existe no inglês, “with,” preposição que, em diferentes contextos, é geralmente equivalente à preposição portuguesa ‘com.’ A tendência natural é traduzir pela mesma preposição, daí que a tradução deste fragmento prove a importância de distinguir bem como se utilizam as preposições nas duas línguas.

<sup>39</sup> Aqui, omite-se o pronome sujeito “eu” porque, na sequência do fragmento, depreende-se que é “I.”

<sup>40</sup> Como já referi acerca dos problemas causados pela tradução de determinantes, decidi não utilizar o determinante a introduzir o grupo nominal para manter o efeito que, na minha opinião, existe no texto de partida. De facto, considero que este fragmento funciona como denominação de uma estação de comboios, até pelo facto de, num dos fragmentos seguintes, se mencionar “trail” e “lines,” o que, na minha leitura, também poderá criar no leitor a imagem das linhas de comboio. Daí que, em português, para além de utilizar maiúscula para referir a estação, também não faça sentido que o título de uma estação, como se pode observar em placas de trânsito ou anunciada nos transportes, seja precedida por um determinante. Para além disso, considere necessário adicionar ‘de caminho-de-ferro’ à tradução, uma vez que a palavra ‘estação’ tem vários significados em português, o que iria criar uma ambiguidade no texto traduzido, que julgo não existir no texto de partida.

<sup>41</sup> Neste fragmento do texto de partida, estão presentes várias dimensões de sentido e vou ter de prescindir de alguma. Em primeiro lugar, o adjetivo “long” poderia traduzir-se tanto como ‘longas’ como por ‘antigas.’ Optei por alongar a tradução e incluir os dois adjetivos, não só para manter a dupla dimensão semântica do texto de partida, como também para manter a aliteração criada por “longas” e o fragmento seguinte, ‘linhas.’ Por outro lado, em “time lines,” este nome “lines” pode estar a referir-se, metaforicamente, quer a rugas quer à escrita. Optei pela tradução ‘linhas de tempo’ uma vez que julgo ser uma opção ambígua e que contém em si esta possível multiplicidade de sentidos.

de qualquer veículo e de qualquer evento.<sup>42</sup> A tarde acontece, cheia de gente e, por isso mesmo, infinita. Mais substancial concordou ela.<sup>43</sup> Era um tique<sup>44</sup>, ela tinha aquele hábito,<sup>45</sup> e agora balançava<sup>46</sup> para trás e para a frente como o meu pássaro de plástico de brincar na beira do bebedouro,<sup>47</sup> mergulhando na água e afastando-se dela. Mas uma palavra é um poço sem fundo.<sup>48</sup> Engravidou por magia e um dia rebentou, dando à luz um ovo de pedra, quase tão grande como uma bola de futebol. Em maio, quando os lagartos emergem das pedras, as pedras tornam-se cinzentas de tão verdes.<sup>49</sup> Quando a luz do dia se move, deliciamo-nos com a distância.<sup>50</sup> As ondas enrolavam nas nossas barrigas, como a chuva de primavera no rego de um pomar. Para-choques de borracha em automóveis de borracha. A resistência no adormecer ao dormir. Em todos

---

<sup>42</sup> A tradução deste fragmento caracteriza-se pela repetição da estrutura ‘de qualquer,’ repetição que não existe no inglês, mas que é necessária em português para tornar o texto gramatical.

<sup>43</sup> Neste caso, e mais uma vez, mantive o pronome de modo a não perder informação.

<sup>44</sup> Neste fragmento, existe uma aliteração e uma rima interna entre “tic” e “thicker” do fragmento anterior que não foi possível manter na tradução.

<sup>45</sup> Neste fragmento mantive o pronome ‘ela’ porque é necessário trazer de volta a referência à tia.

<sup>46</sup> Na sequência do fragmento anterior, neste caso, omiti o pronome, uma vez que tinha sido acabado de referir na mesma frase.

<sup>47</sup> Para recuperar o jogo sons entre “tic” e “thicker,” referido anteriormente, e que não foi possível manter, criou-se, na tradução deste fragmento, uma aliteração em [b].

<sup>48</sup> Expressão idiomática que tem, em português, uma tradução literal com o mesmo significado.

<sup>49</sup> Existe uma aliteração no texto de partida que, ao optar pela tradução literal, não passa para o texto traduzido. Poder-se-iam utilizar duas palavras para manter esta rima (verde e vermelho, por exemplo) mas, ao longo do texto, cada um destes elementos é repetido, daí que tenhamos decidido abdicar da aliteração de modo a manter a semântica das palavras e, por conseguinte, a rede de significados que é criada através da repetição destes elementos.

<sup>50</sup> Aliteração que foi possível manter na tradução.

os países existe uma palavra que tenta imitar o som dos gatos, como que para combinar um retrato inisolável<sup>51</sup> nas nuvens com um ruído ensurdecido no ar. Mas o barulho constante não é um presságio da música que está para vir. "Tudo é uma questão de sono," diz Cocteau, mas ele<sup>52</sup> esquece-se do tubarão, que não dorme. A ansiedade está de vigia.<sup>53</sup> Talvez de início, mesmo antes de se saber falar,<sup>54</sup> o desassossego seja já convencional, estabelecendo a fronteira incoerente que irá depois separar da experiência os eventos. Encontrem uma gaveta que não esteja cheia. O facto de dormirmos mergulha o nosso trabalho na escuridão. A bola perdera-se<sup>55</sup> num amontoado de murtas. Eu estava<sup>56</sup> num quarto com detalhes a partir dos quais uma nostalgia futura se podia formar, uma infância de mimo. Estão sentados e sentadas<sup>57</sup>

---

<sup>51</sup> Para traduzir este adjetivo recorri ao mesmo processo genolexical utilizado pela autora na criação do neologismo, ou seja, adicionei o prefixo de negação 'in' (comum às duas línguas) ao lexema adjetival 'isolável' ('isolable' em inglês). Ambas as palavras prefixadas são, assim, neologismos.

<sup>52</sup> Neste caso, não se omite o pronome, de modo a que não se perca a ênfase deste nome.

<sup>53</sup> Neste fragmento, há novamente a questão dos determinantes, que foram inseridos na tradução pelas razões já descritas anteriormente, bem como a questão da tradução do verbo 'to be,' que volta aqui a causar um problema de tradução por razões semelhantes. Neste caso, voltei a optar por utilizar o verbo 'estar,' uma vez que me parece soar mais natural, dada a sua posição a preceder o elemento 'de vigia,' em vez da expressão, por exemplo, 'é vigilante.'

<sup>54</sup> Existe, neste fragmento, uma construção indefinida que, conforme foi referido antes quando se discutia a tradução de 'you,' foi traduzida pela estrutura indefinida com a partícula 'se.'

<sup>55</sup> Um novo fragmento em que se pode observar a já mencionada questão do tempo e do passado, aqui, também, a falar de outro passado anterior.

<sup>56</sup> Fragmento em que mantive o pronome sujeito, de modo a que não se perdesse informação.

<sup>57</sup> Como referi anteriormente, não só o pronome 'you,' mas também o pronome 'they' causam problemas de tradução, não só a nível semântico mas, neste caso, também a nível ideológico. Esta questão foi debatida no capítulo 2.3.5 e, pelas razões aí apresentados, opto por expandir o texto e utilizar ambos os géneros na tradução.

em cadeiras de verga,<sup>58</sup> cujas pernas mergulham irregularmente no chão e por isso todas as pessoas se sentam ligeiramente inclinadas e a isso ajustam as suas posições. As vacas aquecem o seu próprio celeiro. Olho com toda a força e dá a ilusão de que se movem.<sup>59</sup> Uma “história oral”<sup>60</sup> no papel. *Nessa*<sup>61</sup> manhã nesta manhã. Digo-o<sup>62</sup> acerca da psique porque não tenho opção. Os tons de fundo são uma sombra mais densa no quarto caracterizado pela arrumação habitual, uma forma de espera carregada de

---

<sup>58</sup> ‘Wicker’ e ‘weaker’ são palavras homófonas; daí que se crie aqui um jogo de palavras em que as cadeiras tanto podem ser simplesmente cadeiras de vime, se apenas se tiver em conta uma leitura semântica estrita, como podem ser cadeiras frágeis, se se atender à homofonia da palavra utilizada. Uma opção de tradução seria, desde logo, expandir a descrição, de modo a incluir os dois elementos: ‘frágeis cadeiras de verga.’ No entanto, deixaria de existir um jogo de palavras. Outra opção seria escolher apenas a semântica do fragmento e ignorar outros possíveis significados, ou seja, traduzir apenas por ‘cadeiras de vime.’ Porém, ao utilizar a tradução ‘cadeiras de verga’ foi possível manter a dualidade de significados que existe no texto de partida, uma vez que ‘verga’ nos aproxima do verbo ‘vergar’ e, desse modo, contém a ideia de fragilidade acima referida. Mantém-se, assim, o jogo de palavras. Muda-se apenas a matéria-prima da qual são feitas as cadeiras que, no final, não deixa de ser bastante semelhante à original.

<sup>59</sup> Encontramos aqui novamente o problema da tradução de ‘they.’ No seguimento do fragmento anterior, poderíamos concluir que o pronome deste fragmento se refere a ‘cows,’ o que faria com que a tradução do pronome não causasse problemas. Porém, apesar de, numa leitura pessoal, considerar que é esse mesmo o antecedente do pronome, preferi manter em aberto as possíveis referências, omitindo, também aqui, os pronomes.

<sup>60</sup> Aspas no texto de partida.

<sup>61</sup> Itálico no texto de partida.

<sup>62</sup> Novo caso em que é possível omitir o pronome sem que se perca informação.

energia,<sup>63</sup> uma presença perpétua,<sup>64</sup> em que estava a pensar quando comecei o parágrafo “Tanta infância se gasta em modo de espera.”

---

<sup>63</sup> Como se disse no capítulo 1.1, o movimento  $L=A=N=G=U=A=G=E$  é um autoproclamado herdeiro da poética de Olson e Duncan, poética centrada nas recentes (à época) descobertas da física. Muitos críticos falam desta poética como uma poética de energias. É certamente a este tópico que o texto de partida se refere, daí a tradução escolhida.

<sup>64</sup> Um novo caso de intertextualidade, desta vez com Robert Duncan, um dos nomes principais das influências do movimento  $L=A=N=G=U=A=G=E$ , e com o seu poema “Often I Am Permitted to Return to a Meadow,” no qual se pode ler o verso que aqui ecoa, “an eternal pasture” (Duncan, 1960, p. 7).

*Quanto a nós que “adoramos\*  
ficar chocados e chocadas” \*\**

Deixas cair o açúcar quando levantas a colher. O meu pai tinha enchido um velho frasco de farmácia com o que ele chamava “vidro do mar,” bocados arredondados de velhas garrafas e com texturas dadas pelo mar, tão abundantes nas praias.<sup>65</sup> A solidão não existe. Enterra-se na

veracidade. É como se alguém caísse de chapão na água perdida nas próprias lágrimas. A minha mãe tinha subido para o balde do lixo de modo a carregar para baixo o que já estava acumulado, mas o balde desequilibrou-se e, ao cair, ela partiu o braço. Só conseguia<sup>66</sup> encolher ligeiramente os ombros. A família tinha pouco dinheiro mas muita comida. No circo só os elefantes eram maiores do que qualquer outra coisa que eu tivesse conseguido imaginar. O ovo de Colombo, paisagem e gramática.<sup>67</sup> Ela<sup>68</sup> queria uma em que o quintal fosse de terra, com relva, à sombra de uma árvore, da qual haveria de estar pendurado um baloiço feito de um pneu de borracha e, quando a encontrou, enviou-ma. Estas criaturas são um composto e nada do que fazem nos deveria surpreender. Não me importo, ou não me vou importar, onde o verbo “cuidar”<sup>69</sup> se possa multiplicar.<sup>70</sup> O piloto<sup>71</sup> do pequeno avião tinha-se esquecido de

---

\*Lê-se, no mote desta secção, o verbo ‘to love’ que, num dicionário de correspondências de inglês e português, corresponde ao verbo ‘amar.’ Porém, ao contrário do português, o verbo ‘to love’ é coloquialmente utilizado em inglês. Por essa razão, decidi utilizar o verbo ‘adorar,’ um verbo de uso mais frequente e com menores franjas conotativas do que o anterior, neste tipo de contexto.

\*\*Note-se também o uso do masculino e do feminino, como foi discutido no capítulo 2.3.5.

<sup>65</sup> Perde-se na tradução a aliteração em [b] do texto de partida.

<sup>66</sup> Elimina-se o pronome sujeito, recuperável a partir do fragmento anterior.

<sup>67</sup> Uso sintagmas nominais reduzidos na tradução uma vez que os determinantes também não existiam no fragmento em inglês, criando o efeito de estranheza e tornando-o ambíguo.

<sup>68</sup> Mantém-se aqui o pronome sujeito de modo a não perder a informação que existe no fragmento do texto de partida que se refere à figura da mãe.

<sup>69</sup> Aspas do texto de partida.

avisar o aeroporto da sua aproximação, de modo que, quando as luzes do avião foram avistadas pela primeira vez na noite, as sirenes antiaéreas desligaram-se, e a cidade inteira nessa costa ficou às escuras. Ele estava a beber água e a luz ia enfraquecendo. A minha mãe ficou à janela a observar as únicas luzes que eram visíveis, em círculos sobre a cidade às escuras, à procura do aeroporto escondido. Para nossa infelicidade,<sup>72</sup> o tempo parece mais normativo do que o lugar. A respirar ou a suster a respiração era a mesma coisa, guiar de um sol a outro por um túnel debaixo de uma colina quente e acastanhada.<sup>73</sup> Ela<sup>74</sup> pôs o bebé ao sol durante sessenta segundos, deixando-o nu,<sup>75</sup>

---

<sup>70</sup> Existe, na tradução, uma rima que não existia no texto de partida, mas que se deixou ficar por estratégia compensadora, como já referido.

<sup>71</sup> O género do sujeito deste fragmento tanto podia ser traduzido no feminino como no masculino e, como referi anteriormente acerca da questão da tradução do género, nos casos em que existe ambiguidade de género, optei por colocar ambos os géneros na tradução. Porém, no fragmento seguinte lê-se “He was taking...,” o que resolve esta ambiguidade. Por esta razão, utilizei o masculino para traduzir o género do sujeito deste fragmento.

<sup>72</sup> Em português, quer a tradução do advérbio “unhappily” quer a do advérbio ‘unfortunately’ costuma ser ‘Infelizmente.’ Porém, creio que, em inglês, o uso deste segundo advérbio é muito mais comum, daí que o uso de “unhappily” neste fragmento se destaque, e destaque também a palavra ‘unhappy’/‘infeliz.’ Esta palavra também está presente no advérbio português, o que causa problemas de tradução. Porém, o advérbio é tão mais comum em português que pouco ou nada chama a atenção, pelo que escolhi a tradução ‘Para nossa infelicidade,’ de modo a manter essa ênfase.

<sup>73</sup> Aliteração do som [k] na tradução que não existia no texto de partida.

Note-se também que a autora se refere a esta colina através da expressão “hot brown hill,” num eco da expressão “city upon a hill,” parte da retórica fundadora dos Estados Unidos da América. O objetivo da autora é ironizar acerca desta retórica puritana que compara os Estados Unidos a Jerusalém (cf. o sermão “A Model of Christian Charity” do líder puritano John Winthrop). Consequentemente, esta comparação transforma o povo norte-americano no povo eleito.

<sup>74</sup> Mantém-se o pronome sujeito que, em português, podia ser omitido, de modo a não criar ambiguidade no respeitante à categoria de género desse sujeito.



apenas com um boné de algodão azul. À noite, a fechar as janelas para não se ver lá de fora, a minha avó baixava as persianas, sem nunca soltar as cortinas, uma gaze demasiado engomada e rija para poder cair bem. Eu sentava-me no parapeito da janela a cantar *soni lê matinas, ding-dang-dong*.<sup>76</sup> Lá fora está um mágico a ficar velhote e a precisar de um tabuleiro de gelo para transformar a sua vibrante respiração em vapor.<sup>77</sup> Ele quebrou o silêncio do rádio.<sup>78</sup> Por que razão há de alguém achar a astrologia interessante quando é possível aprender coisas sobre astronomia.<sup>79</sup>

---

<sup>75</sup> Notem-se aqui novamente as conotações religiosas do texto.

<sup>76</sup> Este fragmento refere-se à cantiga infantil francesa *Frère Jacques*, mais especificamente ao verso “sonnez les matines” e à forma como a autora o ouvia e repetia em termos sonoros. Esta cantiga tem versões portuguesas e inglesas mas, uma vez que a versão original francesa é estrangeira às duas línguas, optei por não utilizar nenhuma das traduções portuguesas da cantiga. Porém, o fragmento não é o verso da cantiga, mas sim uma aproximada representação fonética em inglês, que não chega a representar perfeitamente o verso da cantiga francesa. Por esse motivo, decidi aproximar o mais possível essa representação da fonética de português, de modo a que os leitores das duas línguas leiam algo semelhante do ponto de vista sonoro.

<sup>77</sup> Perde-se a aliteração em [b] do texto de partida, mas a tradução é caracterizada por uma aliteração do som [v].

<sup>78</sup> A expressão “radio silence” é utilizada para descrever o silêncio que existe quando se espera por uma resposta de alguém e esta não vem. Não existe, porém, uma expressão em português que tenha esta conotação. Por outro lado, a expressão pode também referir-se mais literalmente ao silêncio do rádio, daí que tenha optado por esta tradução.

<sup>79</sup> Este fragmento consiste numa construção interrogativa sem o uso de ponto de interrogação, efeito estético que funciona também em português através da inversão dos constituintes da frase como substituição do efeito criado pelo uso do auxiliar em inglês.

O que alguém passa dentro do Plymouth.<sup>80</sup> É o vento a bater as portas. Tudo isso é praticamente incomunicável aos meus amigos. Verosimilhança da velocidade e da garganta. Será que estávamos a ver um padrão ou apenas a mera aparência de pequenos veleiros brancos na baía,<sup>81</sup> flutuando a tal distância da colina que parecia não haver qualquer progresso. E, por uma vez, em direção a um país que não falava outra língua. Seguir o progresso das ideias, ou essa linha específica de pensamento, tão cheia de surpresas e de correlações inesperadas, era, de certa forma, o mesmo que ir de férias. Mesmo assim, tinhas de te perguntar<sup>82</sup> para onde tinham ido,<sup>83</sup> uma vez

---

<sup>80</sup> Plymouth é o nome de uma marca de automóveis norte-americana que deixou de fabricar carros no ano 2000. Poderá ser difícil aos leitores portugueses entenderem esta referência, daí que este fragmento cause um problema de tradução. Por um lado, podia substituir a marca por outra referência a uma marca de carros antiga conhecida dos portugueses, tal como, por exemplo, '4L' ou 'pão-de-forma.' Porém, como é óbvio, todos estes modelos de carro são diferentes e, ao fazer esta assimilação, perdiam-se as conotações. De facto, é importante mencionar que Plymouth é também o nome da primeira colónia inglesa em solo norte-americano. Ttenho mantido, ao longo da obra, as referências culturais que encontro, daí que, por uma questão de coerência, também aqui o faça.

De modo a resolver as dificuldades que os leitores portugueses poderiam ter na compreensão deste fragmento, podia, por um lado, fazer uma explicação dentro do corpo do texto, adicionando o substantivo 'carro' a anteceder a referência. Por outro lado, podia, numa breve nota de rodapé, explicar a que é que a referência diz respeito. Porém, como referi no capítulo 2.3.3, as notas de rodapé aqui presentes servem como comentário de tradução e o meu objetivo é fazer com que a tradução deste texto possa ser lido sem notas de rodapé. Uma vez que qualquer adição explicativa iria eliminar as diferentes conotações possíveis, decidi não fazer nenhuma adição ao texto.

<sup>81</sup> Há aqui uma nova construção interrogativa, como vimos anteriormente. De modo a manter o mesmo valor em português, adicionei a expressão 'Será que...' ao início da frase.

<sup>82</sup> Problema de tradução de 'you,' já discutida num capítulo anterior.

<sup>83</sup> Problema de tradução do pronome 'they,' aqui omitido.

que podias falar de reparações.<sup>84</sup> Um quarto azul está sempre às escuras.<sup>85</sup> Tudo no passadiço disparava para o céu. Não era específico de um ano qualquer, mas muito cedo.<sup>86</sup> Um ourives alemão cobriu um bocado de metal com tecido no século XIV e deu à humanidade o seu primeiro botão. Era difícil ver isto como política, porque soa a trabalho de uma só pessoa, mas nada na história é isolado – certos humanos são situações. Será que os teus dedos estão na margem.<sup>87</sup> Os seus gestos ao acaso tornam-se monumentos ao destino.<sup>88</sup> Ainda há algo de surpreendente quando o verde

---

<sup>84</sup> Traduzi anteriormente “appearance” por ‘aparência.’ Neste fragmento, repete-se a palavra antecedida do prefixo ‘re-,’ que, em português, se traduziria por ‘reparações.’ No entanto, de modo a manter a repetição, optei por utilizar a tradução ‘reparações,’ um neologismo que irá manter a ambiguidade.

<sup>85</sup> Há aqui o problema da tradução do verbo ‘to be,’ já referido anteriormente. Optei por utilizar o verbo ‘estar’ uma vez que considero ser mais comum dizer que um quarto ‘está às escuras’ e não que um quarto ‘é escuro.’

<sup>86</sup> Existe, neste fragmento, uma rima interna entre ‘year’ e ‘early’ que se perde na tradução.

<sup>87</sup> Como referi anteriormente acerca de um caso semelhante, adicionei a este fragmento a expressão ‘Será que...’ no início da frase de modo a manter a construção interrogativa sem a utilização de ponto de interrogação.

<sup>88</sup> Lê-se, no fragmento do texto de partida, “monuments to fate,” expressão com uma sonoridade bastante semelhante a ‘moments to fade.’ Porém, o significado das duas expressões é completamente diferente e, em português, a tradução de cada uma não tem a mesma semelhança sonora, daí que se perca este possível jogo de palavras.

emerge. A raposa azul escondeu a cabeça. A rima da frente entre sem perigo e em paz.<sup>89</sup> Para onde é que corre o meu mel. Fia-te na Virgem e não corras.<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> Existem, ao longo do texto, efeitos sonoros que, por vezes, não é possível manter na tradução, como já vimos anteriormente. Porém, este fragmento caracteriza-se pela obrigatoriedade em manter a rima, uma vez que o próprio texto aponta para ela num enunciado de carácter metadiscursivo: “The front rhyme of harmless with harmony.” Por outro lado, a parte das palavras que rima, “harm,” é ela própria uma outra palavra com um significado diferente das anteriores. Finalmente, não podemos esquecer a semântica da frase e inventar novas palavras com um significado completamente diferente. Com tudo isto em mente, a tradução a que cheguei pretendeu equilibrar todos estes elementos, uma vez que criar uma tradução com todas estas características foi impossível. Assim, há na expressão ‘sem perigo e em paz’ efeitos sonoros criados pela aliteração do som [p] e pela repetição das preposições semelhantes ‘sem’ e ‘em.’

<sup>90</sup> “You cannot linger ‘on the lamb.’” Este fragmento é novamente exemplo da tradução de ‘you.’. Para além disso, a expressão aqui utilizada entre aspas é uma versão da expressão idiomática “on the lam,” que integra um socioleto afeto a um estrato sociocultural mais baixo e que significa estar em fuga, geralmente da polícia. Para a tradução deste fragmento, procurei, portanto, expressões da gíria portuguesa com o mesmo significado como, por exemplo, ‘pôr-se na alheta’ ou ‘andar a monte.’ Para além disso, a autora não utiliza ‘lam,’ mas sim ‘lamb,’ que significa também ‘cordeiro,’ e que caracteriza este fragmento pelas suas conotações religiosas típicas desta secção. A primeira tradução escolhida para este fragmento foi “Não te podes fiar ‘no cordeiro a monte,’” que procurava incluir todas as características referidas. A tradução final que aqui apresento, “Fia-te na Virgem e não corras,” afasta-se mais do texto de partida mas adapta-se melhor a um texto escrito em português por ser uma expressão popular. Uma vez que mantém o registo coloquial e a conotação religiosa, decidi utilizar esta opção de tradução.

Não podes determinar<sup>91</sup> a natureza do progresso até trazes à assembleia todos os familiares.<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> Novamente o caso da tradução do pronome 'you.'

<sup>92</sup> Este fragmento é criado por uma ambiguidade no significado de "relatives," que tanto se pode referir aos familiares, aos parentes, como a 'todos os conceitos a que é relativo a.' A tradução baseou-se na minha interpretação do texto e no facto de achar que a tradução 'tudo o que é relativo' se tornasse demasiado ambígua em português. Por outro lado, também se perdia a dimensão de 'família,' que existe no significado do texto de partida, e que eu considero muito importante neste fragmento porque se insere numa secção com tantas referências à retórica fundadora dos Estados Unidos.

*Era como se mal tivéssemos  
começado e já lá estávamos*

Vemos apenas as folhas e os ramos das árvores fecharem-se sobre a casa. Aqueles jogos de submissão eram sensuais. Não tinha<sup>93</sup> mais do que três ou quatro anos, mas, com a birra, decidia não respirar, não por raiva, mas por teimosia, até perder a consciência. As sombras

um dia mais fundas. Todas as famílias têm uma data de histórias próprias, mas nem todas as famílias têm quem as conte. Num pequeno estúdio de uma velha casa de quinta, isso é a expressão musical de um otimismo brilhante. Um pássaro chegaria lá mas seria segredo. Ausência de alusão: de uma vez, e toque só. O telefone lá de baixo estava num quatinho escuro como um armário. Fazia a diferença entre o imediato e o súbito num teatro cheio de transições.<sup>94</sup> Sem o que é que uma pessoa pode funcionar tal como o mar funciona sem mim.<sup>95</sup> Uma lista de recados normal. A minha mãe ficava entre nós a dar-nos a mão enquanto entrávamos na água azul-cinza, a falar-nos da corrente, mais para aumentar a excitação da água que se aproximava do que para nos prevenir de qualquer perigo verdadeiro, uma vez que ela continuaria a agarrar-nos a mão quando a onda nos atingisse e nós tentássemos saltar por cima dela. A curva da

---

<sup>93</sup> Pronome omitido aqui um vez que se repete mais tarde no fragmento e seria redundante utilizá-lo duas vezes. Não o elimino por completo uma vez que isso causaria perda de informação.

<sup>94</sup> Existe uma aliteração em [s] ('diferença,' 'súbito' e 'transições') na tradução (que se alonga no fragmento seguinte), que não existia no texto de partida.

<sup>95</sup> Como já foi referido numa nota anterior, este é um novo caso de tradução de uma construção interrogativa, resolvido com a utilização do enfático 'o que é que' para produzir o mesmo efeito.

chuva, mais, vem mais vezes. A circulação das quatro estações enquadra um ano.<sup>96</sup> Um espelho posto na virilha de uma árvore era como um buraco fora de portas. Eu podia ter andado de carro para sempre, ou pelo menos assim me parecia, vendo o cenário a passar, alerta como se às circunstâncias de um sonho, e assim calma. Encosta de montanha russa. O nevoeiro ergue um amanhecer tardio. Há ali rebentos florais prontos a disparar. As raízes da alfarrobeira erguiam a esquina da casinha. A nossa inquietação cresce perante o desassossego novo. Aí estás tu, e sabes que é bom, e tudo o que tens a fazer é torná-lo melhor.<sup>97</sup> Ele foi para a guerra de barco<sup>98</sup>. Uma vida que já não é livre, não mais do que a vida de um cachorrinho perdido. Tornou-se conhecido e depois fomos inundados e inundadas<sup>99</sup> por imitações. A minha velha tia distraía-nos com a sua mentira, uma história acerca de um acontecimento na sua juventude, uma catástrofe num veleiro que nunca acontecera, mas ela não tinha tido culpa, não era responsável, uma vez que, à medida que a história ia sendo contada, ela

---

<sup>96</sup> Este fragmento consiste num jogo de palavras entre as formas geométricas “circle” e “square,” ou seja, ‘círculo’ e ‘quadrado,’ bem como o número quatro, aqui usado para referir as quatro estações, mas também representativo dos quatro cantos do quadrado. Se, por um lado, existe em português o verbo ‘circular,’ que nos permite traduzir a palavra “circle” e manter o jogo de palavras, o mesmo não acontece com “square.” De facto, este vocábulo é aqui usado como adjetivo e, enquanto palavra homónima que é, tem não só o significado de ‘quadrado,’ mas serve também para adjetivar enquanto ‘justo,’ ‘direto’ ou ‘honesto;’ ou até, de forma pejorativa, enquanto ‘tradicional’ e ‘aborrecido.’ Não sendo possível a tradução dar conta de toda esta pluralidade de significados, decidi dar prioridade ao jogo de palavras entre as formas geométricas, substituindo o verbo ‘circle,’ no texto de partida, por ‘enquadrar,’ e nominalizando o verbo ‘circular,’ movendo-o para o início da frase.

<sup>97</sup> Novo exemplo da tradução de ‘you’ (cf. capítulo 2.3.5).

<sup>98</sup> Fragmento em que a omissão do pronome sujeito perderia parte da informação que existia no texto de partida.

<sup>99</sup> A tradução deste fragmento coloca novamente a questão da tradução do género, uma vez que existe um índice temático que marca o género no participio passado do verbo ‘inundar.’ Pelas razões apresentadas anteriormente, neste caso e em casos semelhantes, opto por utilizar ambos os géneros na tradução.

própria acabara por acreditar na mentira. Uma espécie de efervescência nas águas da inspiração. Devido à sua recorrência, o que à primeira vista pareciam ter sido apenas detalhes do ambiente tornou-se, com o tempo, temático. Como se céu mais sol desse *obrigatoriamente*<sup>100</sup> folhas. Um dente-de-leão voluntariando-se no jardim por entre as cinerárias escancara a mandíbula entre os dedos, e nós apertávamos os botões da fúchsia para os fazer estoirar. Será que isso é por vontade.<sup>101</sup> Inclinações. Têm<sup>102</sup> grandes bezerras por causa dessas colinas. Vira as pedrinhas ao contrário, lama ressequida. Pensávamos que a mica era capaz de ser ouro. Um intervalo, uma rosa, qualquer coisa no papel,<sup>103</sup> num caderninho de desenhos e colagens<sup>104</sup> da natureza. O que segue uma cronologia estrita não tem memória. Para mim, têm de existir,<sup>105</sup> os conteúdos dessa realidade ausente, os objetos e os momentos que agora revi. Os cheiros da casa eram, por isso, uma mistura peculiar do pesado ar interior e do ar lá de

---

<sup>100</sup> Itálico no texto de partida.

<sup>101</sup> Mais uma vez, um exemplo de uma construção interrogativa, daí a adição da expressão ‘Será que...’ no início da frase, como foi visto anteriormente.

<sup>102</sup> Exemplo da omissão de pronome sujeito sem perda de informação e que permite manter a ambiguidade de género.

<sup>103</sup> Como foi referido no capítulo 4.3, há vários fragmentos que se vão repetindo ao longo da obra. Repete-se, neste caso, o fragmento introdutório de toda a obra. Utiliza-se exatamente a mesma tradução, de modo a criar coerência interna dentro do texto.

<sup>104</sup> Não existe na língua portuguesa um termo que designe exatamente “scrapbook,” ou seja, um livro de recortes, que pode juntar uma panóplia de diferentes coisas, como fotografias, desenhos, textos, bilhetes, etc., e que tem também um carácter diarístico. Uma das soluções de tradução seria tentar encontrar um termo que se aproximasse o mais possível do termo em questão, como, por exemplo, ‘diário’ ou ‘livro de recortes/desenhos/colagens.’ Outra solução seria manter o termo do texto de partida em itálico e explicar o seu significado numa nota de rodapé. Apesar de nenhuma destas possibilidades comportar inteiramente o significado do texto de partida, não acho desejável manter os termos ingleses numa tradução, daí que tenha optado pela tradução ‘livro de desenhos e colagens,’ por achar que é a que mais se aproxima do significado do texto de partida.

<sup>105</sup> Novamente o caso de tradução de ‘they’ (cf. capítulo 2.3.5)



fora, demorando-se nas roseiras, nas camélias, nas hortênsias e nos arbustos dos rododendros e das azáleas. Difícil distinguir a fome do querer comer. A minha avó estava na cozinha, mãos nas ancas, vestida com o que ela chamava “bata das limpezas,” a ver uma linha de formigas a passar por detrás das torneiras do lava-loiça, e disse-nos: “Agora sou eu quem declara guerra.” Há laços na distância terrível. Destacam-se no fundo azul.<sup>106</sup> As árvores estão continuamente a receber as suas próprias sombras.

---

<sup>106</sup> O mesmo caso da nota anterior acerca da tradução de ‘they.’ Para além disso, a tradução ‘azul’ não tem em português a possível conotação do texto de partida, em que ‘blue’ pode tanto remeter apenas para a cor, como conotar o sentimento de tristeza.

*Um nome enfeitado com fitas  
coloridas*

Estão sentadas e sentados<sup>107</sup> nas sombras a  
desfolhar o milho, a descascar as ervilhas. As  
casas de madeira assentes na terra. Tento<sup>108</sup>  
encontrar o ponto em que o padrão no chão se  
repete.<sup>109</sup> Cor-de-rosa e rosado, o quartzo.  
Entram<sup>110</sup> em água suja. As folhas do lado de

fora da janela enganavam o olhar, exigindo que alguém as visse, se focasse nelas, tornando impossível ignorá-las e, embora fossem abertos espaços por entre a folhagem, eram tão inúteis quanto escotilhas debaixo da água para olhar para um mar escuro, que reflete apenas um compartimento de onde se procura olhar lá para fora.<sup>111</sup> Por vezes, para formas benevolentes e, outras vezes, para formas horrendas.<sup>112</sup> Diz muito sobre algumas cortinas bastante horríveis. Fiquei<sup>113</sup> teimosa até ficar azul, tal como os olhos vendo da ponte para lá da baía espalhavam as tigelas através de uma

---

<sup>107</sup> Encontramos aqui novamente o problema da tradução do género do pronome ‘they,’ como vimos anteriormente.

<sup>108</sup> Fragmento em que é possível eliminar o pronome sujeito sem que se perca informação na tradução.

<sup>109</sup> A tradução deste fragmento caracteriza-se por uma rima interna em [ēw] que não existe no texto de partida.

<sup>110</sup> Novamente o caso da tradução do pronome ‘they’ (cf. capítulo 2.3.5).

<sup>111</sup> A língua inglesa é geralmente caracterizada por frases curtas e simples, principalmente em comparação com a língua portuguesa. Este fragmento, no entanto, é bastante longo e complexo e a sua tradução mantém a estrutura frásica e a pontuação do texto de partida.

<sup>112</sup> Os adjetivos, em inglês, surgem antepostos ao nome, ao passo que, em português, como já vimos anteriormente, podem aparecer em posição pré ou pós nominal. Nesta frase, porém, colocar os adjetivos antes do nome que, assim, se posicionaria no final da frase, torná-la-ia mais difícil de ler. Uma vez que o fragmento do texto de partida não tem esta dificuldade de leitura, decidi colocar os adjetivos em posição pós-nominal.

<sup>113</sup> Como vimos anteriormente, um caso em que podemos eliminar o pronome sujeito na tradução.

luz morrente e soprados para trás pelo protesto do Ocidente brilhante e sem fôlego.<sup>114</sup> Todos os bocadinhos de gelatina tinham sido moldados em pequeníssimos pratos de boneca, todos os bocadinhos trémulos cor de laranja com uma forma diferente, porém, em tudo o resto, iguais. Mandam-me<sup>115</sup> lá para fora cirandar na luz do sol e para o aumento das profundezas do azul<sup>116</sup> lá de cima. Um chapéu de papel a flutuar num cone de água. Os insetos laranja e cinza estavam ainda unidos no acasalamento, mas de costas voltadas e o seu zumbido não dava em nada. Isto significa simplesmente que a imaginação é mais desassossegada do que o corpo. Porém, já, as palavras. Será que pode existir riso sem comparações.<sup>117</sup> A língua prende-se no seu pânico hilariante. Se, por exemplo, disseres “Eu prefiro sempre estar sozinha” e, depois, um dia de tarde, quiseres ligar a um amigo ou a uma amiga, talvez sintas que acabaste de trair os teus ideais.<sup>118</sup> Despejámos<sup>119</sup> na pia a água estagnada em que a íris morreu. A vida é um desgaste sem esperança, tudo pontas soltas. Um amor-perfeito, de repente, uma teia, um trilho de forma notável de um caracol.<sup>120</sup> Era um ovo enorme ali na vinha um ovo

---

114 Existe uma aliteração em [b] no fragmento do texto de partida que se perde na tradução ('backed,' 'bright' e 'breathless').

115 Elimina-se novamente o pronome sujeito.

116 Como vimos no final da secção anterior, perde-se, na tradução de 'blue,' possíveis conotações de tristeza.

117 Mais um exemplo de uma construção interrogativa sem a pontuação que é mantida através da adição da expressão 'será que...' no início da frase.

<sup>118</sup> Ao longo deste fragmento, é possível observar novamente não só a tradução do pronome 'you,' bem como o problema do género do nome 'friend.' As decisões de tradução tomadas foram já justificadas anteriormente (*cf.* capítulo 2.3.5).

Este fragmento é também bastante fragmentado pelo uso de vírgulas, característica que foi mantida na tradução.

<sup>119</sup> Novamente um caso em que a tradução omite o pronome sujeito, pois esse sujeito pode ser recuperado através da desinência verbal.

<sup>120</sup> Este fragmento é caracterizado pela agramaticalidade e a sua tradução foi feita no sentido de manter essa característica.

enorme em forma de pedregulho. Nesse dia quieto, a minha avó juntou um monte de folhas ao lado de um determinado pelargónico. Com um nome desses pode-se fazer muita coisa. As crianças nem sempre se inclinam para seguir tais caminhos. Dá para ver pelo eucalipto,<sup>121</sup> os seus ramos desgrenhados espalham botões. À tarde, quando as cortinas se desciam para a minha sesta, a luz que entrava era de um amarelo carregado, quase laranja, melancólico, pesada como o mel,<sup>122</sup> e dava-me sede. Isso não diz tudo, nem sequer a maior parte. No entanto, parece ainda mais incompleto quando estivemos lá em pessoa. Meio dia em meio quarto. A mãe faz comichão e coçar faz aquecer. Menos a ela própria a quem obedecia vestiu-se. Fala. O bebé é lavado em todo o lado, é uma maçã. São as verdadeiras heroínas da cozinha.<sup>123</sup> O cheiro de peixes vivos e de conchas vivas parece triste, um mistério, arrebatador, depois mortos. Um ser autocentrado, neste mundo diferente. Uma boneca que urina, meio enterrada na areia. Está<sup>124</sup> deitada de barriga para baixo, com um olho fechado, a guiar um camião de brincar pela estrada que abriu com os dedos. Nada perturbada com as distorções, quero eu dizer.<sup>125</sup> Era essa a moda quando ela era jovem e famosa pela sua beleza, rodeada de giraços. Certa vez era circular e essa forma ainda consegue ser vista do ar.

---

<sup>121</sup> O mesmo caso da nota anterior.

<sup>122</sup> Existe, neste fragmento, uma aliteração que foi possível manter através da repetição do som [m].

<sup>123</sup> Novamente o problema de tradução de ‘they’ e a questão do género já discutida, que não pode ser ignorada, pois mesmo omitindo o sujeito, o determinante e adjetivo “as verdadeiras” necessitam da marca de género.

<sup>124</sup> Omite-se aqui o pronome sujeito sem perda semântica na tradução, uma vez que a informação relativa ao género e ao número pode ser extraída da construção verbal ‘está deitada.’

<sup>125</sup> Neste fragmento, alterei a ordem das palavras, uma vez que o fragmento “I mean,” no caso do português, fica mais natural no final da frase, naturalidade que também existe no texto de partida.

Protegida pelo cão. Protegida<sup>126</sup> pelos silvos de farol, pelo coaxar das rãs, pelos círculos dos grilos nas montanhas acastanhadas.<sup>127</sup> Era uma mensagem de felicidade com que éramos chamados para o quarto, como se para receber uma prenda de anos dada antes do tempo porque era grande demais para esconder, ou estava viva, talvez um pónei, a sua crina enfeitada com fitas coloridas.<sup>128</sup>

---

<sup>126</sup> Mais uma vez, a tradução de “protected” requer, em português a marca de gênero que não existe no texto de partida. Porém, considero que estes fragmentos vão no seguimento do anterior introduzido por “She is lying...,” daí que tenha utilizado o feminino na tradução.

Para além disso, existe entre os dois fragmentos originais uma rima interna entre “dog,” “foghorns” e “frog honks” que não foi possível manter na tradução.

<sup>127</sup> Na tradução deste fragmento, optei por introduzir cada elemento da enumeração por uma preposição, o que não acontece no texto de partida. Em português, esta repetição da preposição numa enumeração é obrigatória e não existe razão para tornar o fragmento agramatical.

Para além disso, o fragmento do texto de partida é caracterizado por uma aliteração (‘froghorns’ e ‘honks’) e por uma rima interna (‘cricket circles’ e ‘hills’), que se perdem na tradução. No entanto, ganha-se uma aliteração do som [j] em ‘coaxar,’ ‘das,’ ‘rãs,’ ‘pelos,’ ‘círculos,’ etc.

<sup>128</sup> Repetição do primeiro fragmento desta secção, com a pequena variação de “mane” em vez de “name,” palavras bastante semelhantes do ponto de vista fonético. Porém, devido à diferença dos seus significados, não foi possível utilizar duas palavras tão parecidas. De qualquer maneira, a repetição da segunda parte do fragmento, “enfeitada com fitas coloridas,” é suficiente para que o leitor perceba que existe aqui uma repetição.

*Qual é o significado a pender  
dessa questão pendente*

Um latido de cão, o motor de um caminhão, um avião escondido pelas árvores e pelos telhados altos. A infância da minha mãe parecia uma espécie de melodrama sagrado. Ela comia o seu pudim seguindo um padrão, esculpindo uma borda ao longo da circunferência do pudim, criando um caminho para dentro até ao centro, à colherada, para ver até onde conseguia separar o pudim da borda da taça antes de o centro desabar, de novo espalhando o pudim para fora, mais abaixo, de volta à beira da tigela. Conseguias perceber que era improvisado porque, nessa altura, fechavam os olhos.<sup>129</sup> Um intervalo, uma rosa, qualquer coisa no papel.<sup>130</sup> A solidão era a companhia ideal.<sup>131</sup> Os ramos das sequoias vermelhas pendiam num nevoeiro cuja humidade absorviam. Perene, “o que poderia ser,”<sup>132</sup> o seu presente um futuro, como a vida de uma criança. As maiores solidões são rapidamente deitadas fora com o lixo. A rádio acompanhou toda a noite a queda de uma criança no vale por um cano estreito e pegajoso onde cabia, com 17 metros de profundidade,<sup>133</sup> em que ficou entalado, marcado e morto.

---

<sup>129</sup> Na primeira parte do fragmento, observamos, novamente, o problema de tradução de ‘you’ e de ‘they’ que, neste caso, foi possível omitir, de modo que não foi necessário tomar decisões acerca do género do pronome.

<sup>130</sup> Repetição integral do fragmento utilizado pela primeira vez na primeira secção da obra.

<sup>131</sup> Na tradução deste fragmento, utilizei um determinante para iniciar a frase, característica da língua portuguesa que não é necessária no inglês.

<sup>132</sup> Aspas presentes no texto de partida.

<sup>133</sup> Converteram-se as unidades de medida, uma vez que a unidade pé é praticamente desconhecida em Portugal, fazendo com que seja difícil ao leitor ter noção do comprimento que, neste caso, seria óbvio para o público-alvo do texto de partida. 1 pé equivale a 30.48 cm, daí que “56 feet” sejam cerca de 17 metros.

Estância aí.<sup>134</sup> O sincrónico, que caracterizei<sup>135</sup> como espacial, é fiel à realidade<sup>136</sup> mas tem sido degradado. As muitas pedrinhas polidas da Daisy<sup>137</sup> no estacionamento de gravilha. Isso é no tartã, não no xadrez. Havia uma certa disparidade entre a reserva do meu avô, resultante da timidez e do desdém, e a sua ideia de que a importância natural de um homem era caracterizada pelo volume, pela grande profundidade da sua pegada na areia – por outras palavras, um homem de sucesso não era nenhum peso-leve. Um bando de gansos de guarda está a debicar na terra à chuva, tornam-se formais atrás do óbvio desabrochar das flores. De facto, o quarto era também usado como armário pois quando alguém se sentava à mesa do telefone, ficava de frente para a fila de casacos, de impermeáveis e de chapéus dos meus avós, que estavam

---

<sup>134</sup> O fragmento ‘stanza there’ parece ser uma paráfrase da expressão ‘stop there.’ Nesse caso, a minha tradução seria ‘para aí,’ pelo que, substituindo a primeira parte do fragmento, tenha utilizado a tradução ‘estância aí.’ Porém, perde-se o jogo entre as palavras ‘stanza’ e ‘stop’ que, em português, não se assemelham.

<sup>135</sup> Caso em que é possível eliminar o pronome sujeito sem perda semântica.

<sup>136</sup> A palavra “accurate” seria, noutros casos, traduzida por ‘preciso, correto ou exato.’ Porém, quando se junta “to reality” à expressão em causa, as traduções apresentadas deixam de funcionar em português; daí que se se tenha traduzido “accurate” por “fiel.”

<sup>137</sup> Como foi referido, não existe na obra um grande número de referências a pessoas, locais ou acontecimentos. De facto, este fragmento é o primeiro no qual se pode encontrar um nome próprio, elemento que causa certos problemas de tradução. Em termos gerais, um tradutor tem apenas duas opções: ou mantém o original numa estratégia estrangeirizante ou procura um correspondente na língua de chegada. Diz Luca Manini: “Translators can choose to leave all proper names (...) in their original form, thus leaving the foreign cultural setting as an aspect of the ‘otherness’ of the original text fully intact and actually emphasizing it. On the other hand, they can also decide to translate those names that have a more or less equivalent form in the target language, or indeed all names, naturalizing the whole nomenclature of a translated text and helping to integrate it into the culture and textual habits of its prospective audience.” (1996, p. 171). Por outro lado, é importante não esquecer que, dado o carácter autobiográfico da obra, os nomes próprios utilizados são provavelmente nomes de pessoas reais e não nomes criados pela autora. Por essa razão, e também de modo a manter estes elementos estrangeirizantes na tradução, decidi manter os nomes próprios.

pendurados numa fila de ganchos de madeira pesados e polidos. O nevoeiro apagou-se e fui<sup>138</sup> dar um passeio sozinha, depois perdi-me no meio das videiras, incapaz de regressar, até colocarem um mastro,<sup>139</sup> um poste no chão e pendurarem uma bandeira colorida que eu conseguia ver de qualquer sítio nas redondezas. Um caracol de vidro foi posto<sup>140</sup> entre camélias verdadeiras numa taça de vidro em cima da mesa. Duração pura, um composto pleno no qual nada se repete. Fotografada com um avental azul. À maneira como muitas vezes, penso eu, Dorothy Wordsworth<sup>141</sup> saía<sup>142</sup> para “arranjar”<sup>143</sup> uma vista. Mas a língua é desassossegada. Dizem<sup>144</sup> que tem havido muito alarido. As ondas de calor ondulavam na autoestrada – de cada um dos lados havia terrenos planos, acastanhados e secos e ligeiramente inclinados em direção ao horizonte – e, na distância à frente do carro, pequenas poças azuis<sup>145</sup> no nosso

---

<sup>138</sup> Eliminação do pronome sujeito.

<sup>139</sup> Novamente a tradução de ‘they,’ que, neste caso, foi possível omitir.

<sup>140</sup> Repetição da palavra “set,” anteriormente traduzido por “poste.” No entanto, não é possível usar novamente esta tradução, utilizando-se “posto,” que se assemelha foneticamente a “poste,” mantendo, assim, a relação entre os fragmentos.

<sup>141</sup> De novo, a questão dos nomes próprios que, neste caso, porém, fazem referência ao nome de uma conhecida poeta, o que tornaria ainda mais problemática a questão de o traduzir. Apesar de, como já foi referido, não ser essa a minha opção de tradução de nomes próprios, não deixa de ser importante pensar nas opções de tradução. Seria possível, por exemplo, utilizar o nome de uma escritora portuguesa da mesma época de Dorothy Wordsworth.

<sup>142</sup> Alteração da ordem das palavras de forma a não separar, na tradução, o sujeito do predicado, colocando o advérbio de frequência “often” numa posição diferente na frase, bem como transferindo a oração intercalada “I think” para junto do anterior, pois é ao advérbio de frequência que ela se refere.

<sup>143</sup> Aspas noo texto de partida.

<sup>144</sup> Novamente a tradução de ‘they’ que, enquanto sujeito, foi possível omitir.

<sup>145</sup> Mudança na ordem dos adjetivos, de modo a tornar a tradução mais natural em português.



caminho,<sup>146</sup> evaporando-se de repente, como se de uma só vez, mesmo no instante antes de nós as fazermos em salpicos. Vi uma linha de rochas encimadas por um farol a proteger o pequeno porto da maré. Deixavam-se as cascas da fruta e as côdeas do pão a ganhar bolor.<sup>147</sup> Mas depois íamos precisar de quê, de um pássaro, para comer as pulgas da carpete.<sup>148</sup> Quando o que acontece não é intencional, não se lhe pode atribuir significado e, a menos que o que aconteça seja necessário, não se pode esperar que volte a ocorrer. Uma vez que as crianças vão entornar comida, é necessário um cão. Livros de borracha para as banheiras. Colos de embalar. Bastava virar-se para trás para o ver. Cotovelos fora da mesa. O retrato, uma fotografia, tinha sido feito de forma a que a minha avó ficasse a olhar mesmo por cima da cabeça do observador, para algo a pequena distância, não suficientemente longe para que pudesse ser um espaço para onde estivesse a olhar fixamente, mas antes para um objeto concreto, algum nome, mesmo atrás. Homens dos *waffles*<sup>149</sup> por todo o lado. Ela tinha chegado<sup>150</sup> a um conjunto de expressões (“fixe” era uma delas e “vai pentear macacos” era outra) que lhe agradavam imenso e, assim, apesar de as expressões terem desaparecido do vocabulário de toda a gente, mesmo anos mais tarde, quando toda a gente dizia “estar à sombra da bananeira” e “estar de trombas,” ela continuava

---

<sup>146</sup> No caso do português, não é necessário traduzir o verbo “lay in,” uma vez que a informação já está presente na preposição ‘em.’

<sup>147</sup> Aliteração em [k] que não existia no texto de partida.

<sup>148</sup> Construção interrogativa sem o uso de pontuação correspondente.

<sup>149</sup> A palavra “waffle” é um estrangeirismo cujo uso na língua portuguesa tem sido cada vez mais frequente. Assim, mantive o termo na tradução, apesar de o colocar em itálico.

<sup>150</sup> Fragmento em que não elimino o pronome sujeito de modo a não perder informação.

a “estar perfeitamente fixe” durante as suas férias.<sup>151</sup> A Melody Ranch<sup>152</sup> era assim, corajosa e despachada. Quanto a nós que “adoramos ficar chocados e chocadas,”<sup>153</sup> podíamos ir ao jardim zoológico ver o famoso hipopótamo chamado “Bubbles.”<sup>154</sup> Montar de lado era impossível e, no entanto, já o vi ser feito com sucesso, até espantosamente, as saias todas da mulher abertas como uma asa enquanto o cavalo saltava um obstáculo e lá iam a galopar. Sobraram os *ferries*, depois, os *trolleys*<sup>155</sup> de Berkeley até à Ponte.<sup>156</sup> Isto é uma daquelas coisas que continua e, por isso, deve ser importante e, sempre assim, o que se diz vezes sem conta. Céu ensopado, que depois seca, levanta aos poucos tornando-se branco – e depois volta-se para o Ocidente. Quando vejo barcos de pesca penso logo nisso. De loucos, como se diz por aí.

---

<sup>151</sup> Este fragmento utiliza várias expressões idiomáticas que causam por si só problemas de tradução, uma vez que a soma do significado individual das palavras utilizadas não é igual ao significado da expressão na sua totalidade, daí que seja esta totalidade que tenha de ser traduzida e não as palavras que a compõem. Concretamente, lê-se no texto de partida: “She had come upon a set of expressions (‘peachy’ being one of them and ‘nuts to you’ another)...” A primeira expressão significa “very good, fine or excellent,” ao passo que a segunda é sinónima de “Go away.” Posteriormente no fragmento, podemos ler “... everyone else was saying ‘far out’ or ‘that’s nowhere...’” A primeira expressão significa “great, extraordinary,” e a segunda poderia ser antónima desta. Com isto em conta, procurei na tradução utilizar expressões idiomáticas da língua portuguesa que comportassem o mesmo sentido das usadas no texto de partida.

<sup>152</sup> Um novo caso de tradução de nomes próprios.

<sup>153</sup> Repetição integral do primeiro fragmento da segunda secção da obra.

<sup>154</sup> Aspas no texto de partida. Há aqui novamente a questão da tradução de nomes próprios. Porém, neste caso, o nome próprio é um substantivo que existe também enquanto nome comum, daí que a sua tradução fosse mais simples. No entanto, por uma questão de coerência, não traduzi o nome.

<sup>155</sup> Outros dois casos de estrangeirismos, escritos em itálico na tradução.

<sup>156</sup> Referências a dois locais de São Francisco, mantidos na tradução e não assimilados no contexto português.

*A analogia óbvia é com a música* Era um riacho de montanha a correr por pequenos seixos de quartzo branco e mica. Digamos que toda a possibilidade espera. Na música raga,<sup>157</sup> acrescenta-se tempo ao compasso, que se expande. Uma sede profunda, que cheirava vagamente a corações de alcachofra, e a parecer a sonolência de infância. Em todas as festas de aniversário desse ano, a mãe da criança aniversariante servia gelado e “bolo surpresa,” em cujas fatias os “presentes”<sup>158</sup> eram cozidos. Mas nada podia interromper esses dias específicos. Eu bebericava Shirley Temples calçando as minhas Mary Janes.<sup>159</sup> O meu avô era tão sério como qualquer general antes de qualquer batalha, embora tivesse

---

<sup>157</sup> Raga é o nome dado aos modos melódicos usados na música clássica indiana. Tendo em conta que o número de habitantes de origem indiana nos Estados Unidos da América e no Reino Unido é bastante superior ao de Portugal, concluí que, apesar de não ser possível saber se os leitores ingleses facilmente compreendem o fragmento, os leitores portugueses teriam mais dificuldade em o entender. Assim, neste caso, decidi fazer uma explicação dentro do corpo do texto, introduzindo o nome ‘música’ e transformando ‘raga’ num adjetivo relacional. Uma outra solução possível seria ter deixado o texto sem explicitação e utilizar uma nota de rodapé para explicar o conceito.

<sup>158</sup> Aspas presentes no texto de partida.

<sup>159</sup> As duas referências culturais desta frase são tipicamente norte-americanas, daí que fosse difícil traduzi-las. “Shirley Temple” é o nome de uma bebida não-alcoólica, criada especificamente para a atriz com o mesmo nome quando era ainda criança. A designação “Mary Janes” corresponde a um tipo de sapatos usados maioritariamente por crianças. Uma possibilidade seria encontrar referências semelhantes para a cultura portuguesa, assimilando o texto. Contudo, o fragmento contém informação suficiente nos verbos utilizados para ser possível depreender o tipo de referência efetuado. No caso de uma possível publicação do texto poderiam também ser utilizadas notas de rodapé para uma mais elaborada explicação dos conceitos.

sido novo demais para a Primeira Guerra e velho demais para a Segunda. Utilizava<sup>160</sup> não uma bengala mas um pau para caminhar e era silencioso nos seus passeios, excepto quando passava por um vizinho e dava um toque no chapéu, e dizia, “Dia,” se fosse antes do meio-dia, ou, “Tarde,” se fosse depois do meio-dia, sem parar o seu passeio, tal como os *joggers*<sup>161</sup> de hoje em dia quando chegam a um semáforo e continuam a correr no mesmo sítio de forma a não interromper a corrida. Depois a raiva explodiu, azul, sem respiração. Eu era um resultado do tempo, cheia de medo. Levantei o gelado para ter a certeza de que não havia nenhuma aranha em teia no cone. A escultura é a pior arte que podem experimentar.<sup>162</sup> Podias<sup>163</sup> aumentar a altura fazendo acrescentos laterais e construindo sobre eles uma sequência de degraus, deixando túneis, ou janelas, entre os blocos, e eu fiz isso. A forma de quem está para vir. Por exemplo, a pré-família cómica era constante nas suas versáteis ovas itinerantes. Devia ser acabada apenas no momento em que é usada. Enquanto a minha mãe fazia compras, eu ficava nos *Frescos*<sup>164</sup> e comia ervilhas cruas. A bela música do violino alemão. A maioria das crianças gosta de cerveja mas depois passa-lhes. Não vista, apenas ouvida, difícil de lembrar. A minha irmã “recebeu” o nome da minha tia, não Murree mas sim, como o *mariage* francês, Marie.<sup>165</sup> A professora da primária, a Menina Sly era jovem e poderia ter sido amável mas todos os anos em que fora

---

<sup>160</sup> Neste caso, elimino o pronome sujeito uma vez que, no seguimento dos fragmentos anteriores, se entende que se referem ao avô; daí que não seja necessário repetir o pronome em português.

<sup>161</sup> Um novo caso de estrangeirismo mantido em itálico na tradução.

<sup>162</sup> Novo exemplo da tradução de ‘they’ e da questão da tradução do género. Aqui, porém, o pronome pode ser omitido.

<sup>163</sup> Um outro exemplo da tradução de ‘you.’

<sup>164</sup> Itálico no texto de partida.

<sup>165</sup> Fragmento com nomes próprios, como já aconteceu anteriormente. No entanto, neste caso, faz-se uma ligação entre a sonoridade do segundo nome, “Marie,” e “marriage” que é semelhante em francês – “mariage.” O mesmo não se pode dizer do português “casamento,” razão pela qual optei pela palavra francesa, em itálico.

chamada Sly assim a tornaram.<sup>166</sup> Uma luvade homem. Eu tinha “chegado”<sup>167</sup> a uma grande ideia. Moeda, destruidor. Tempo irregular e interno, assimétrico mas viciante. Entretanto, uma criança tinha virado o triciclo ao contrário e estava a rodar o pedal com a mão para fazer girar a roda da frente. Os efeitos solenes, cintilantes, de não saber o que se está a fazer. No teu país será que a maior parte das raparigas faz isto.<sup>168</sup> Uma hipótese fria mas demonstrativa.<sup>169</sup> Eu não conseguia chegar à palavra borboleta por isso tentei chegar à palavra traça. O homem com o pónei malhado tinha vindo pela

---

<sup>166</sup> Como foi referido na nota anterior, optei por não traduzir os nomes próprios. Contudo, há casos em que os nomes utilizados são significativos, e, não os traduzindo, pode perder-se o jogo de palavras que existe. Neste caso em concreto, o apelido da professora, “sly,” é um adjetivo que significa “clever in a dishonest way,” e que podia, por exemplo, ser traduzido por “espertalhona,” por exemplo. O problema é que, em português, ao contrário do inglês, não é comum que os apelidos tenham significado por si só, logo a tradução literal do apelido iria criar uma estranheza que não existe no texto de partida. Por esta razão, apesar de, como referi anteriormente, considerar que as notas de tradutor são de evitar ao máximo, julgo que a melhor opção, neste caso, seria explicar, numa curta nota, o jogo de sentidos resultante dos diferentes usos de “sly.”

Por outro lado, há aqui também a questão da tradução das formas de tratamento, neste caso “miss.” Considero que, ao contrário dos nomes próprios, aquelas devem ser traduzidas, uma vez que, regra geral, têm equivalentes na língua portuguesa e manter estas formas de tratamento em inglês numa tradução é desnecessário.

<sup>167</sup> Aspas no texto de partida.

<sup>168</sup> Em primeiro lugar, trata-se do mesmo caso da nota 166 acerca da tradução das formas de tratamento e, em segundo lugar, o fragmento é um novo exemplo de uma construção interrogativa sem o ponto de interrogação. Para manter este efeito na tradução tive de adicionar a estrutura sintática “será que” dada, no texto de partida, pelo verbo auxiliar “do.” Se não o tivesse feito, o fragmento seria lido como uma afirmação e não como uma interrogação.

<sup>169</sup> Alteração da ordem das palavras, de modo a seguir a ordem padrão das duas línguas quanto à colocação do adjetivo.

vizinhança a vender voltinhas por vinte centavos ou, como ele dizia, “dois tostões,”<sup>170</sup> e eram os “dois tostões,” mais do que o pónei, que faziam com que as crianças acreditassem que ele era um verdadeiro *cowboy*<sup>171</sup> e, por isso, um herói. Ele era treinador de falcões, sem respeito pelos cães de caça. O corpo é um agricultor. Desde o princípio que tinham<sup>172</sup> de puxar o arado pelo meio das pedras do tamanho de ovos. Ela faz<sup>173</sup> de conta que está a fazer pipocas. Parecia que os barcos tinham parado na água, apenas com o movimento da respiração. Era como se mal tivessem começado e já lá estavam.<sup>174</sup> Estávamos<sup>175</sup> todos pegajosos no banco de trás do carro. Vomitei

---

<sup>170</sup> “Quarter” é uma moeda que equivale a um quarto de dólar, o que nos causa, desde logo, problemas de tradução. Em primeiro lugar, é preciso decidir se, da mesma forma que fiz com as unidades de medida anteriormente, utilizo a moeda de Portugal e, se, nesse caso, utilizo a moeda contemporânea euro ou o escudo, que ainda faz parte da memória da maior parte da população. Por outro lado, a moeda norte-americana é facilmente reconhecível, e não causaria problemas ao leitor se fosse mantida. O fragmento tem ainda outro problema quando se menciona “two bits,” que era uma forma de chamar a moeda “quarter” no passado e que será mais difícil ao leitor entender.

Decidi utilizar os termos “tostões” e “centavos” que, apesar de poderem referir-se especificamente às antigas moedas portuguesas (um tostão equivale a 100 réis ou a 10 centavos), são também termos hiperonímico que se utilizam para falar de dinheiro em geral, perdendo assim a marca cultural e do país (o que não aconteceria se utilizásse ‘réis’ em vez de ‘centavos’). Para além disso, os termos escolhidos provocam também no leitor a sensação de que se está a falar de algo que aconteceu no passado, o que está também presente no texto de partida com o uso de “two-bits,” como foi referido.

<sup>171</sup> Um outro caso de estrangeirismo, reconhecível em português, escrito em itálico na tradução.

<sup>172</sup> Novamente a tradução de ‘they’ enquanto sujeito que, neste caso, foi possível omitir.

<sup>173</sup> Mantém-se o pronome sujeito para que não se perca informação.

<sup>174</sup> Paráfrase do fragmento inicial da terceira secção da obra do qual difere pela presença do sujeito “they,” em vez do originalmente usado “we.” Como no caso anterior, o sujeito é omitido.

<sup>175</sup> Elimina-se aqui o pronome sujeito.

secretamente na casa de banho da escola, não por estar doente, mas por querer tanto a minha mãe. Agora, que o caos seja bem-vindo. Exige um júri, só tradutores. Desfeito não é não feito. E será que podia ser musical se eu odiar.

## 5. Comparação da Tradução

Any work dealing with questions of possibility must lead to new  
work.

(Hejinian, 2013, pp. 38-9)

Como referi no capítulo 2, existe uma tradução da obra *My Life* para Português do Brasil, da autoria de Mauricio Salles Vasconcelos, professor na Universidade de São Paulo na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.<sup>176</sup> Esta tradução será, neste capítulo, comparada com a minha própria tradução, apresentada nas páginas anteriores.

Em primeiro lugar, é importante referir que a tradução de Vasconcelos é introduzida por um breve texto da sua autoria em que o tradutor apresenta a obra, sublinhando o seu carácter inovador e experimental em relação às normas padrão literárias e de género, tal como fiz no capítulo 2 deste trabalho. Diz Vasconcelos:

Direcionando a escrita para o que é dado como irrelevante, “marginal” às linhas reconhecíveis do relato de vida, o livro de Lyn Hejinian se encaminha por uma dinâmica da contiguidade, centrando-se na livre relação entre as palavras, entre enumeração e numeração. O que acaba por acontecer em detrimento da continuidade, das concatenações lógico-causais pressupostas sobre o que revelaria e resumiria a experiência existencial no correr do tempo (2014, p. 7).<sup>177</sup>

No entanto, apesar de o tradutor e professor referir que o ‘eu’ autobiográfico não tem, neste texto, a centralidade esperada numa autobiografia – “[a obra ultrapassa] a realidade exclusiva de uma vida e a centralização de um possível ponto-de-vista” (p. 7), – não é dada grande importância, nesta nota introdutória, à participação do leitor na construção de sentido. De facto, esta característica do texto é apenas referida como um “dado lúdico, decisivo na produção de Hejinian” (p. 9), dado esse que, durante o processo de tradução, obrigou o tradutor a ter sempre em mente as implicações semânticas das repetições e as diferentes interpretações possíveis de cada fragmento. A tradução de Vasconcelos foi, nas palavras do próprio, um processo de “desmontagem de palavras” (p. 9). Note-se que o autor sublinha a importância das

---

<sup>176</sup> Ver nota biográfica na tradução da obra (2014).

<sup>177</sup> Aspas e itálicos do autor.



“vizinhanças semântico-sintáticas” (p. 9) das palavras, mas não refere em nenhum momento do seu texto as características fonéticas da obra de Hejinian, nem a forma como o significado também é criado através do som e do ritmo.

Consciente ou inconscientemente, Vasconcelos parece também criar uma divisão entre prosa e poesia, separação que, como vimos no capítulo 2, é algo que, não só a autora, como todo o movimento  $L=A=N=G=U=A=G=E$  pretende destruir. De facto, o autor separa os dois modos de discurso ao mencionar que esta tradução lhe permitiu o que considera ser o contacto entre “o estatuto referencial da prosa e as livres apropriações da poesia” (p. 9).

Finalmente, é importante referir que, apesar de Vasconcelos iniciar a introdução referindo que Hejinian é frequentemente associada ao movimento  $L=A=N=G=U=A=G=E$ , do qual fazem parte outros autores como Charles Bernstein, Ron Silliman e Bob Perelman, esta é a única referência não só ao movimento literário como a qualquer outro movimento literário ou autor que possam ter influenciado Hejinian. Sublinho este aspeto uma vez que, na minha opinião, qualquer leitor que leia a tradução de Vasconcelos ficará com a ideia de que a obra *My Life* é completamente inovadora no que diz respeito às características que o tradutor apresenta o que, como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, não corresponde à verdade.

No que diz respeito à tradução propriamente dita, há, desde logo, uma diferença na tradução do título da obra que, no caso da tradução de Vasconcelos, “Minha Vida,” não apresenta um determinante. O mesmo acontece em outras alturas da tradução como acontece, por exemplo, na quarta secção, em que Vasconcelos não utiliza um determinante para introduzir o fragmento “Insetos alaranjados e cinzentos (...)” (p. 19) ou, na secção anterior, o tradutor elimina por completo o determinante que está presente no texto de partida: “Jogos de submissão (...)” (p. 17) enquanto tradução de “Those submissive games (...)” (p. 7). Como se viu atrás, aquando da análise de sintagmas nominais reduzidos, isto é, não antecidos de determinante, a interpretação do tradutor brasileiro é bastante distinta da do texto de partida, uma vez que o sintagma nominal reduzido “jogos de submissão” só permite uma leitura referencial genérica de tipo, ao passo que o texto de de partida inglês tem uma leitura referencial específica.

Porém, noutras alturas, Vasconcelos adiciona determinantes ao texto quando estes não estão presentes no texto de partida de modo a tornar a tradução mais gramatical no texto de chegada. Por exemplo: “A Ansiedade é vigilante” (p. 14), tradução de “Anxiety is vigilant” (p. 4) e “o tempo parece mais normativo do que o lugar” (p. 15), tradução de “time seems more normative than place” (p. 5).

Como referi num comentário acerca deste aspeto, a língua portuguesa utiliza mais determinantes do que a língua inglesa. Portanto, na minha tradução, procurei incluir determinantes de modo a tornar o texto mais gramatical, à exceção dos casos em que tentei criar na tradução um efeito de estranheza presente no texto de partida. No entanto, julgo que Vasconcelos, de um modo geral, não é coerente nas suas escolhas de uso de determinantes, como se pode observar no exemplo seguinte:

Latido de cão, motor de um caminhão, avião oculto pelas árvores e por topos de telhados (p. 21).

Tradução de: A dog bark, the engine of a truck, an airplane hidden by the trees and rooftops (p. 11).

Um outro caso em que considero que o tradutor não é coerente nas escolhas de tradução ao longo do texto é o da tradução das estruturas interrogativas. Como foi referido em nota de rodapé, o texto de partida não utiliza pontos de interrogação nos fragmentos cujas construções frásicas indicam que se trata de uma interrogação. Na minha tradução, procurei manter este efeito através da adição da expressão ‘será que...,’ de modo a também não utilizar um ponto de interrogação no final da frase. Porém, na tradução de Vasconcelos, se há momentos em que o tradutor também faz uma opção semelhante a esta, noutras alturas utiliza o ponto de interrogação, como se pode verificar nos seguintes exemplos:

“Ficam seus dedos na margem?” (p. 16) como tradução de “Are your fingers in the margin. (p. 6) e

“Pode haver risadas sem que haja comparações” (p. 19) como tradução de “Can there be laughter without comparisons” (p. 9).

Ao ler a tradução de Vasconcelos, verifiquei que, muitas vezes, este se aproximava muito do texto inglês, numa tradução mais palavra-a-palavra. Por exemplo, o primeiro fragmento da obra, “A moment yellow” (p. 3), é traduzido por “um momento amarelo, (p. 13).” Como justifiquei na nota correspondente a esse fragmento, a minha tradução, “um amarelo momento” permitiu criar estranheza na

tradução que também existe no texto de partida, o que, com a tradução de Vasconcelos se perde, por seguir a ordem de palavras do texto de partida.

Ainda relativamente a esta tendência de seguir o texto de partida, também se nota, especialmente na ordem dos adjetivos que a tradução de Vasconcelos tem tendência a seguir a do texto de partida. Por exemplo no caso do fragmento “long time lines,” na tradução de Vasconcelos “longas linhas do tempo” (p. 13) e, na minha, “Linhas de tempo longo.” Como foi referido, a língua portuguesa não é tão rígida na questão da ordem dos adjetivos como o inglês, mas a sequência ‘nome’ + ‘adjetivo’ é mais padronizada, daí que tenha sido a ordem preferida na tradução destes grupos nominais com adjetivos, à exceção dos casos em que pretendo criar efeitos de estranheza.

Apesar de os exemplos até aqui referidos serem escolhas possíveis e corretas de tradução, há outros casos em que considero que o texto traduzido fica mais pobre ao fazer escolhas que se aproximam mais do texto de partida. Por exemplo a tradução do advérbio “unhappily” (p. 5), que Vasconcelos traduz apenas por “infelizmente” (p. 15). Como referi na nota 72, o advérbio é bastante comum em português, o que não é o caso do advérbio usado em inglês; daí que se percam conotações que existem no texto de partida, razão pela qual optei, na minha tradução, por “para nossa infelicidade.” Também o fragmento “sunny lunny teena, ding-dang-dong” (p. 6) é transposto para a tradução para Português do Brasil sem qualquer alteração, não se adaptando a fonética do fragmento à língua de chegada o que, na minha opinião, empobrece o texto.

Em contrapartida, há outras alturas do texto em que acontece o oposto, ou seja, alturas em que o tradutor foge ao texto de partida e o altera de modo a aproximar-se das regras e das convenções da língua de chegada, como são os casos acima mencionados acerca da adição de determinantes e, por exemplo, o caso da tradução do fragmento “inisolable portrait” (p. 4): na minha tradução foi criado, como referi em nota, um neologismo (“retrato inisolável”) ao passo que Vasconcelos foi mais conservador e optou pela tradução “anti-isolante” (p. 14).

Um outro momento em que o autor foge mais ao texto de partida é o da tradução do fragmento “Without what can a person function as the sea functions without me” (p. 7): “Sem a presença do que faz funcionar uma pessoa, assim como as

funções do mar sem mim” (p. 17). Neste caso, porém, considero que o tradutor não se está a aproximar da língua de chegada mas sim a utilizar este fragmento para criar efeitos de estranheza na tradução, como eu também procurei fazer noutras alturas do texto.

Há, para além do mais, certas inconsistências na tradução de Vasconcelos que podem, talvez, ter como objetivo criar um efeito estilístico através da agramaticalidade, à semelhança do que acontece no texto de partida, mas noutros momentos do texto. Veja-se, por exemplo, a tradução de “every idea, object, person, pet, vehicle, and event,” que obrigou, como vimos no comentário de tradução desse fragmento (nota 42), à repetição da estrutura ‘de qualquer’. A tradução para Português do Brasil, porém, é inconsistente em relação a este aspeto, uma vez que começa por repetir o determinante, mas depois deixa de o fazer: “de toda idéia, de todo objecto, toda pessoa, todo bichinho, veículo e evento.”

Demonstrando a maior flexibilidade do Português do Brasil, mas também uma certa liberdade criativa do tradutor, veja-se a tradução do fragmento “giving birth to a stone egg, about as big as a football” (p. 3): “dando nascimento a um ovo de pedra, grande feito uma bola de futebol” (p. 14). Porém, existem certos aspetos do texto de partida em relação aos quais não há lugar para qualquer liberdade criativa, como é o caso do número de frases de cada secção. De facto, como referi no capítulo 2 e como o próprio tradutor refere na sua nota introdutória, a atual edição de *My Life* consiste em 45 secções, cada uma com 45 fragmentos, equivalentes à idade da autora aquando da reedição da obra. Por essa razão, esta característica da obra não pode ser, de todo, ignorada. Na minha tradução, dadas as diferenças inerentes às duas línguas, poderia, por vezes, fazer sentido utilizar dois fragmentos para traduzir um só ou, até, o contrário: unir dois fragmentos do texto de partida num só fragmento. Contudo, dada a importância do número de secções e do número de fragmentos da obra, tal possibilidade nunca fez parte de nenhuma versão da minha tradução. O mesmo não pode ser dito da tradução de Vasconcelos que, logo na primeira secção da obra, divide um fragmento do texto de partida em dois, no texto de chegada, aumentando, assim, o número total de fragmentos desta secção:

"Everything is a question of sleep," says Cocteau, but he forgets the shark, which does not (p. 4).

Português do Brasil: “Tudo é uma questão de sono”, diz Cocteau. Mas ele se esquece do tubarão, que não dorme (p. 14).

Outros detalhes que tive em especial consideração durante a realização da minha tradução foram ignorados por Vasconcelos. Por exemplo, leia-se a repetição da palavra ‘progress,’ que considero importante principalmente nesta segunda secção da obra em que se usa a ironia sobre a retórica fundadora dos Estados Unidos, no seguinte fragmento:

Were we seeing a pattern or merely an appearance of small white sailboats on the bay, floating at such a distance from the hill that they appeared to be making no **progress**. (...). To follow the **progress** of ideas (...) (p. 4).<sup>178</sup>

A minha tradução utilizou o mesmo nome nos dois casos de modo a manter a repetição, o que a tradução para Português do Brasil não faz, utilizando o nome apenas uma vez, o que, neste caso, considero não ser apenas uma opção de tradução mas, sim, um erro de tradução:

Estávamos vendo um modelo ou meramente a aparência de barquinhos brancos a vela na baía, flutuando a tal distância da encosta que pareciam parados (...). Seguir o progresso das ideias (...) (p. 16).

Também há, na mesma secção, a repetição de “appearance” e “reappearance” que, como referi na nota 84, foi mantida através da utilização de um neologismo: ‘aparência’ e ‘reaparências.’ No entanto, Vasconcelos utiliza “aparência” e “reaparição,” ambas mais próximas do texto de chegada mas que, assim, fazem com que se perca a rede de significados criada pela repetição.

Relativamente à questão do género, Vasconcelos utiliza sempre o masculino, seguindo as normas do português padrão que, como referi, referem o masculino como o género não-marcado. Esta opção tem a vantagem de não prejudicar o ritmo, que é a desvantagem da tradução por mim escolhida de utilizar ambos os géneros nos casos em que há ambiguidade de género. Um exemplo desta opção de tradução é a tradução do fragmento “They are seated in the shadows” (p. 9): “Estão sentados nas sombras” (p. 19).

Penso que, apesar das vantagens desta opção, dada toda a importância da dimensão política, não só desta obra, como de todo o movimento  $L=A=N=G=U=A=G=E$ ,

---

<sup>178</sup> Negritos meus.

talvez o tradutor Mauricio Salles Vasconcelos pudesse ter encontrado outra alternativa, como utilizar apenas o feminino em vez do masculino padrão. Note-se que o cariz político da obra é também algo a que o tradutor não se refere na sua introdução à obra que, como referi, também pouco se refere ao movimento literário aqui em causa.

Apesar de o uso do masculino não ter as desvantagens a nível do ritmo do texto que a minha tradução tem, noutras alturas do texto Vasconcelos acaba por ignorar a maioria das aliterações que seria possível manter no texto de chegada. Por exemplo: “você derrama açúcar quando ergue a colher (p. 15)” como tradução de “you spill the sugar when you lift the spoon” (p. 5). Na minha tradução mantive a aliteração: “Deixas cair o açúcar quando levantas a colher.” De um modo geral, procurei sempre alternativas de tradução que permitissem criar aliterações na tradução quando estas também existiam no texto de partida. Uma vez que isto nem sempre foi possível, tentei, como estratégia de compensação, criar o efeito noutras alturas do texto, como fui referindo nas notas de rodapé.

Também Vasconcelos faz isto, como se pode ver, por exemplo, na seguinte tradução: “quando caiu quebrou o braço” (p. 15), para “when she fell she broke her arm” (p. 5). O tradutor cria uma aliteração que não existe no texto de partida e que também eu não criei na minha tradução (“ao cair, ela partiu o braço”). Note-se que as diferenças linguísticas entre o Português europeu e o Português do Brasil obrigam a opções tradutivas diferentes e, por conseguinte, criam diferentes oportunidades para que se criem aliterações ou rimas internas no texto. Neste caso, por exemplo, a minha tradução não poderia utilizar o verbo ‘quebrar’ uma vez que não é o verbo utilizado, em português europeu, neste contexto de ‘partir o braço.’

Há casos em que, apesar das mencionadas diferenças entre o Português do Brasil e o Português Europeu, tanto a minha tradução como a de Vasconcelos são semelhantes como, por exemplo, o caso da tradução do fragmento “When daylight moves, we delight in distance (p. 3):

Tradução de Vasconcelos: “quando a luz do dia se movimenta, nos deliciamos na distância (p. 14);

Minha tradução: “Quando a luz do dia se move, deliciamo-nos com a distância.”

Também há outros aspetos em que se observam opções de tradução semelhantes, como, por exemplo, na eliminação do pronome em função de sujeito que não é necessário em português:

“Estou imantada” (p. 19) para “I am urged” (p. 9);

“Despejamos na pia” (p. 19) para “We have poured” (p. 19).

Outro exemplo é a questão do pronome ‘you,’ que já começou a ser discutida no capítulo 2.3.5. Também Vasconcelos opta por traduzir estes casos por “você,” o equivalente em Português do Brasil à minha opção de tradução ‘tu,’ como se pode verificar nos seguintes exemplos:

“se ao menos você pudesse tocar, ou mesmo pegar nas criaturas grisalhas, gigantes” (p. 13) como tradução de “If only you could touch, or, even, catch those gray great creatures” (p. 3);

“Se, por exemplo, você diz, ‘eu sempre prefiro ficar comigo’. E depois, numa tarde, você quer telefonar para um amigo, talvez você sinta estar traíndo seus princípios” (p. 19) como tradução de “If, for example, you say, ‘I always prefer being by myself,’ and, then, one afternoon, you want to telephone a friend, maybe you feel you have betrayed your ideals (p. 9).

Por uma questão de curiosidade, refiro ainda nesta comparação as opções de tradução de Vasconcelos de dois fragmentos que achei particularmente desafiantes, ambos pertencentes à segunda secção da obra. Em primeiro lugar, o fragmento “the front rhyme of harmless with harmony” (p. 6) cuja dificuldade de tradução reside, como foi referido na nota de rodapé correspondente, na obrigatoriedade de manter a rima, uma vez que o próprio texto a ela se refere. A opção do tradutor foi “A rima inicial entre inofensivo e hino” (p. 16), uma sugestão interessante que mantém a rima e o significado do primeiro elemento, apenas fugindo ao significado do segundo elemento da rima. Mas, como referi no comentário de tradução, seria impossível manter todas as características do fragmento de partida. Em segundo lugar, o fragmento “you cannot linger ‘on the lam”” (p. 6) foi, provavelmente, aquele que mais alterações sofreu ao longo das diferentes revisões da minha tradução. Vasconcelos sugere a seguinte opção: “Você não pode demorar ‘fora da área”” (p. 16). É uma opção que se aproxima muito mais ao texto de partida do que a minha mas que perde, ainda assim, os ecos religiosos presentes no texto de partida. Por outro lado, a minha opção

de tradução, “fia-te na Virgem e não corras,” (opção explicada na nota 90) poderia ser criticada por ser demasiado criativa na medida em que foge mais ao texto de partida.

De um modo geral, o autor parece consciente da necessidade criativa na tradução do texto, ou seja, da necessidade não de traduzir palavra a palavra, mas, sim, de criar outros meios que criem o efeito de estranheza no público de chegada e que, por vezes, podem obrigar a que o tradutor se afaste um pouco mais do texto de partida. Porém, se, em certas alturas, parece que o tradutor vai longe demais nessa criatividade, como disso servem de exemplo as inconsistências que aqui referi, noutras alturas, o tradutor parece ter medo de fugir ao texto de partida e traduz palavra por palavra, seguindo a ordem das palavras e apresentando os equivalentes mais óbvios, independentemente do contexto em que surgem.

Porém, é importante sublinhar que, como referi na introdução deste trabalho, o meu exercício de tradução aqui apresentado não teve por objetivo a sua publicação, o que não é, obviamente, o caso da tradução de Mauricio Salles Vasconcelos. Isto significa, portanto, que o tradutor teve de ter em conta uma série de restrições editoriais a que eu não tive de atender.



## 6. Análise da tradução

There is no way a translator could replicate the strange world that a given language creates and lives in. Portuguese has its own magnificent worlds. Have fun with them.  
(Hejinian, comunicação pessoal, 8 de março de 2015)

Ao longo da tradução, o comentário presente nas notas de rodapé permitiu dar a conhecer as questões mais problemáticas que foram surgindo ao longo do processo de tradução, bem como a reflexão que levou à escolha de uma determinada opção. Sublinho novamente que a minha escolha pelo uso de notas de rodapé não obriga que o leitor as siga. De facto, as notas de rodapé são comentários de tradução e não notas de tradutor (que foram evitadas) pelo que é possível ler apenas a tradução do excerto da obra *My Life* sem as notas.

Um aspeto que importa referir foi o facto de a tradução da primeira secção da obra ter sido, de certa forma, a mais complexa, uma vez que obrigou a que certas decisões fossem tomadas. Foi nesta fase do trabalho que o modelo de análise proposto por João Barrento, apresentado no capítulo 2.3, foi mais útil. Apesar de, como referi, o modelo ser, por vezes, demasiado limitativo (porque certas características do texto não se podem restringir às fronteiras delimitadas pelos estratos), permitiu que as características do texto parecessem mais organizadas. Por outras palavras, sempre que um determinado problema surgiu no texto, foi geralmente possível inseri-lo numa das características apresentadas e, a partir daí, tomar decisões acerca da sua tradução. Depois, sempre que o mesmo problema voltou a surgir, era mais fácil categorizá-lo e traduzi-lo, uma vez que a tendência geral da tradução já tinha sido decidida. Com efeito, um dos aspetos mais importantes numa tradução é a coerência interna da mesma. Porém, como foi possível observar nos comentários à tradução, certos fragmentos da obra eram tão complexos que desafiavam qualquer tentativa de limitação a um modelo de análise.

É importante retomar, nesta análise, a questão referencial, tão importante para o movimento  $L=A=N=G=U=A=G=E$ , e que serviu também de base a parte da reflexão

teórica do capítulo 3. De facto, a primeira fase da abordagem hermenêutica de Steiner baseia-se no facto de a linguagem ser a matéria a substituir o real e, por conseguinte, ser necessária confiança de que existe algo no texto que possa ser entendido. Por outras palavras, e como foi referido, toda a produção linguística é, também ela própria, uma forma de tradução. No entanto, é este texto, esta tradução, a única fonte a que o tradutor tem acesso. Como refere Barrento:

O seu horizonte está sempre atrás de si, é o texto de partida, única referência (e único referente!) possível e estável, a base mais segura e credível para este passeio na corda bamba entre alteridade e identidade (2002, p. 99).

Seguindo a abordagem de Steiner, segue-se, no processo da tradução, a fase da agressão, na qual o tradutor, enquanto leitor, enche o texto com as suas interpretações, recriando-o. De facto, é possível observar através da leitura das notas de rodapé, que, em certas alturas do texto, a tradução foi bastante influenciada por determinadas leituras obviamente subjetivas.

Na terceira fase, George Steiner faz desde logo questão de sublinhar o risco que existe em, ao trazer o texto de partida para a língua de chegada, o assimilar por completo à cultura de chegada. Recuperando o debate entre tradução domesticante e estrangeirizante debatido no capítulo 3, considero que toda a tradução foi, de facto, uma procura constante de um equilíbrio entre os dois métodos.

Ao contrário de Schleiermacher, não considero que um tradutor tenha de escolher exclusivamente um dos métodos, entendendo-os completos opostos. Assim, como sugere Venuti, julgo que os dois métodos correspondem a dois polos de uma escala e cabe ao tradutor decidir em que ponto dessa escala a sua tradução se insere.

Como foi referido na reflexão teórica, há duas fontes de estranheza aquando da opção por uma tradução estrangeirizante deste texto em particular: a inerente à diferença entre as línguas e a que já existe no texto de partida. Por conseguinte, achei necessário que a tradução do texto fizesse a distinção entre estas duas fontes de estranheza. Para esse feito, foi importante recriar o texto de partida em determinadas alturas, de modo a que se adaptasse às normas e convenções da língua portuguesa, para que, nos momentos em que o texto de partida fosse estranho, essa característica fosse também criada na tradução através de desvios à gramática portuguesa.

Apesar de a tradução ter, em determinados momentos, um carácter domesticante, não é, de todo, uma tradução assimilatória, não só pelos referidos desvios gramaticais, mas também devido à questão da forma. De facto, uma das características da obra que tem sido sublinhada ao longo deste trabalho é o facto de fugir às convenções literárias. Como refere a autora:

The resulting limited notion of what constitutes poetry limits poetry. It makes the poet into an aesthetic functionary rather than a creative thinker, and it relegates poetry to a very minor and marginal role in the arena of thinking (Hejinian, 2000a, p. 299).

Assim sendo, não fazia sentido que a tradução do texto fosse adaptada às convenções existentes na cultura de chegada. Por essa razão, é necessário que novas formas sejam criadas, de modo a que a tradução seja tão inovadora a esse nível quanto o texto de partida foi na cultura de partida:

If poetic devices are to achieve their effect – if they are to alert us to the existence of life and give us the experience of experiencing – various and new ones must be created constantly (Hejinian, 2000a, p. 301).

Por outro lado, o tradutor não tem uma liberdade total para inventar modelos novos, uma vez que, como foi referido, o texto de partida é a única referência estável e o tradutor precisa de lhe ser fiel.<sup>179</sup> Como refere Walter Benjamin: “The intention of the poet is spontaneous, primary, graphic; that of the translator is derivative, ultimate, ideational” (2000, p. 20). Por estas razões, é possível dizer que a tradução tem elementos domesticantes e estrangeirizantes e, como foi referido, um dos grandes desafios da tradução foi encontrar um equilíbrio entre os dois.

A quarta fase da abordagem hermenêutica de Steiner, a de compensação, refere-se às perdas que existem entre o texto de partida e a sua tradução, que foram frequentemente referidas nas notas de rodapé. De facto, é frequente ler autores que associam tradução e perda.<sup>180</sup> De facto, certas características do texto mencionadas no capítulo 2.3, tais como as aliteraões, as rimas, as expressões idiomáticas, a polissemia, etc., em determinados momentos, não foram mantidas da tradução. No entanto, há

---

<sup>179</sup> João Barrento diz ainda: “sem texto de partida não há tradução, e por isso ele servirá sempre de instância moderadora de veleidades arbitrárias, vontades violentadoras ou devaneios pessoais do tradutor” (2002, p. 47).

<sup>180</sup> Ver, por exemplo Gomes da Torre: “a tradução é sempre um processo de perda” (como citado em Vieira, 2002, p. 54) ou Susan Sontag: “Translation, by definition, always entails some loss of the original substance” (2007, p. 162).

outros momentos do texto em que é possível recuperar estas características, mesmo quando não existem no texto de partida. É importante notar que, como refere João Barrento, a tradução é mais do que a contagem de perdas e ganhos de características e não deve ser esse o objetivo de um tradutor:

Contabilizar as trocas (...) em termos de perdas e ganhos em relação a um original que demasiadas vezes é visto como coisa sagrada, que não se pode trair, etc., é cotar o texto traduzido apenas em função de um valor de troca (não real), esquecendo o real valor de uso que ele possa ter na língua de chegada, é reduzir esse processo a um acto de uma pretensa sujeição e dependência que ele, quando feito em responsabilidade e com pleno sentido de si e do outro, não é (Barrento, 2002, p. 243).

O conceito de perda em tradução não é, desde logo, considerado algo de negativo de acordo com Steiner. Pelo contrário, é visto como um reforço ao texto de partida, na medida em que cada tradução, ou seja, cada leitura de um texto, lhe acrescenta significado.

Finalmente, Lyn Hejinian, no ensaio em que reflete sobre tradução, baseado nas suas traduções para inglês dos poemas de Arkadii Dragomoshchenko, resume, do seguinte modo, o equilíbrio que cada tradutor deve procurar alcançar nas suas traduções:

It is not that translation involves the assimilation of someone else's "otherness" – and it does not consist in the uncomplicated making of an American poem out of the raw materials of a "foreign" one. Rather, translation catalyzes one's own "otherness," and the otherness of one's own poetry (2000a, p. 303).<sup>181</sup>

Por outras palavras, segundo a autora, qualquer tradução é muito subjetiva nesta procura de um equilíbrio entre a assimilação e a dissimilação, entre a fidelidade ao texto de partida e a subjetividade de cada um. Não se pode falar de tradução numa perspectiva iluminista, com a expectativa de encontrar respostas certas. Hejinian compara a tradução ao tecer da teia de Penélope. De facto, tal como Penélope tecia e desfazia a sua teia, cada tradutor procura incessantemente novas opções, não em busca da tradução certa, mas da melhor opção. E a procura só acaba porque o tempo disponível chegou ao fim, limite semelhante ao encontrado na obra *My Life* no relativo ao número de secções e fragmentos da obra – a autora parou de escrever porque alcançou o limite delimitado. Nas palavras de João Barrento:

---

<sup>181</sup> Aspas da autora.

a tradução de literatura é sempre um *work in progress* (...) é parcialmente incontrolável , tal como a escrita dita original , nos meandros da sua realização concreta. A diferença está apenas em que, na tradução, a deriva é controlada por um Outro implacável, o texto de partida (Barrento, 2002, p. 48).<sup>182</sup>

---

<sup>182</sup> Itálicos do autor.

## Conclusão

Paralelamente a *My Life* que, como referi, consistia, numa primeira versão que depois foi revista e aumentada, também este trabalho parece ser apenas o início de uma análise que merece ser expandida e aprofundada, não só no que diz respeito aos Estudos de Tradução, mas também relativamente a todos os momentos em que são postas em causa as barreiras linguísticas e literárias criadas pelas convenções. Por outras palavras, tendo em conta que iniciei este trabalho referindo a necessidade de olhar este texto com novos olhos, com uma nova perspetiva, livre das convenções que nos limitam o pensamento, tenho consciência de que este é um processo lento de luta constante contra essas tais barreiras criadas pelo mundo em nosso redor e o seu “senso-comum,” o mesmo que Boaventura de Sousa Santos refere como “pensamento abissal.” Daí que, ainda hoje, seja difícil para mim ler *My Life* e pensar na obra sem as limitações da minha língua e cultura.

De facto, julgo que este é o mais importante contributo deste trabalho: o obrigar cada leitor a questionar a própria teoria de comunicação dominante, cujas bases assentam num modelo comunicacional em que o sentido é totalizado, em que a comunicação é possível e sempre bem sucedida, e em que o locutor é o único ou o principal participante. Em contrapartida, o movimento  $L=A=N=G=U=A=G=E$ , como foi sendo discutido, pretende destruir estas definições e criar novos modelos de linguagem, novas formas de escrever um texto, novas formas de criar sentido, como disso serve de exemplo a obra *My Life*.

Por esta razão, as reflexões teóricas dos Estudos Tradução à luz das quais tentei ver a obra ou não faziam sentido, ou faziam com que o texto não tivesse sentido. Isto porque, de facto, tais teorias de tradução baseiam-se nesse modelo comunicacional que Hejinian rejeita pelo que não são, aqui, suficientes. Por essa razão, procurei novas vozes, não só grandes nomes dos Estudos de Tradução, como Schleiermacher e Venuti, como a voz da própria autora Lyn Hejinian e de Susan Sontag, autoras que têm, na minha opinião, tanto peso para os Estudos de Tradução como os outros autores aqui referidos, não por também serem tradutoras mas por serem autoras que viram os seus textos traduzidos para outras línguas e que, por isso, podem avaliar tais traduções. Contudo, foi a abordagem hermenêutica de Steiner que mais sentido fez na reflexão

da tradução de um livro como este. De facto, é esta a abordagem que melhor dá conta da presença do tradutor enquanto leitor no processo de construção de sentido de qualquer texto.

Tais abordagens teóricas serviram principalmente para amadurecer o olhar crítico em relação à tradução propriamente dita, a qual foi constantemente alterada durante a elaboração deste trabalho. É interessante notar que, ao comparar a tradução “final” que aqui apresento com as diferentes versões e respetivas diferenças de tradução, certos fragmentos do texto acabaram por voltar a ser alterados para a primeira versão proposta, o que mostra, talvez, que, por vezes, o tradutor sente a necessidade de “complicar” certos aspetos na busca incessante pela melhor opção, pela melhor tradução. Porém, de um modo geral, considero que o processo de tradução foi uma constante procura de equilíbrio entre várias dicotomias: tradução assimilatória e tradução dissimilação, domesticação e estrangeirização, o ‘eu’ leitor ‘ e o ‘eu’ tradutor, a dimensão criativa necessária na tradução e a necessidade de respeitar o texto de partida, sentido e não-sentido, legível e ilegível.

Em suma, a tradução aqui apresentada é apenas uma versão das inúmeras versões que seriam possíveis e se a designei como tradução “final” foi apenas por ter acabado o tempo e já não ser possível fazer qualquer outra alteração. Porque, tal como Walt Whitman revisitou constantemente *Leaves of Grass*, no futuro, Lyn Hejinian pode publicar uma nova edição aumentada de *My Life*, também uma tradução nunca está acabada.

## Referências bibliográficas

- Aguiar e Silva, V. M. (2011). *Teoria da Literatura* (8ª ed.). Coimbra: Edições Almedina.
- Andrews, B., & Bernstein, C. (Edits.). (1984). *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*. Illinois: Southern Illinois University Press.
- Atanásio, N. (2002). *Ausência do Artigo no Português de Moçambique*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto e Universidade Pedagógica de Moçambique, Nampula.
- Baker, M. (1992). *In Other Words: A Coursebook on Translation*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Barrento, J. (2002). *O Poço de Babel: Para uma Poética da Tradução Literária*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Bartlett, L. (1986). What Is "Language Poetry"? *Critical Inquiry*, Vol. 12, No. 4, pp. 741-752.
- Benjamin, W. (2000). The Task of the Translator. Em L. Venuti (Ed.), *The Translation Studies Reader* (H. Zohn, Trad., pp. 15-25). Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Bernstein, C. (1992). *A Poetics*. Cambridge: Harvard University Press.
- Callou, D., Nascimento, M. F., Veloso, R., Serra, C., Barbosa, A., Barreto, F., . . . Mendes, A. (2003). A Posição do Adjectivo no Sintagma Nominal: Duas Perspectivas de Análise. (S. F. Brandão, & M. A. Mota, Edits.) *Análise Contrastiva de Variedades do Português: Primeiros Estudos*, 11-35.
- Capinha, G. (2001). A Magia da Tribo. Para uma concepção agonista e poética dos discursos e das identidades: A desterritorialização das palavras na poesia L=A=N=G=U=A=G=E e na poesia dos emigrantes portugueses. Em M. I. Ramalho, & A. S. Ribeiro (Edits.), *Entre Ser e Estar: Raízes, Percursos e Discursos da Identidade* (Vol. 8, pp. 115-141). Porto: Edições Afrontamento.
- Clark, H. (1991). The Mnemonics of Autobiography: Lyn Hejinian's "My Life". *Biography*, Vol. 14, No. 4, 315-335.
- Correia, C. N. (1993). O Valor do Artigo ø em Português. *Actas do IX Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística*, 131-144.
- Davidson, M. (1991). *The San Francisco Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press.



- Direção Geral da Educação. (s.d.). Dicionário Terminológico para consulta em linha.  
Obtido de <http://dt.dge.mec.pt/>
- Dulgnan, B. (8 de Maio de 2015). Enlightenment. *Encyclopedia Britannica*. Obtido em 21 de Julho de 2016, de <https://www.britannica.com/event/Enlightenment-European-history>
- Duncan, R. (1960). *The Opening of the Field*. Nova Iorque: New Directions.
- Dworkin, C. D. (Spring de 1995). Penelope Reworking the Twill: Patchwork, Writing, and Lyn Hejinian's "My Life". *Contemporary Literature*, 36, No. 1, pp. 58-81.
- Eco, U. (1977). *Como se faz uma Tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Editorial Presença.
- Eco, U. (1991). *Obra Aberta*. (G. Cutolo, Trad.) São Paulo: Editora Perspectiva.
- Eliot, T. (1991). *Collected Poems 1909-1962*. Florida: Harcourt Brace Jovanovich.
- Emery, B. (2004). Traduzir o Intraduzível: A Mais Nobre Ambição da Tradução Literária. (J. M. Almeida e Pinho, Ed.) *Génesis - Revista científica do ISAI*, nº4, 186-212.
- Freitag, K. (1998). "A pause, a rose, something on paper": Autobiography as Language Writing in Lyn Hejinian's "My Life". *Amerikastudien / American Studies*, 43, No. 2, pp. 313-327.
- Gouveia, C. A. (2008). As Dimensões da Mudança no uso das Formas de Tratamento em Português Europeu. (F. Oliveira, & I. M. Duarte, Edits.) *O Fascínio da Linguagem*, 91-100.
- Haralson, E. L. (Ed.). (2014). *Encyclopedia of American Poetry: The Twentieth Century*. Nova Iorque e Abingdon: Routledge.
- Hejinian, L. (1978). *Writing is an Aid to Memory*. California: University of California.
- Hejinian, L. (1991). *Oxota: A Short Russian Novel*. California: Sun & Moon Press.
- Hejinian, L. (1994). *The Cold of Poetry*. California: Sun & Moon Press.
- Hejinian, L. (2000a). Forms in Alterity: On Translation. Em L. Hejinian, *The Language of Inquiry* (pp. 296-317). Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press.
- Hejinian, L. (2000b). The Rejection of Closure. Em L. Hejinian, *The Language of Inquiry* (pp. 40-58). Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press.
- Hejinian, L. (2000c). Two Stein Talks. Em L. Hejinian, *The Language of Inquiry* (pp. 83-130). Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press.

- Hejinian, L. (2000d). Who is Speaking? Em L. Hejinian, *The Language of Inquiry* (pp. 30-39). Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press.
- Hejinian, L. (2001). *A border comedy*. Nova Iorque: Granary Books.
- Hejinian, L. (2013). *My Life and My Life in the Nineties*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- Hejinian, L. (2014). *Minha Vida*. (M. S. Vasconcelos, Trad.) São Paulo: Dobra Editorial.
- Jakobson, R. (2000). On Linguistic Aspects of Translation. Em L. Venuti (Ed.), *The Translation Studies Reader* (pp. 113-118). Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Jarraway, D. R. (1992). "My Life" through the Eighties: The Exemplary L=A=N=G=U=A=G=E of Lyn Hejinian. *Contemporary Literature*, 33, No. 2, pp. 319-336.
- Jin, D. (2003). *Literary Translation: Quest for Artistic Integrity*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Longman Dictionary of English Idioms*. (1979). Essex: Logman Group Limited.
- Lopes, E. (1999). *Fundamentos Da Lingüística Contemporânea*. São Paulo: Editora Cultrix.
- Macário Lopes, A. C., & Carapinha, C. (2013). *Texto, Coesão e Coerência*. Coimbra: Edições Almedina.
- Manini, L. (1996). Meaningful Literary Names: Their Forms and Functions, and their Translation. (D. Delabastita, Ed.) *The Translator, Volume 2, nº2*, 161-178.
- Mateus, M. M., Brito, A. M., Duarte, I., Faria, I. H., Frota, S., Matos, G., . . . Villalva, A. (2003). *Gramática da Língua Portuguesa* (5ª edição, revista e aumentada ed.). Lisboa: Edições Caminho.
- Merriam Webster's Collegiate Dictionary* (10º ed.). (1993). Massachusetts: Merriam-Webster Incorporated.
- Mondada, L., & Dubois, D. (2003). Construção de objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação. Em M. M. Cavalcante, A. Ciulla, & B. B. Rodrigues, *Referenciação* (pp. 17-52). São Paulo: Contexto.
- Munday, J. (2012). *Introducing Translation Studies* (3ª ed.). Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Olson, C. (1966). Projective Verse and Letter to Elaine Feinstein. Em R. Creeley (Ed.), *Selected Writings of Charles Olson* (pp. 15-30). Nova Iorque: New Directions.

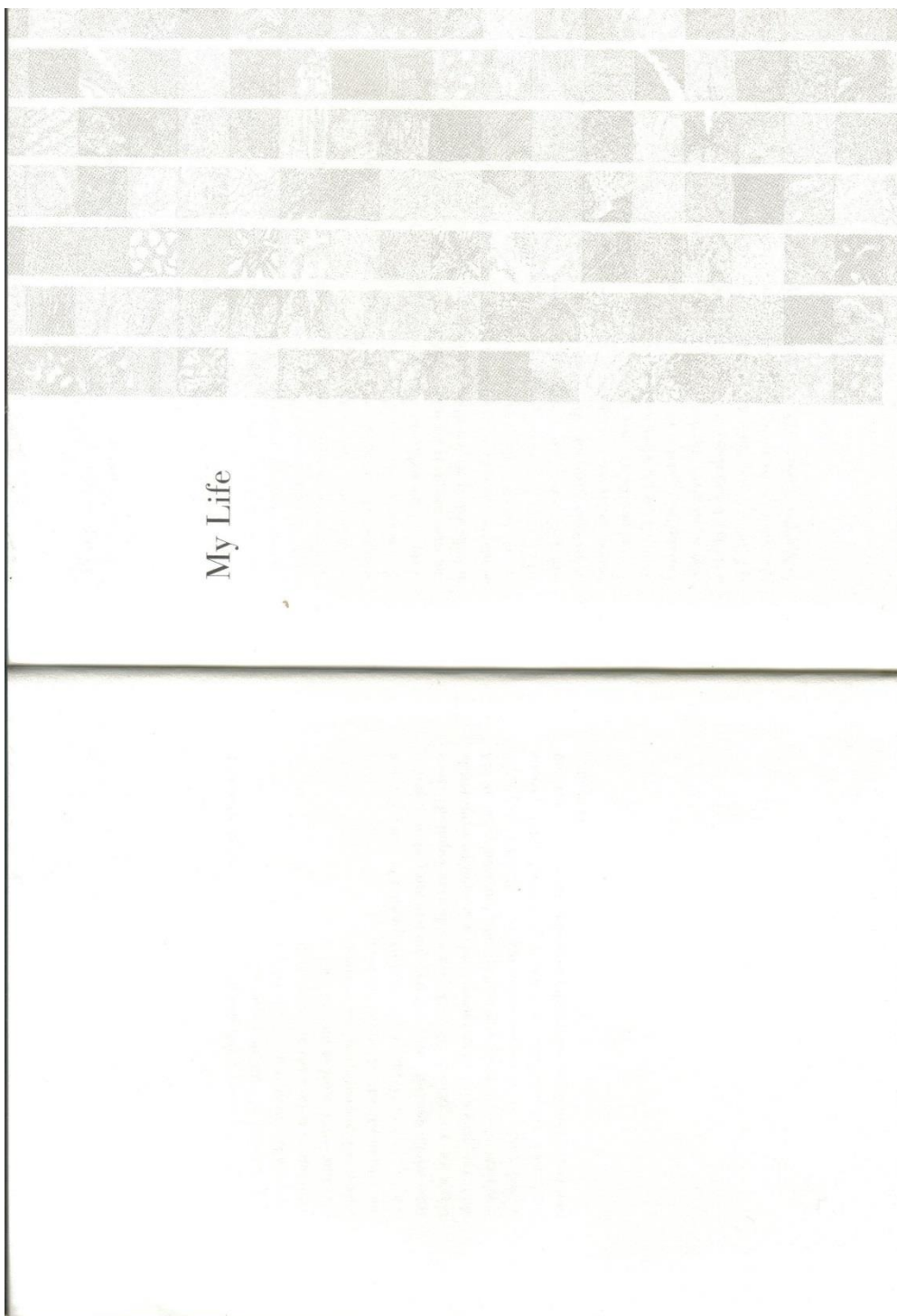
- Perkins, D. (1987). *A History of Modern Poetry: Modernism and After*. Cambridge: Harvard University Press.
- Perloff, M. (1986). *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*. Chicago e Londres: University of Chicago Press.
- Perloff, M. (1991). *Radical Artifice: Writing Poetry in the Age of Media*. Chicago e Londres: University of Chicago Press.
- Quinn, R. (2002). Lyn Hejinian (1941- ). Em C. Cucinella (Ed.), *Contemporary American Women Poets: An A-to-Z Guide* (pp. 178-182). Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- Raposo, E. P., Nascimento, M. F., Mota, M. A., Segura, L., Mendes, A., Vicente, G., & Veloso, R. (2013). *Gramática do Português* (Vol. I). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Reis, C., & Macário Lopes, A. C. (2011). *Dicionário de narratologia* (7ª ed.). Coimbra: Edições Almedina.
- Samuels, L. (1997). Eight Justifications for Canonizing Lyn Hejinian's "My Life". *Modern Language Studies*, 27, No. 2, pp. 103-119.
- São Jerónimo. (1995). *Carta a Pamáquio sobre Os Problemas da Tradução*. Chamusca: Edições Cosmos.
- Schleiermacher, F. (2003). *Sobre os Diferentes Métodos de Traduzir*. (J. M. Justo, Trad.) Porto: Porto Editora.
- Smith, S., & Watson, J. (2001). *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Sontag, S. (2007). The World as India. Em S. Sontag, *At the Same Time: Essays and Speeches* (pp. 156-179). Nova Iorque: Farrar Straus Giroux.
- Sousa Santos, B. d. (Outubro de 2007). Para além do Pensamento Abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 78, 3-46.
- Stein, G. (1922). *Geography and Plays*. Boston: The Four Seas Press.
- Stein, G. (1975). *How to Write*. Nova Iorque: Dover Publications.
- Steiner, G. (2000). The Hermeneutic Motion. Em L. Venuti (Ed.), *The Translation Studies Reader* (pp. 186-191). Londres e Nova Iorque: Routledge.

- The Poetry Foundation. (s.d.). Lyn Hejinian. Chicago. Obtido em 24 de Julho de 2016, de <https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poets/detail/lyn-hejinian>
- Torre, M. G. (Dezembro de 1997). Traduzir You, ou a Inevitabilidade das Opções Arbitrárias. *Anais da UTAD: Revista de Letras, Volume 7, No. 1*, 135-144.
- Toury, G. (2000). The Nature and Role of Norms in Translation. Em L. Venuti (Ed.), *The Translation Studies Reader* (pp. 198-211). Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Vieira, M. G. (2002). A Babel das Expressões Idiomáticas. (J. M. Almeida e Pinho, Ed.) *Génesis - Revista Científica do ISAI, nº2*, 48-55.
- Whitman, W. (1855). *Leaves of Grass*. Nova Iorque: Dover Publications.

# **Anexos**

## Anexo 1

Excertos da obra *My Life* que foram traduzidos



*A pause, a rose,  
something on paper*

A moment yellow, just as four years later,  
when my father returned home from the  
war, the moment of greeting him, as he  
stood at the bottom of the stairs, younger,  
thinner than when he had left, was pur-  
pler—though moments are no longer so  
colored. Somewhere, in the background,

rooms share a pattern of small roses. Pretty is as pretty does. In  
certain families, the meaning of necessity is at one with the senti-  
ment of pre-necessity. The better things were gathered in a pen.  
The windows were narrowed by white gauze curtains which were  
never loosened. Here I refer to irrelevance, that rigidity which never  
intrudes. Hence, repetitions, free from all ambition. The shadow of  
the redwood trees, she said, was oppressive. The plush must be worn  
away. On her walks she stepped into people's gardens to pinch off  
cuttings from their geraniums and succulents. An occasional sunset  
is reflected on the windows. A little puddle is overcast. If only you  
could touch, or, even, catch those gray great creatures. I was afraid  
of my uncle with the wart on his nose, or of his jokes at our expense  
which were beyond me, and I was shy of my aunt's deafness who  
was his sister-in-law and who had years earlier fallen into the habit  
of nodding, agreeably. Wool station. See lightning, wait for thunder.  
Quite mistakenly, as it happened. Long time lines trail behind every  
idea, object, person, pet, vehicle, and event. The afternoon happens,  
crowded and therefore endless. Thicker, she agreed. It was a tic, she  
had the habit, and now she bobbed like my toy plastic bird on the  
edge of its glass, dipping into and recoiling from the water. But a  
word is a bottomless pit. It became magically pregnant and one day  
split open, giving birth to a stone egg, about as big as a football. In  
May when the lizards emerge from the stones, the stones turn gray,  
from green. When daylight moves, we delight in distance. The waves

rolled over our stomachs, like spring rain over an orchard slope. Rubber bumpers on rubber cars. The resistance on sleeping to being asleep. In every country is a word which attempts the sound of cats, to match an insoluble portrait in the clouds to a din in the air. But the constant noise is not an omen of music to come. "Everything is a question of sleep," says Cocteau, but he forgets the shark, which does not. Anxiety is vigilant. Perhaps initially, even before one can talk, restlessness is already conventional, establishing the incoherent border which will later separate events from experience. Find a drawer that's not filled up. That we sleep plunges our work into the dark. The ball was lost in a bank of myrtle. I was in a room with the particulars of which a later nostalgia might be formed, an indulged childhood. They are sitting in wicker chairs, the legs of which have sunk unevenly into the ground, so that each is sitting slightly tilted and their postures make adjustment for that. The cows warm their own barn. I look at them fast and it gives the illusion that they're moving. An "oral history" on paper. *That* morning this morning. I say it about the psyche because it is not optional. The overtones are a denser shadow in the room characterized by its habitual readiness, a form of charged waiting, a perpetual attendance, of which I was thinking when I began the paragraph, "So much of childhood is spent in a manner of waiting."

4)

*As for we who  
"love to be astonished"*

You spill the sugar when you lift the spoon. My father had filled an old apothecary jar with what he called "sea glass," bits of old bottles rounded and textured by the sea, so abundant on beaches. There is no solitude. It buries itself in veracity. It is as if one splashed in the water lost by

one's tears. My mother had climbed into the garbage can in order to stamp down the accumulated trash, but the can was knocked off balance, and when she fell she broke her arm. She could only give a little shrug. The family had little money but plenty of food. At the circus only the elephants were greater than anything I could have imagined. The egg of Columbus, landscape and grammar. She wanted one where the playground was dirt, with grass, shaded by a tree, from which would hang a rubber tire as a swing, and when she found it she sent me. These creatures are compound and nothing they do should surprise us. I don't mind, or I won't mind, where the verb "to care" might multiply. The pilot of the little airplane had forgotten to notify the airport of his approach, so that when the lights of the plane in the night were first spotted, the air raid sirens went off, and the entire city on that coast went dark. He was taking a drink of water and the light was growing dim. My mother stood at the window watching the only lights that were visible, circling over the darkened city in search of the hidden airport. Unhappily, time seems more normative than place. Whether breathing or holding the breath, it was the same thing, driving through the tunnel from one sun to the next under a hot brown hill. She sunned the baby for sixty seconds, leaving him naked except for a blue cotton sunbonnet. At night, to close off the windows from view of the street, my grandmother pulled down the window shades, never loosening the curtains, a gauze starched too stiff to hang properly down. I sat on

(5



the windowsill singing sunny lunny teena, ding-dang-dong. Out there is an aging magician who needs a tray of ice in order to turn his bristling breath into steam. He broke the radio silence. Why would anyone find astrology interesting when it is possible to learn about astronomy. What one passes in the Plymouth. It is the wind slamming the doors. All that is nearly incommunicable to my friends. Velocity and throat verisimilitude. Were we seeing a pattern or merely an appearance of small white sailboats on the bay, floating at such a distance from the hill that they appeared to be making no progress. And for once to a country that did not speak another language. To follow the progress of ideas, or that particular line of reasoning, so full of surprises and unexpected correlations, was somehow to take a vacation. Still, you had to wonder where they had gone, since you could speak of reappearance. A blue room is always dark. Everything on the boardwalk was shooting toward the sky. It was not specific to any year, but very early. A German goldsmith covered a bit of metal with cloth in the fourteenth century and gave humankind its first button. It was hard to know this as politics, because it plays like the work of one person, but nothing is isolated in history—certain humans are situations. Are your fingers in the margin. Their random procedures make monuments to fate. There is something still surprising when the green emerges. The blue fox has ducked its head. The front rhyme of harmless with harmony. Where is my honey running. You cannot linger "on the lamb."<sup>7</sup> You cannot determine the nature of progress until you assemble all of the relatives.

6)

*It seemed that we  
had hardly begun and  
we were already there*

We see only the leaves and branches of the trees close in around the house. Those submissive games were sensual. I was no more than three or four years old, but when crossed I would hold my breath, not from rage but from stubbornness, until I lost consciousness. The shadows one day deeper. Every family has its own collection of stories, but not every family has someone to tell them. In a small studio in an old farmhouse, it is the musical expression of a glowing optimism. A bird would reach but be secret. Absence of allusion: once, and ring alone. The downstairs telephone was in a little room as dark as a closet. It made a difference between the immediate and the sudden in a theater filled with transitions. Without what can a person function as the sea functions without me. A typical set of errands. My mother stood between us and held our hands as we waded into the gray-blue water, lecturing us on the undertow, more to add to the thrill of the approaching water than to warn us of any real danger, since she would continue to grip us by the hand when the wave came in and we tried to jump over it. The curve of the rain, more, comes over more often. Four seasons circle a square year. A mirror set in the crotch of the tree was like a hole in the out-of-doors. I could have ridden in the car forever, or so it seemed, watching the scenery go by, alert as to the circumstances of a dream, and that peaceful. Roller coast. The fog lifts a late sunrise. There are floral twigs in position on it. The roots of the locust tree were lifting the corner of the little cabin. Our unease grows before the newly restless. There you are, and you know it's good, and all you have to do is make it better. He sailed to the war. A life no more free than the life of a lost puppy. It became popular and then we were inundated with imitations. My old aunt entertained us with her lie, a story about an event in her

(7

girlhood, a catastrophe in a sailboat that never occurred, but she was blameless, unaccountable, since, in the course of the telling, she had come to believe the lie herself. A kind of burbling in the waters of inspiration. Because of their recurrence, what had originally seemed merely details of atmosphere became, in time, thematic. As if sky plus sun *must* make leaves. A snapdragon volunteering in the garden among the cineraria gapes its maw between the fingers, and we pinched the buds of the fuchsia to make them pop. Is that wonderful. Inclines. They have big calves because of those hills. Flip over small stones, dried mud. We thought that the mica might be gold. A pause, a rose, something on paper, in a nature scrapbook. What follows a strict chronology has no memory. For me, they must exist, the contents of that absent reality, the objects and occasions which now I reconsidered. The smells of the house were thus a peculiar mix of heavy interior air and the air from outdoors lingering over the rose bushes, the camellias, the hydrangeas, the rhododendron and azalea bushes. Hard to distinguish hunger from wanting to eat. My grandmother was in the kitchen, her hands on her hips, wearing what she called a "wash dress," watching a line of ants cross behind the faucets of the sink, and she said to us, "Now I am waging war." There are strings in the terrible distance. They are against the blue. The trees are continually receiving their own shadows.

8)

*A name trimmed  
with colored ribbons*

They are seated in the shadows husking corn, shelling peas. Houses of wood set in the ground. I try to find the spot at which the pattern on the floor repeats. Pink, and rosy, quartz. They wade in brackish water. The leaves outside the window tricked the eye, demanding that one see them, focus

on them, making it impossible to look past them, and though holes were opened through the foliage, they were as useless as portholes underwater looking into a dark sea, which only reflect the room one seeks to look out from. Sometimes into benevolent and other times into ghastly shapes. It speaks of a few of the rather terrible blind. I grew stubborn until blue as the eyes overlooking the bay from the bridge scattered over its bowls through a fading light and backed by the protest of the bright breathless West. Each bit of Jell-O had been molded in tiny doll dishes, each trembling orange bit a different shape, but all otherwise the same. I am urged out rummaging into the sunshine, and the depths increase of blue above. A paper hat afloat on a cone of water. The orange and gray bugs were linked from their mating but faced in opposite directions, and their scrambling amounted to nothing. This simply means that the imagination is more restless than the body. But, already, words. Can there be laughter without comparisons. The tongue lisp in its hilarious panic. If, for example, you say, "I always prefer being by myself," and, then, one afternoon, you want to telephone a friend, maybe you feel you have betrayed your ideals. We have poured into the sink the stale water in which the iris died. Life is hopelessly frayed, all loose ends. A pansy suddenly, a web, a trail remarkably's a snail's. It was an enormous egg, sitting in the vineyard—an enormous rock-shaped egg. On that still day my grandmother raked up the leaves beside a particular pelargonium. With a name like that there is a lot you can

(9

do. Children are not always inclined to choose such paths. You can tell by the eucalyptus tree, its shaggy branches scatter buttons. In the afternoons, when the shades were pulled for my nap, the light coming through was of a dark yellow, nearly orange, melancholy, as heavy as honey, and it made me thirsty. That doesn't say it all, nor even a greater part. Yet it seems even more incomplete when we were there in person. Half the day in half the room. The wool makes one itch and the scratching makes one warm. But herself that she obeyed she dressed. It talks. The baby is scrubbed everywhere, he is an apple. They are true kitchen stalwarts. The smell of breathing fish and breathing shells seems sad, a mystery, rapturous, then dead. A self-centered being, in this different world. A urinating doll, half-buried in sand. She is lying on her stomach with one eye closed, driving a toy truck along the road she has cleared with her fingers. I mean untroubled by the distortions. That was the fashion when she was a young woman and famed for her beauty, surrounded by beaux. Once it was circular and that shape can still be seen from the air. Protected by the dog. Protected by foghorns, frog honks, cricket circles on the brown hills. It was a message of happiness by which we were called into the room, as if to receive a birthday present given early, because it was too large to hide, or alive, a pony perhaps, his mane trimmed with colored ribbons.

10)

*What is the meaning  
hung from that depend*

A dog bark, the engine of a truck, an airplane hidden by the trees and rooftops. My mother's childhood seemed a kind of holy melodrama. She ate her pudding in a pattern, carving a rim around the circumference of the pudding, working her way inward toward the center, scooping

with the spoon, to see how far she could separate the pudding from the edge of the bowl before the center collapsed, spreading the pudding out again, lower, back to the edge of the bowl. You could tell that it was improvisational because at that point they closed their eyes. A pause, a rose, something on paper. Solitude was the essential companion. The branches of the redwood trees hung in a fog whose moisture they absorbed. Lasting, "what might be," its present a future, like the life of a child. The greatest solitudes are quickly strewn with rubbish. All night the radio covered the fall of a child in the valley down an abandoned well-firing, a clammy narrow pipe fifty-six feet deep, in which he was wedged, recorded, and died. Stanza there. The synchronous, which I have characterized as spatial, is accurate to reality but it has been debased. Daisy's plenty pebbles in the gravel drive. It is a tartan not a plaid. There was some disparity between my grandfather's reserve, the result of shyness and disdain, and his sense that a man's natural importance was characterized by bulk, by the great depth of his footprint in the sand—in other words, a successful man was no lightweight. A flock of guard geese are pecking in a cold rain, become formal behind the obvious flower's bloom. The room, in fact, was used as a closet as well, for as one sat at the telephone table, one faced a row of my grandparents' overcoats, raincoats, and hats, which were hung from a line of heavy, polished wooden hooks. The fog burned off and I went for a walk alone, then was lost between the grapevines, unable to return, until they set a mast,

11

a pole, into the ground and hung up a colored flag that I could see from anywhere around. A glass snail was set among real camellias in a glass bowl upon the table. Pure duration, a compound plenum in which nothing is repeated. Photographed in a blue pinafore. The way Dorothy Wordsworth often, I think, went out to "get" a sight. But language is restless. They say there has been too much roughhousing. The heat waves wobbled over the highway — on either side were flat brown fields tilted slightly toward the horizon — and in the distance ahead of the car small blue ponds lay in our path, evaporating suddenly, as if in a single piece, at the instant prior to our splashing in. I saw a line of rocks topped by a feghorn protecting the little harbor from the tide. Fruit peels and the heels of bread were left to get moldy. But then we'd need, what, a bird, to eat the fleas from the rug. When what happens is not intentional, one can't ascribe meaning to it, and unless what happens is necessary, one can't expect it to occur again. Because children will spill food, one needs a dog. Rubber boots for bathtubs. Coast laps. One had merely to turn around in order to see it. Elbows off the table. The portrait, a photograph, had been made so that my grandmother was looking just over the head of the observer, into a little distance, not so far as to be a space into which she might seem to be staring, but at some definite object, some noun, just behind one. Waffle men everywhere. She had come upon a set of expressions ("peachy," being one of them and "nuts to you" another) which exactly suited her, and so, though the expressions went out of everyone else's vocabulary, even years later, when everyone else was saying "far out" or "that's nowhere," she continued to have a "perfectly peachy time" on her vacations. This was Melody Ranch, daring and resourceful. As for we who "love to be astonished," we might go to the zoo and see the famous hippo named "Bubbles." The side saddle was impossible, and yet I've seen it used successfully, even stunningly, the woman's full skirts

12)

spread like a wing as the horse jumped a hurdle and they galloped on. Lasing, ferries, later, trolleys from Berkeley to the Bridge. This is one of those things which continues, and hence seems important, and so ever what one says over and over again. Soggy sky, which then dries out, lifting slightly turning white—and then banks toward the west. If I see fishing boats that's the first thing I think. Insane, in common parlance.

(13

*The obvious analogy  
is with music*

It was a mountain creek, running over little pebbles of white quartz and mica. Let's say that every possibility waits. In raga time is added to measure, which expands. A deep thirst, faintly smelling of artichoke hearts, and resembling the sleepiness of childhood. At every birthday party that year, the mother of the birthday child served ice cream and "surprise cake," into whose slices the "favors" were baked. But nothing could interrupt those given days. I was sipping Shurley Temples wearing my Mary Janes. My grandfather was as serious as any general before any battle, though he had been too young for the First War and too old for the Second. He carried not a cane but a walking stick and was silent on his walks except when he passed a neighbor, and then he tipped his hat and said, "Morning," if it were before noon, or, "Evening," if it were after noon, without pausing his walk, just as nowadays joggers will come to a stoplight and continue to jog in place so as not to break their stride. Then the tantrum broke out, blue, without a breath of air. I was an object of time, filled with dread. I lifted the ice cream to make certain no spider was webbed in the cone. Sculpture is the worst possible craft for them to attempt. You could increase the height by making lateral additions and building over them a sequence of steps, leaving tunnels, or windows, between the blocks, and I did. The shape of who's to come. For example, the funny pre-family was constant in its all-purpose itinerant ovals. It should be completed only in the act of being used. While my mother shopped, I stood in *Produce* and ate raw peas. The lovely music of the German violin. Most little children like beer but they outgrow it. Unseen, just heard, hard to remember. My sister was named "after" my aunt, the name not Murree but, like marriage, French, Marie. The first-grade teacher, Miss Sly, was young

and she might have been kind, but all the years that she had been named Sly so had made her. A man mitt. I had "hit upon" an idea. Penny, buster. Uneven, and internal, asymmetrical but additive time. A child, meanwhile, had turned her tricycle upside down and was turning the pedal with her hand to make the front wheel spin. The solemn, flickering effects, not knowing what you're doing. In your country do most of the girls do this. A cold but exhibiting hypothesis. I couldn't get the word butterfly so I tried to get the word moth. The man with the pinto pony had come through the neighborhood selling rides for a quarter, or as he said, "two bits," and it was that "two bits" even more than the pony that led the children to believe he was a real cowboy and therefore heroic. He was a trainer of falcons, scornful of hunting dogs. The body is a farmer. From the beginning, they had to drive the plow through stone eggs. She pretends she is making popcorn. The boats appeared to have stopped on the water, moving only as if to breathe. It seemed that they had hardly begun and they were already there. We were sticky in the back seat of the car. In the school bathroom I vomited secretly, not because I was ill but because I so longed for my mother. Now, bid chaos welcome. It requires a committee, all translators. Undone is not not done. And could it be musical if I hate it.

## Anexo 2

### Excertos da tradução de *My Life* de Mauricio Salles Vasconcelos

*Uma pausa, uma rosa, alguma coisa no papel*

Um momento amarelo, exatamente como quatro anos depois, quando meu pai regressou da guerra, momento de saudá-lo, tal como estava, lá embaixo nas escadas, mais jovem, mais magro do que quando partiu, púrpura era a cor embora os momentos não sejam mais coloridos assim. Em algum lugar, nos fundos, os cômodos dividem um padrão de rosas pequenas. Bonito é o que faz bonito. Em certas famílias, o significado da necessidade é algo que tem a ver com o sentimento de pré-necessidade. As melhores coisas foram arrebanhadas em uma caneta. As janelas ficaram estreitas com as cortinas de gaze nunca afrouxadas. Aqui eu me refiro à irrelevância, uma rigidez que nunca se intromete. Portanto, repetições, liberdades de toda ambição. As sombras das sequoias, ela dizia, eram opressivas. A pelúcia deve ficar gasta. Em suas caminhadas, ela alcançava os jardins dos outros para roubar as mudas dos gerânios e dos cactos suculentos. Um pôr-do-sol ocasional se reflete nas janelas. Uma poça pequenina está nublada. Se ao menos você pudesse tocar, ou mesmo pegar nas criaturas grisalhas, gigantes. Eu estava com medo de meu tio com sua verruga no nariz, ou de suas brincadeiras às nossas custas, fora do meu alcance, estava intimidada com a surdez de tia, que era cunhada do tio, e há anos caiu no hábito de gesticular concordando pacificamente com tudo. Estação da lâ. Ver o raio, esperar pelo trovão. Errado por inteiro, tal como aconteceu. Longas linhas do tempo trilham por trás de toda idéia, de todo objeto, toda pessoa, todo bichinho, veículo e evento. A tarde acontece, congestionada, e por isso não tem fim. Mais densa, ela concorda. Era um tique, ela tinha o hábito, e agora se balança igual ao meu pássaro de plástico na borda do copo, mergulha e recua da água. Mas a palavra

é um poço sem fundo. Tornou-se magicamente grávida e um dia rachou, dando nascimento a um ovo de pedra, grande feito uma bola de futebol. Em maio, quando os lagartos emergem das pedras, pedras se tornam cinzentas do verde. Quando a luz do dia se movimentava, nos deliciamos na distância. Ondas roladas sobre nossos estômagos, chuva da primavera sobre um declive do pomar. Pára-choques e automóveis de borracha. Resistência a dormir no momento de adormecer. Em todos os lugares, é uma palavra que tenta ser o som dos gatos, para combinar um retrato anti-isolante nas nuvens com o burburinho que está no ar. Porém, o constante rumor não é um presságio da música por vir. "Tudo é uma questão de sono", diz Cocteau. Mas ele se esquece do tubarão, que não dorme. A ansiedade é vigilante. Talvez a início, mesmo antes de alguém conversar, a intranquilidade já seja convencional, estabelecendo a fronteira de incoerência que irá separar, mais tarde, os eventos da experiência. Encontre uma gaveta que não esteja lotada. É que dormir mergulha nosso trabalho escurecido adentro. A bola foi perdida no barranco de mirta. Estive num quarto onde os portadores de uma nostalgia tardia podiam se formar, infância consentida. Eles estão sentados em suas cadeiras de vime, pernas afundadas irregularmente no solo, de modo que fiquem levemente inclinados e que suas posturas assim se ajustem. As vacas aquecem seus próprios celeiros. Olho para elas sem piscar, numa ilusão de que se movem. Uma "história oral", no papel. *Aquele* esta manhã. Digo isso sobre psiquê por não ser algo opcional. Sons sobre sons, uma sombra mais espessa dentro do cômodo conhecido por sua habitual arrumação, uma forma carregada de esperar, uma vigilância perpétua, era nisso que eu estava pensando quando comecei o parágrafo, "Muito da infância é gasto em um modo de espera".

14

*Como se dedicado a nós que "amamos ficar surpresos"*

Você derrama açúcar quando ergue a colher. Meu pai encheu um velho vaso de farmácia com o que chamou de "vidros do mar", lascas de garrafas velhas arredondadas e texturadas pelo mar, abundantes nas praias. Não existe solidão. Isso acaba por se enterrar na veracidade. É como se alguém chapinhasse na água perdida dos próprios olhos. Minha mãe escalou a lata de lixo de modo a amassar o refugo acumulado, mas a lataria estava pouco equilibrada, e quando ela caiu quebrou o braço. Ela só podia aceitar, balançando o ombro. A família tinha pouco dinheiro, mas tinha um bocado de comida. No circo, somente os elefantes eram maiores do que tudo que eu podia imaginar. Pedra em forma de ovo de Colombo, paisagem e gramática. Ela queria algo onde o *playground* era terra, com grama, ensombreado por uma árvore da qual pendia um pneu que era um balanço, e quando ela encontrou aquilo me colocou ali. Essas criaturas são compostas e nada do que fazem deve nos surpreender. Eu não me importo, ou não me importarei, onde o verbo "preocupar" poderia fazer multiplicar. O piloto do pequeno avião se esqueceu de notificar ao aeroporto sua chegada, de modo que quando as luzes da nave foram logo avistadas na noite, as sirenes de alarme aéreo se apagaram e, naquela costa, a cidade inteira escureceu. Ele estava tomando um gole d'água e a luz foi diminuindo. Minha mãe se postou na janela, olhando apenas para as luzes visíveis em circulação pela cidade escurecida, à procura do oculto aeroporto. Infelizmente, o tempo parece mais normativo do que o lugar. Respirar ou prender a respiração era a mesma coisa. Dirigindo-se pelo túnel de um sol a outro de baixo de uma encosta castanha e quente. Ela banhou o bebê de sol por sessenta segundos, deixando-o nu exceto por um boné

15

azul-algodão-de-sol. De noite, para escancarar as janelas do lado da rua, minha avó abaixava as cortinas, a gaze engomada muito esticada de forma a ficar apropriadamente suspensa. Sentei-me no parapeito da janela cantando *sunny lunny teena, ding-dang-dong*. Fora dali está um mágico envelhecido que precisa de uma bandeja de gelo para transformar sua respiração quebradiça em vapor. Ele quebrou o silêncio do rádio. Por que alguém acharia interessante a astrologia quando é possível aprender a respeito de astronomia. O que alguém passa dentro de um Plymouth. É o vento violentamente fechando as portas. Tudo o que é quase comunicável a meus amigos. Velocidade e a verossimilhança pela garganta. Estávamos vendo um modelo ou meramente a aparência de barquinhos brancos a vela na baía, flutuando a tal distância da encosta que pareciam parados. De uma só vez rumo a um país que não fala nenhuma outra linguagem. Seguir o progresso das idéias ou dessa linha particular de raciocínio, tão cheia de surpresas e correlações inesperadas, é como estar de férias. Você tinha ainda de imaginar para onde eles foram, desde que se pudesse falar de reaparição. Um cômodo azul fica sempre escuro. No calçadão, tudo se projetava em direção ao céu. Algo não específico de nenhum ano, mas de um tempo muito remoto. Um ourives alemão cobriu um pedaço de metal com roupa, no século XIV, dando à humanidade seu primeiro botão. Era difícil conceber isso como política, pois soa como o trabalho de um único indivíduo, embora nada seja isolado na história – certos humanos são situações. Ficam seus dedos na margem? Seus procedimentos eventuais fazem monumentos ao destino. É ainda algo surpreendente quando desmonta o verde. A raposa azul esquivava sua cabeça. A rima inicial entre inofensivo e hino. Onde está indo o meu mel. Você não pode demorar “fora de área”. Você não pode determinar a natureza do progresso até que sejam reunidos todos os seus parentes.

16

*Parecia que mal tínhamos começado e já estávamos logo ali*

Vemos apenas as folhas e os galhos das árvores cerceando a volta da casa. Jogos de submissão eram sensuais. Não tinha mais do que três ou quatro anos, mas quando eu passava podia prender minha respiração, não de raiva, mas de teimosia, até perder a consciência. Sombras, um dia, mais profundas. Toda família tem sua própria coleção de histórias, mas nem toda família tem alguém para contá-las. No pequeno estúdio de uma velha casa de fazenda, isso é a expressão musical incandescente de otimismo. Um pássaro iria ao alcance, sendo o segredo. Ausência de alusão: uma vez, um toque solitário. O telefone do andar de baixo estava em um pequeno cômodo tão escuro quanto um armário. Isso fez diferença entre o imediato e o súbito, dentro de um teatro tomado por transições. Sem a presença do que faz funcionar uma pessoa, assim como as funções do mar sem mim. Um cenário típico para afazeres. Minha mãe permaneceu entre nós e segurou nossas mãos enquanto vagamos pela água cinza-azul, explanando-nos sobre a corrente marinha, mais para almentar a excitação pela água próxima do que para nos admoestar a respeito de um perigo real, já que ela continuaria a nos segurar pelas mãos quando a onda viesse e tentássemos pular por cima. A curva da chuva vem mais, cai com mais frequência. Quatro estações circulam um ano enquadrado. Um espaço espectralhado pelas forquilhas da árvore era um buraco do lado-de-fora. Eu podia andar sempre de carro, ao que me parece, assistindo à desapareição do cenário, alerta às circunstâncias de um sonho, aquele, em quietude. Pela costa rolante. A neblina ergue um nascimento tardio do sol. Há ramos florais ali em posição. As raízes da alfarróbeira acabaram por suspender a quina da pequena cabine. Nossa apreensão cresce ante o recém-ansioso. Você está aí

17



*Um nome enfeitado  
com fitas coloridas*

Estão sentados nas sombras desca-  
roçando milho, tirando as cascas das  
ervilhas. Casas de madeira fixadas no  
solo. Eu tento encontrar a marca a  
partir da qual a padronagem do piso  
se repete. Rosa e rosado, quartzo. Eles  
patinam na água salobra. As folhas de  
fora da janela trapeceiam o olho, exigindo que alguém as veja  
com um foco que torna impossível vislumbrar algo além, embo-  
ra buracos estivessem abertos por meio da folhagem, mostra-  
ram-se inteiros iguais a visores submarinos dentro de um mar  
escuro que só reflete o cômodo de onde alguém busca olhar  
para o exterior. Por vezes, em direção de benevolentes formas,  
por outras, formas horrendas. Isso fala um pouco de um tanto  
de cegos terríveis. Eu me tornei obstinada até que o azul, como  
os olhos se sobrepondo à baía morta e recuasse por protesto do  
conchas através de uma luz mortiça e recuasse por protesto do  
radiante extasiante Oeste. Cada pedaço de gelatina foi moldado  
em minúsculos pratos de boneca, cada parte cor-de-laranja tre-  
mida recorta um modelo diferente, mas de toda maneira todos  
são os mesmos. Estou imantada para vasculhar a luz do sol,  
e as profundidades acrescentadas de azul por cima. Um chapéu  
de papel flutua no cone da água. Insetos alaranjados e cinzen-  
tos se acasalaram, mas estavam colocados em direções opostas,  
numa agitação para nada. O que significa simplesmente que a  
imaginação é mais inquieta do que o corpo. Porém, palavras, já.  
Pode haver risadas sem que haja comparações. A língua ciciz  
em seu hálito pânico. Se, por exemplo, você diz, "eu sempre  
prefiro ficar comigo", e depois, numa tarde, você quer telefonar  
para um amigo, talvez você sinta estar traindo seus princípios.  
Despedimos na pia a água estagnada na qual morreu o lirto.  
A vida está irremediavelmente puída, tudo termina desfiado.

e sabe que é bom e tudo a ser feito é tornar isso melhor. Ele vele-  
jou em direção à guerra. Uma vida não menos livre do que a vida  
de um filhotinho perdido. Isso se tornou bem popular e depois  
fomos inundados pelas imitações. Minha tia velha nos entreti-  
nha com mentiras, uma história passada em sua mocidade, uma  
catástrofe nunca ocorrida em um barco, mas ela, injustificável,  
não se envergonhava, uma vez que, no curso de seus relatos,  
acabava por acreditar nas próprias mentiras. Uma espécie de  
borbulhamento nas águas da inspiração. Por ser recorrente,  
o que originalmente parecia meros detalhes de atmosfera, aca-  
bou se tornando, com o tempo, temático. Como se o céu mais  
o sol *vivessem* de gerar folhas. Uma boca-de-dragão voluntaria-  
mente se oferece no jardim, em meio à cinerária, escancara sua  
mandíbula entre os dedos, enquanto nós apertamos os brotos  
de fúcsia até estourá-los. Isso é proposital. E se inclina. Eles têm  
grandes batatas da perna por causa desses morros. Vire as pe-  
dras pequenas, lama seca. Nós pensávamos que mica pudesse  
ser ouro. Uma pausa, uma rosa, alguma coisa no papel, um livro  
de recordações da natureza. O que segue uma cronologia es-  
trita não tem memória. Para mim, devem existir os conteúdos  
da realidade ausente, os objetos e as ocasiões reconsiderados  
por mim agora. Os aromas da casa eram, então, uma mistura  
peculiar do ar interno carregado e do ar livre permanecido nos  
ramos das rosas, camélias, hortênsias, dos rododendros e das  
azaléias. Difícil é distinguir a fome da vontade de comer. Minha  
avó ficava na cozinha, com as mãos nos quadris, usando o que  
chamava de "vestido de lavagem", de olho na fila de formigas  
atravessada por trás das torneiras da pia, ela nos dizia, "Agora  
estou disputando uma guerra". Há orquestrações de cordas na  
distância terrível. Fazem-se contra o azul. As árvores recepcio-  
nam continuamente suas próprias sombras.

De repente, um amor-perfeito, uma teia, a trilha, memoravelmente, de um caracol. Havia um ovo enorme pousado no vinhedo – um enorme ovo em forma de rocha. Naquele dia parado, minha avó revolvía as folhas, já bem além de um pelargônio em particular. Com um nome daqueles há muito o que se fazer. Crianças não estão sempre inclinadas a escolher trilhas como essas. Dá para ver pelo eucalipto, seus galhos desgrenhados espalham botões. Nas tardes, quando as cortinas são cerradas por meu sono curto, a luz amarelo-escura vem, quase laranja, melancolia densa feito mel, me dar sede. O que não diz tudo, nem mesmo a maior parte. Ainda parece mais incompleto quando estamos lá, em pessoa. Metade do dia no quarto pela metade. A lâ coça e o arranhão torna alguém aquecido. Ela obedeceu a si mesma e se vestiu. Coisa que conversa. O bebê é esfregado em todas as partes, ele é uma maçã. São elas as verdadeiras valentonas da cozinha. Os cheiros dos peixes e das ostras, respirando, parecem tristes, um mistério arrebatado e depois morto. Um ser autocentrado nesse tão diferenciado mundo. Uma boneca mijada, quase enterrada na areia. Ela está repousando sobre seu estômago com um olho fechado, e guia um caminho de brinquedo pela estrada aberta por seus dedos. Quero dizer, imperturbada pelas distorções. Este era o padrão, quando ela era jovem, famosa por sua beleza, cercada pelos “belos”. Uma vez que era circular, tal padrão podia ser visto do ar. Protegido pelo cachorro. Protegido pelas buzinas na neblina, pelas grasnadas dos sapos, grilos em círculos nas elevações amarronzadas. Era uma mensagem de felicidade pela qual fomos chamados ao quarto, como se fôssemos receber um presente de aniversário dado mais cedo, porque era muito grande para ficar escondido, ou por ser vivo, um pônei, talvez, penugem enfeitada com fitas coloridas.

*Qual é o significado  
suspensão na coisa  
de que depende*

Latido de cão, motor de um caminhão, avião oculto pelas árvores e por topos de telhados. A infância de minha mãe parecia uma espécie sagrada de melodrama. Ela comia seu pudim dentro de um padrão, entalhando uma borda em torno da circunferência, trilhando um caminho dentro e à volta do centro, cavando com a colher para ver quão longe ela podia separar o pudim da beira da tigela antes do centro ruir, espalhando o pudim de novo para fora, mais para baixo, de volta para a beira da tigela. Você poderia dizer que isso era improvisado pois naquele ponto todos fechavam os olhos. Uma pausa, uma rosa, alguma coisa no papel. Solidão era a companhia essencial. Os galhos da sequoia pendem numa neblina cuja umidade eles absorvem. Permanecendo “o que poderia ser”, seu presente futuro, a vida de uma criança. As maiores solidões acumulam rapidamente lixo. Toda a noite o rádio cobria a queda de uma criança vale abaixo por um poço abandonado, viscoso, estreito, de 56 pés de profundidade, no qual o menino se entalou, ficando registrado e morto. Uma estrofe, aí. Aquilo que é sincrônico, caracterizado por mim como espacial, é preciso quanto à realidade, mas tem sido degradado. A profusão dos seixos em torno das margaridas, na direção das pedras brutas. Isto é xadrez, não é um xale. Havia alguma disparidade entre a reserva de meu avô, resultado de timidez e desdenho, e seu senso de natural importância em ser homem, caracterizável como estatura, grande profundidade de suas pegadas na areia – em outras palavras, um homem de sucesso não pegava leve. Um bando de gansos de guarda bica na chuva fria, torna-se formal por trás do óbvio nascimento da flor. O cômodo, de fato, era usado como armário, porque quando alguém se sentasse na mesa do telefone estaria

com a face voltada para a fileira de casacos, capas-de-chuva e chapéus de meus avós, pendurados numa linha de ganchos de madeira pesados e polidos. A neblina foi apagada e então eu fui dar uma caminhada sozinha, depois me perdi entre as parreiras, incapaz de retornar, a não ser se fixassem um mastro, um poste, no solo, e pendurassem uma bandeira colorida que eu pudesse ver de qualquer lugar em volta. Um caracol de vidro foi colocado entre camélias verdadeiras no vaso de vidro sobre a mesa. Pura duração, espaço pleno composto, onde nada se repete. Fotografada, usando um avental azul. A maneira como Dorothy Wordsworth muitas vezes saía, penso, para “dar” uma espiada. Mas a linguagem não dá repouso. Dizem que tem sido demasiadamente ruidosa. As ondas de calor oscilaram por sobre a rodovia – de um lado e outro, os campos marrons planos se inclinaram levemente para o horizonte – e na distância à frente do carro pequenos lagos azuis repousam em nosso caminho, evaporando subitamente, como se estivessem em um único quadro, no instante anterior ao nosso mergulho na água. Eu vi um alinhamento de rochas encimado pelas buzinas da neblina a protegerem das marés o pequeno porto. Peles de frutas e crostas de pão foram abandonados para ganhar mofo. Mas depois, nós precisamos de, o que, um pássaro, para comer as pulgas do tapete. Quando acontece o que não é intencional, ninguém pode atribuir significado a isso, ninguém pode esperar que aconteça de novo, a não ser se o que ocorre se mostra necessário. Porque as crianças derramam comida, precisa-se de um cachorro. Livros de borracha para banheiras. Voltas pela Costa. Alguém tinha de dar simplesmente um giro para ver isso. Cotovelos para fora da mesa. Um retrato, uma foto, de modo que minha avó estivesse olhando logo após à cabeça do observador, a uma pequena distância, não tão longe quanto o espaço que ela parecia estar fitando, mas de olho apenas em um objeto definido, algum nome,

logo atrás do objeto. O homem tagarela está em todo lugar. Ela se deparou com uma coleção de expressões (“como um péssimo”, sendo uma delas e “neca pra você”, outra) que a seguiram com exatidão, e assim, embora as expressões tenham saído do vocabulário de todos, mesmo anos mais tarde, quando todos estavam dizendo “sideral” ou “não existe”, ela continuava a ter “momentos saborosos como péssimo”, em suas férias. Assim era o Rancho Melodia, pleno de desafios e recursos. Como se dedicado a nós que “amamos ficar surpresos”, podíamos ir ao zoo e ver o famoso hipopótamo chamado “Bolha”. A sela para mulheres era impossível, ainda que eu a tivesse usado com sucesso, mesmo atordoadamente, a saia de uma mulher se abre por inteiro igual a uma asa enquanto os cavalos pulavam um obstáculo e iam galopando. Duram as balsas, mais tarde, os vagões, de Berkeley até a Ponte. Esta é uma das coisas que continua e por isso parece importante, e para sempre, diga o que se diga e de novo. Céu ensopado, que depois fica seco, erguendo-se levemente tornando-se claro – para depois se aterrar, a oeste. Se eu vejo barcos de pesca, esta é a primeira coisa em que penso. Insano, na linguagem corrente.

A analogia óbvia é com a música

Era uma enseada montanhosa correndo sobre pequeninos seixos de quartzo branco e mica. Digamos que toda possibilidade espera. Na música raga, o tempo é acrescido ao compasso e se expande. Uma sede profunda, sutilmente cheirando corações de alcachofra, semelhante ao adormecimento da infância. Em toda festa de aniversário daquele ano, a mãe da criança aniversariante servia sorvete e "bolo surpresa", em cujas fatias as "prendas" foram cozidas. Mas nada podia interromper aqueles dias presenteados. Eu estava sorvendo suco Shirley Temple calçada com minhas Mary Janes. Meu avô era tão sério quanto qualquer general antes da batalha, embora ele fosse muito jovem para a Primeira Guerra e muito velho para a Segunda. Ele carregava não uma bengala, mas uma vara de caminhada e ficava silencioso em seus trajetos exceto quando cruzava com um vizinho, então tocava na ponta de seu chapéu e dizia "Bom dia" se fosse antes do meio-dia ou "Boa tarde", depois de meio-dia, sem dar pausa ao percurso, como hoje em dia os joggers chegariam ao sinal de trânsito e continuariam a praticar ali, de modo a não interromper seus passos. Depois o acesso de raiva explodia, triste, sem a menor respiração. Eu era um objeto do tempo, preenchido com terror. Eu levantei o sorvete para me certificar de que nenhuma aranha tinha feito teia na casquinha. Escultura é a pior atividade possível para eles tentarem. Você podia aumentar a altura fazendo adições laterais e construindo sobre estas uma sequência de níveis, deixando túneis ou janelas entre os blocos, assim o fiz. A forma de quem está por vir. Por exemplo, a gozada pré-família era uma constante em sua proposição-total itinerante de formas ovais. O que devia ser completado apenas no ato

de ser usado. Enquanto minha mãe fazia compras, eu fiquei na seção de verduras e comi ervilhas cruas. A adorável música vinda do violino alemão. A maioria das crianças gosta de cerveja, embora elas superem isso. Não-visto, apenas ouvido, difícil de lembrar. Minha irmã ganhou, "depois" de minha tia, o nome, não de Murree, mas como *marriage* (francês), de Marie. A professora do primeiro grau, Miss Sly, era jovem e devia ter sido carinhosa, mas os anos todos em que foi assim chamada acabaram por torná-la capciosa (*sly*). Uma luva-de-homem. Acabei por "alcançar" uma idéia. Coroa, cara. Irregular e interino, assimétrico, embora adicional, tempo. Uma criança, entretanto, virou seu triciclo de cabeça para baixo e ficou rodando o pedal com a mão para fazer a roda da frente girar. Os efeitos solenes, pulsantes, sem saber o que você está fazendo. Em seu país, a maioria das garotas faz assim? Uma hipótese fria, porém exhibitionista. Não pude pegar a palavra borboleta então tentei pegar mariposa. O homem com o pônei malhado tinha vindo pela vizinhança vender cavalgadas por um quarto de dólar ou como ele disse por "duas moedas", e "duas moedas" eram mais do que o pônei que tinha levado as crianças a acreditar no homem como um vaqueiro de verdade e, portanto, heróico. Era um treinador de falcões, desdenhoso dos cães-de-caça. O corpo é um fazendeiro. Desde o começo, eles tinham de guiar o arado por entre os ovos de pedra. Ela finge estar fazendo pipoca. Os barcos parecem ter parado na água, movendo-se somente como se fosse para respirar. Parecia que mal tínhamos começado e já estávamos logo ali. Estávamos pegajosos no banco detrás do carro. No banheiro da escola, vomitei em segredo, não porque estivesse doente, e sim porque estava muito saudosa da minha mãe. Agora, seja bem-vindo, caos. O que requer um comitê, todos os tradutores. O desfeito não quer dizer o não-feito. Isso poderia ser musical se eu quisesse ter ódio?