UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO

ANDERSON MEZZARANO LUCAREZI

POEMAS DE HART CRANE: UMA TRADUÇÃO COMENTADA

VERSÃO CORRIGIDA

SÃO PAULO
2020

ANDERSON MEZZARANO LUCAREZI

POEMAS DE HART CRANE: UMA TRADUÇÃO COMENTADA

VERSÃO CORRIGIDA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Letras Estrangeiras e Tradução da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Letras Estrangeiras e Tradução

Orientador: Prof. Dr. Maurício Santana Dias

SÃO PAULO

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

L932p Lucarezi, Anderson
 Poemas de Hart Crane: uma tradução comentada /
 Anderson Lucarezi; orientador Maurício Dias. – São
 Paulo, 2020.
 154 f.

Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Modernas. Área de concentração:
Estudos da Tradução.

1. POESIA. 2. TRADUÇÃO. 3. MODERNISMO
(LITERATURA). I. Dias, Maurício, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Anderson Mezzarano Lucarezi

Data da defesa: 21/08/2020

Nome do Prof. (a) orientador (a): Maurício Santana Dias

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 02/10/2020

(Assinatura do (a) orientador (a))

LUCAREZI, Anderson Mezzarano. *Poemas de Hart Crane: uma tradução comentada*. São Paulo, 2020, 154 p. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2020.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. Maurício Santana Dias – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – FFLCH-USP (Orientador)

Prof. Dr. Paulo Henriques Britto – Departamento de Letras – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-RIO

Prof. Dr. Emanuel França de Brito – Instituto de Letras – Universidade Federal Fluminense - UFF

AGRADECIMENTOS

Aos professores Maurício Santana Dias e Marcelo Tápia Fernandes, pela ajuda e pelas orientações oferecidas durante o desenvolvimento deste projeto.

Aos professores Dirceu Villa e John Milton, pelas leituras atentas deste trabalho e pelas sugestões indicadas.

A Augusto de Campos, pelo estímulo à tradução de poemas de Hart Crane.

A Adriano Moraes Migliavacca, pelas indicações bibliográficas.

A Niall Munro, por informações referentes aos estudos craneanos nos dias de hoje.

A Guilherme de Almeida, pelo apoio constante e pelas sugestões gerais.

À Myriam Kazue Sasaki, pelo trabalho de revisão e diagramação.

RESUMO

LUCAREZI, Anderson Mezzarano. *Poemas de Hart Crane: uma tradução comentada*. São Paulo, 2020, 154 p. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2020.

Esta dissertação apresenta: (1) um estudo da obra poética escrita pelo poeta norte-americano Hart Crane (1899-1932); (2) uma reflexão teórica sobre tradução literária (baseada nos trabalhos de Antoine Berman, Henri Meschonnic, Gérard Genette, Friedrich Schleiermacher, Haroldo de Campos, Paulo Henriques Britto, Mário Laranjeira e Álvaro Faleiros); e (3) traduções de quinze poemas escritos pelo autor. Os objetivos deste trabalho são interpretar a complexidade da obra de Crane, destacar a importância de traduzi-la, pois as traduções já feitas são escassas, e apresentar, como amostra dos momentos escriturais do autor, as traduções dos já mencionados quinze poemas.

Palavras-chave: Poesia; Tradução Literária; Modernismo; Hart Crane.

ABSTRACT

LUCAREZI, Anderson Mezzarano. *Poems by Hart Crane: a commented translation*. São Paulo, 2020, 154 p. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2020.

This thesis presents: (1) a study of the works written by the North American poet Hart Crane (1899-1932); (2) a theoretical reflection on literary translation (based on the works by Antoine Berman, Henri Meschonnic, Gérard Genette, Friedrich Schleiermacher, Haroldo de Campos, Paulo Henriques Britto, Mário Laranjeira and Álvaro Faleiros); and (3) translations of fifteen poems written by the author. The objectives of this work are to interpret the complexity of Crane's works, highlight the importance of translating them (for the translations which have already been done are scarce), and propose, as a sample of the author's writing moments, translations of the above-mentioned fifteen poems.

Keywords: Poetry; Literary Translation; Modernism; Hart Crane.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Hart Crane em uma ferrovia, aos 17 anos, no verão de 1916	10
FIGURA 2 – Hart Crane de pijama branco na Isla de los Pinos, no verão de 1926	11
FIGURA 3 – Hart Crane no topo do nº 110 da Columbia Heights, com a Ponte do Brooklyn ao fundo	12
FIGURA 4 – 1ª edição de <i>White Buildings</i>	13
FIGURA 5 – 1ª edição de <i>The Bridge</i>	13
FIGURA 6 – Datiloscrito de poema encontrado na pasta <i>Key West</i>	14
FIGURA 7 – Hart Crane no México, em 1932	15
FIGURA 8 – Pôster do filme <i>The Broken Tower</i> (2011), dirigido por James Franco	16
FIGURA 9 – Hart Crane Memorial Park, em Cleveland	17
FIGURA 10 – Página do periódico <i>Bruno's Weekly</i> , em que consta o poema “C33”, de Hart Crane (23 set. 1916)	33
FIGURA 11 – Capa do periódico <i>Double Dealer</i> em que o poema “Porphyro in Akron” foi publicado (1921)	35
FIGURA 12 – Abelhas em flor, em mural de Malinalco (México) que representa o paraíso	72
FIGURA 13 – Recorte da página em que crítica de Bruno Tolentino foi publicada	77
FIGURA 14 – “Imperator Victus”, na tradução de Augusto de Campos	78
FIGURA 15 – “Intradução de Musset: lunograma”, de Augusto de Campos	80

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. A POESIA DE HART CRANE	18
1.1. Linhas gerais da poesia de Hart Crane	18
1.1.1. Lógica da metáfora e ideologia da catacrese	18
1.1.2. Raízes românticas, simbolistas e modernistas	20
1.1.3. Origens do verso craneano	27
1.2. Produção inicial	32
1.3. <i>White Buildings</i>	36
1.4. <i>The Bridge</i>	44
1.5. <i>Key West: an Island Sheaf</i>	55
2. UMA PROPOSTA DE TRADUÇÃO PARA POEMAS DE HART CRANE	76
2.1. Por que traduzir Hart Crane?	76
2.2. Como traduzir Hart Crane?	82
2.2.1. Tradução ética e estrangeirização	86
2.2.2. Tradução poética e outras poéticas da tradução	88
2.2.3. Alguns aspectos técnicos da tradução de versos	91
3. POEMAS TRADUZIDOS	96
CONCLUSÃO	147
REFERÊNCIAS	149

INTRODUÇÃO

Este é um trabalho sobre poesia e tradução. Seu objetivo principal é apresentar traduções em língua portuguesa de quinze poemas pertencentes a variados momentos escriturais do poeta norte-americano Harold Hart Crane.

Nascido em 1899, no estado de Ohio, Hart Crane foi um dos nomes de relevância no contexto do chamado modernismo norte-americano. Filho de pais que viviam em conflito, passou boa parte da vida em desentendimento com o pai, um bem-sucedido comerciante de doces que criticava o filho pela excessiva dedicação à poesia e pouca dedicação ao trabalho.

Ao longo da vida, o escritor residiu em Garrettsville, local de seu nascimento, em Cleveland, onde trabalhou para seu pai, em Akron, ainda no estado de Ohio, e em Nova Iorque, cidade em que procurou desenvolver sua carreira. Além disso, passou temporadas em Patterson, no estado de Nova Iorque, bem como em uma propriedade de sua família localizada na Isla de los Pinos, que fica nas proximidades de Cuba, e, já em seus dias finais, no México, para onde viajou, sob o patrocínio de uma bolsa de criação artística, com o intuito de escrever uma obra que dialogasse com a cultura e a história pré-colombianas.

Figura 1 – Hart Crane em uma ferrovia, aos 17 anos, no verão de 1916.

Fonte: Butler Library, Columbia University.
In: MARIANI, Paul. *The Broken Tower: the life of Hart Crane*. New York; London: W. W. Norton & Company, 1999.

Figura 2 – Hart Crane de pijama branco na Isla de los Pinos, no verão de 1926.

Fonte: Butler Library, Columbia University.

In: MARIANI, Paul. *The Broken Tower: the life of Hart Crane*. New York; London: W. W. Norton & Company, 1999.

Tendo começado cedo a escrever, Crane publicou seu primeiro livro, *White Buildings*, em 1926 pela editora Boni & Liveright, de Nova Iorque. Já apresentando a inusual carga imagética chamada pelo próprio autor de “lógica da metáfora”, esse primeiro trabalho reúne poemas escritos entre 1917 e 1926.

Sua obra mais reconhecida, no entanto, é *The Bridge*, um longo poema épico que dialoga esteticamente com *The Waste Land*, de T.S. Eliot, buscando uma visão menos pessimista da realidade.

Publicado em Paris, no ano de 1930, o livro recebeu edição da Black Sun Press, editora criada por Harry Crosby e Caresse Crosby que, além desse segundo trabalho de Crane, publicou projetos de artistas como D. H. Lawrence, Archibald Macleish, James Joyce, T. S. Eliot, Ezra Pound e Ernest Hemingway.

Figura 3 – Hart Crane no topo do nº 110 da Columbia Heights, com a Ponte do Brooklyn ao fundo.

Fonte: Butler Library, Columbia University.

In: MARIANI, Paul. *The Broken Tower: the life of Hart Crane*. New York; London: W. W. Norton & Company, 1999.

Figura 4 – 1ª edição de *White Buildings*

Disponível em:

<https://www.bonhams.com/auctions/21652/lot/57/>

Acesso em: 15 maio 2020.

Figura 5 – 1ª edição de *The Bridge*

Disponível em:

<https://www.bibliotopus.com/pages/books/71/hart-crane/the-bridge?soldItem=true>

Acesso em: 15 maio 2020.

Em 1932, muito dependente do álcool, Crane, após ter passado uma temporada de residência artística no México, cometeu suicídio ao saltar do Orizaba, um barco que o levava de volta aos Estados Unidos. Embora o barco tivesse diminuído a velocidade e botes salva-vidas tenham descido ao mar, o corpo do escritor não foi encontrado. Entre seus escritos, encontrou-se uma pasta na qual constava o título *Key West: an Island Sheaf*. Tratava-se de um grupo de poemas aparentemente preparados para publicação.

Apesar da morte do criador, o trabalho poético continuou a circular e a estimular debates. No ano seguinte ao suicídio, Waldo Frank reuniu a obra do poeta no volume *The collected poems of Hart Crane*, publicado em Nova Iorque pela editora Liveright. A mãe do autor, Grace Hart, por sua vez, passou o resto de sua vida esforçando-se para que a obra do filho não fosse esquecida. Entre suas empreitadas está a compilação das cartas que, ao longo da vida, Crane trocou com diversas pessoas.

Nas décadas seguintes, a obra de Crane foi lida, criticada positiva e negativamente, digerida como referência por poetas e críticos da importância de Alleng Ginsberg e Harold Bloom e elevada a uma posição de destaque, inclusive por estudiosos associados

aos *queer studies*. Como homenagem ao artista, foi criado em Cleveland, em 1995, um parque memorial. Além disso, em 2011, a vida e obra do escritor foi adaptada para a linguagem cinematográfica no filme *The Broken Tower*, dirigido por James Franco, que encarnou o protagonista. É possível ver, então, que, em certa medida, Hart Crane entrou na circulação cultural americana.

No Brasil, no entanto, a obra do poeta de Ohio ainda não teve tanta difusão. Além da polêmica entre Bruno Tolentino e Augusto de Campos no jornal *O Estado de S. Paulo* por conta de traduções que fizeram de “Praise for an urn”, e de outras traduções pontuais feitas pelo próprio Augusto de Campos (em 2011), por Paulo Vizioli (em 1976) e por Adriano Migliavacca (em 2013), pouco foi dito sobre Hart Crane. Um dos objetivos deste trabalho é justamente tentar ampliar o debate sobre a obra desse poeta norte-americano, obra essa que pode contribuir tanto para o universo de criação brasileiro quanto para uma ampliação do conhecimento que os leitores do Brasil têm da história e da produção cultural dos Estados Unidos.

Figura 6 – Datiloscrito de poema encontrado na pasta Key West.

Fonte: Butler Library, Columbia University.

In: MARIANI, Paul. *The Broken Tower: the life of Hart Crane*. New York; London: W. W. Norton & Company, 1999.

Figura 7 – Hart Crane no México, em 1932.

Fonte: Butler Library, Columbia University.

In: MARIANI, Paul. *The Broken Tower: the life of Hart Crane*. New York; London: W. W. Norton & Company, 1999.

Os textos com os quais esta dissertação lidará integram os três livros supracitados. A estrutura do trabalho está dividida em cinco partes, sendo a primeira esta introdução, seguindo-se três capítulos e uma conclusão.

O capítulo 1 é um estudo detalhado sobre a poesia de Crane e começa por esmiuçar as principais características da poética do autor, tais como o tipo de verso praticado por ele e o conceito de “lógica da metáfora”, relacionando-as com as tendências da poesia norte-americana dos séculos XIX e XX e, de forma mais geral, com o romantismo, o simbolismo e o modernismo.

Na sequência, o capítulo dedica-se a uma análise dos três projetos escriturais do autor: *White Buildings* (publicado em 1926), *The Bridge* (publicado em 1930) e *Key West* (publicado postumamente, em 1933). Tal análise leva em conta interpretações de críticos como Sherman Paul, Lee Edelman, Paul Mariani, entre outros. No caso do primeiro livro, composto por vários textos, a análise focalizou aqueles poemas que iluminam as tendências poéticas desenvolvidas por Crane ao longo de sua carreira. O segundo livro, por sua vez, é comentado detalhadamente. Cada seção de *The Bridge* é analisada a fim de que as principais referências da obra sejam explicitadas. Por fim, *Key West: an Island Sheaf* também é analisado detalhadamente.

O estudo apresentado nesse primeiro capítulo pode ser visto como demasiadamente longo e pode ser criticado por dedicar-se demais a comentários de poemas que não estão traduzidos neste trabalho, mas cabe pontuar que compreender o contexto dos livros no qual os textos aqui traduzidos se inserem é parte relevante do processo de tradução.

O segundo capítulo da dissertação dedica-se à reflexão teórica a respeito do campo da tradução poética. O substrato teórico que pautou o trabalho será apresentado e comentado. Será destacada a importância de autores como Roman Jakobson, Haroldo de Campos, Henri Meschonnic, Antoine Berman e Mário Laranjeira para o desenvolvimento das traduções aqui apresentadas.

O terceiro capítulo, por sua vez, consiste na própria tradução comentada dos poemas. Originais e traduções serão apresentados e comentados e os principais impasses tradutórios serão expostos, juntamente com tabelas cujo objetivo é comparar as sequências acentuais, os números de sílabas por verso, as estruturas estrófica e rímica dos textos de partida e de chegada.

Ao final, a conclusão da pesquisa será o espaço para a indicação de algumas possibilidades futuras de pesquisa referente ao universo da poesia de Hart Crane e de sua geração.

Figura 8 – Pôster do filme *The Broken Tower* (2011), dirigido por James Franco.

Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt1756791/>. Acesso em: 15 maio 2020.

Figura 9 – Hart Crane Memorial Park, em Cleveland.

Disponível em: <http://www.sculpturecenter.org/oosi/items/show/999>
Acesso em: 15 maio 2020.

1. A POESIA DE HART CRANE

1.1. Linhas gerais da poesia de Hart Crane

1.1.1. Lógica da metáfora e ideologia da catacrese

Um dos principais elementos da poesia craneana foi chamado pelo próprio poeta de “lógica da metáfora”, conceito definido de forma difusa, mas que parece remeter às origens do pensamento humano, pois, em carta a Allen Tate, Crane afirmou que “a construção inteira do poema se ergue sobre o princípio da lógica da metáfora, que data de antes da nossa chamada lógica pura, e que é a base genética de todo discurso e, conseqüentemente, da consciência e da extensão de pensamento”¹.

Tal definição parece relacionar-se à ideia de que o pensamento e a linguagem dos seres humanos funcionam por metáforas, algo que a poesia há muito vem indicando e que a pesquisa de Lakoff e Johnson esmiuçou, em estudo de 1980.

Deparamo-nos com linguagem metafórica quando, por exemplo, alguém diz que um argumento é *forte* ou *frágil*, quando se diz que *palavras são vazias* ou quando Santos Dumont é citado como *pai* da aviação. O livro *Metaphors we live by*², dos autores citados, percorre vários exemplos desse tipo, mostrando como a vida humana está imersa em metáforas (presentes não só na linguagem verbal, mas também na gestual) e como o ser humano depende e *vive* delas. Dessa forma, a linguagem que usamos, até mesmo a mais banal, tem raízes em referências imagéticas ancestrais, cujo rastro, embora óbvio quando analisado com atenção, é comumente apagado pela prática da comunicação corriqueira.

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

O poeta fornece mais detalhes a respeito da *lógica da metáfora* em uma carta de 1926 destinada a Harriet Monroe:

¹ HAMMER, Langdon. *Hart Crane & Allen Tate: janus-faced Modernism*. Princeton: Princeton University Press, 1993, p. 163.

² JOHNSON, Mark; LAKOFF, George. *Metaphors we live by*. London: The University of Chicago Press, 2003.

É muito provável que eu esteja mais interessado pelos chamados choques ilógicos da conotação das palavras sobre a consciência (e suas combinações e efeitos recíprocos na metáfora-base) do que estou pela preservação das suas significações logicamente rígidas, cujo preço é a limitação do meu tema e das percepções envolvidas no poema. [...] O paradoxo, é claro, é que [...] [essa] aparente ilógica opera tão logicamente em conjunção com seu contexto no poema a ponto de demandar outra lógica, bastante independente da definição original de palavra ou frase ou imagem empregada. Essa inflexão de linguagem implica uma receptividade prévia ou preparada para o estímulo no leitor. A sensibilidade do leitor, ao identificar essa inflexão de experiência com algum evento da própria história ou das percepções desse leitor, simplesmente responde – ou a rejeita totalmente. A lógica da metáfora está tão organicamente arraigada à pura sensibilidade que não pode ser rastreada ou explicada por ciências históricas, como a filologia e a antropologia.³

A ideia expressa por Crane nesse trecho parece ser povoar o imaginário do leitor com uma organização de palavras capaz de ofertar imagens pouco convencionais, a fim de subverter a forma de pensamento mais habitual e indicar brechas que, se exploradas, levariam a uma experiência de contato com um Absoluto que Crane, como poeta, teria vislumbrado e tentado reter através das palavras que configuram o poema. O registro desses “vislumbres” se evidencia tanto na sua obra, em momentos como aquele em que fala da tentativa de revelação do já mencionado *unfractioned idiom* (idioma não fracionado) perdido, quanto em sua vida, em momentos como aquele em que, apaixonado, disse ter visto *the Word made Flesh* (o Verbo transformado em Carne)⁴. Abraçar tal Absoluto, porém, revela-se uma tentativa fadada ao fracasso, da qual resultam apenas indícios: as tais brechas supracitadas, possibilitadas pelas palavras *grávidas* de imagens e expressas por uma sintaxe geralmente truncada, incomum, o que também contribui para a ruptura da lógica habitual.

Apesar de o poeta ter associado seu trabalho escritural ao termo “metáfora”, Lee Edelman (1987) afirma que a poética de Crane baseia-se mais em uma *ideologia da catacrese* do que em uma lógica da metáfora. A catacrese, explica o autor, é uma figura de linguagem usada para nomear algo ainda sem nome por meio de um termo com o qual tal ideia possa ter alguma relação⁵. Tal figura de linguagem difere, de acordo com Edelman, da metáfora, já que para o procedimento metafórico há termos alternativos, há possibilidades expressivas já existentes. Por outro lado, há autores que veem a catacrese como um grau diferente de procedimento metafórico. Massaud Moises, por exemplo, vê a catacrese como “enriquecimento

³ CRANE, Hart. *O my land, my friends: the selected letters of Hart Crane*. Eds. Langdon Hammer e Brom Weber. New York; London: Four Walls Eight Windows, 1997, p. 278-279 (tradução nossa).

⁴ Ibidem. p. 186-188.

⁵ EDELMAN, Lee. *Transmemberment of song: Hart Crane's anatomies of rhetoric and desire*. Stanford: Stanford University Press, 1987, p. 10-11.

metafórico”⁶, ou seja, no caso em questão, o nome originalmente cunhado por Crane não seria inadequado.

Um bom exemplo de catacrese em Crane está na série de poemas *Voyages*, surgida a partir da relação amorosa que o autor teve com o marinheiro Emil Opffer. Encontramos, em um dos textos da série, a expressão *adagios of islands*, que seria, inicialmente, uma forma de retratar o movimento de um barco próximo a um aglomerado de ilhas. A catacrese, nesse caso, está justamente no fato de o autor querer, como diz Adriano Migliavacca (2013a), “solidificar em linguagem um estado de consciência nebuloso, e não uma cena concreta”⁷.

Outros exemplo de catacrese – ou de metáfora exponencializada – é o trecho “Where cliff and citadel – all verily / Dissolved within a sky of beacon forms – / Sea gardens lifted rainbow-wise through eyes / I found.” (“Onde encosta e forte – tudo sem engano / Dissolvido em céus de luminosos traços – / Jardins do mar no olhar ao íris levantaram / Achei.”), do poema “– And bees of paradise”. Nesse caso, duas paisagens – a da cidadela na encosta e a do mar – se fundem a ponto de ser difícil determinar qual delas empurra a outra, dentro dos olhos, rumo ao arco-íris, fazendo com que o cenário resplandesça sob os matizes vívidos do amor. Esse avivamento multicolorizado dos olhos perante uma cena promissora de comunhão com o ser amado é, aqui, craneanamente expressa por esse procedimento imagético complexo ao qual se pode atribuir o nome de catacrese, pois não se trata simplesmente de uma transposição metafórica, mas da tessitura de uma imagem densa cujo sentido é dar conta de uma experiência difícil de se expressar por meio de palavras.

Tal figura de linguagem revela-se, então, um procedimento retórico coerente com a tentativa craneana de registrar em palavras o inefável apenas “vislumbrado”, característica que, conforme veremos, revela raízes românticas e simbolistas na poesia de Crane.

1.1.2. Raízes românticas, simbolistas e modernistas

Além dos elementos modernistas, típicos da época em que foi escrita, a poesia de Hart Crane também apresenta, conforme veremos nesta seção, traços românticos e simbolistas.

Pautada por uma vontade de transcendência, a tentativa (citada na seção anterior) de abraçar um Absoluto, por exemplo, tem raiz romântica (“A reconquista da unidade, do infinito

⁶ MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004. p. 70.

⁷ MIGLIAVACCA, Adriano Moraes. *Hart Crane's “Voyages” – analysis and translation*. Dissertação (Mestrado em Letras). Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2013a, p. 44.

sempre distante, determina a nostalgia romântica”, diz Gerd Bornheim⁸). O vislumbre das supostas “brechas” desse Absoluto, por sua vez, remete à figura do visionário simbolista. Já a ênfase a uma visão utópica e a saudação à velocidade e às novas tecnologias, como acontece em momentos de *The Bridge* (1930), acabam por dar a Crane uma terceira faceta: a modernista. O imbrincamento dessas três forças constitui o estilo craneano. Analisemos, a seguir, como cada um desses vetores aparece na poesia do autor.

Além da busca por um Absoluto, o diálogo de Crane com a estética romântica revela-se também pelo uso de algumas metáforas como a do fogo e a do vento. De acordo com Margueritte Dickie Uroff (1974), enquanto para os românticos a imagem do fogo aludia ao poder criativo da mente, na obra do poeta de Ohio ela não apenas ilumina criativamente, mas “consume e purifica”⁹, sendo que alguns exemplos seriam os poemas “Legend”, de *White Buildings*, em que a existência do poeta no mundo é comparada à da mariposa que é atraída pelo fogo ao mesmo tempo em que as chamas a destroem, e “Possessions”, do mesmo livro, em que o furor sexual é purificado pelas chamas. Já em relação ao vento, que para os românticos tinha o duplo papel de preservar e destruir (o vento oeste, de Shelley, por exemplo, espalha as folhas mortas e as sementes), em Crane tem um papel preponderantemente destruidor, como atestam alguns poemas da série *Key West: an Island Sheaf* que retratam a ação dos furacões tropicais.

É importante, a essa altura, pontuar que o caráter romântico da obra do poeta tem suas raízes em pelo menos duas manifestações estadunidenses daquilo que ficou conhecido como Romantismo: o pensamento elaborado por Ralph Waldo Emerson (1803-1882) e a poesia de Walt Whitman (1819-1892), que está imbuída das reflexões emersonianas.

Principalmente expressas por meio de ensaios, as ideias de Emerson tiveram circulação e engendraram uma espécie de “religião americana” pautada não pela ênfase à confiança em Deus, mas pela autoconfiança, isto é, pela crença na suposta individualidade, traço característico do chamado romantismo. Tal individualidade estava associada à natureza, como evidencia o ensaio *Self-Reliance*, no qual o autor diz que “nenhuma lei pode ser sagrada para mim, exceto aquela da minha natureza”¹⁰, concepção que Lewis considera como um novo

⁸ BORNHEIM, Gerd. A filosofia do romantismo. In: GUINSBURG, Jacó. *O romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 92.

⁹ UROFF, Margaret Dickie. *Hart Crane: the patterns of his poetry*. University of Illinois Press. Urbana; Chicago; London, 1974, p. 23.

¹⁰ EMERSON, Ralph Waldo. *Essays: first and second series*. New York: Library of America Paperback Classics, 2010, p. 32.

adamismo americano¹¹, ou seja, a crença de que o homem americano seria uma espécie de recém-nascido no mundo. Essa visão, associada ao termo “transcendentalismo”, também pode ser encontrada em um outro pensador da época, Henry David Thoreau, que chegou a morar por dois anos em bosques, a fim de viver de acordo com sua própria filosofia.

Apesar de ser visto como uma religião, o pensamento de Emerson não se desenvolveu por meio de igrejas, mas sim de textos, caracterizando-se como uma “religião poética” cuja melhor tradução artística foi a poesia de Walt Whitman.

Sintonizada com essa “religião americana do indivíduo”, a obra *Leaves of Grass* (1855), revista e corrigida por Whitman ao longo das décadas, expressa de forma bastante evidente essa valorização do eu, explicitada desde o título do primeiro poema do livro – “Song of myself” (“Canção de mim mesmo”).

Se lembrarmos que, como diz Agustí Bartra (1973), tradutor de Crane para o espanhol, Whitman buscava “uma nova Idade de Ouro para a humanidade, em que os homens viveriam em uma república da fraternidade da camaradagem viril”¹², notaremos um ponto de contato entre o poeta oitocentista e o Crane que escreveu (no poema “A name for all”) “I dreamed that all men dropped their names, and sang / As only they can praise, who build their days / With fin and hoof, with wing and sweetened fang / Struck free and holy in one Name always”.

Tais trechos nos fazem lembrar que a filosofia de Johann Fichte, um dos pilares filosóficos dos primeiros românticos, afirma que o *Eu*, princípio gerador da realidade (pois o mundo externo não seria pré-definido, mas configurado e reconfigurado de acordo com as ações da pessoa, com os caminhos de vida escolhidos por ela, diferentemente, portanto, do que sugeria a visão mecanicista-deísta da Ilustração), se reuniria em uma “comunidade de espíritos” na qual essas várias consciências dialogariam em um Absoluto, o que acabou por motivar a apologia romântica da amizade, evidente, por exemplo, nos trechos citados de Whitman e de Crane.¹³

Conforme veremos na seção seguinte, muitos foram os poetas influenciados ou pelo menos impactados pela poesia de Whitman, tanto no campo do conteúdo, lidando com essa individualidade naturalística mencionada acima, quanto no campo da expressão, lidando com o tipo de verso whitmaniano, que tem caráter bíblico-anafórico e dicção declamatória. Hart Crane foi um desses poetas, pois teve de lidar tanto com algumas temáticas também

¹¹ LEWIS, R. W. B. *The American Adam*. Chicago: Chicago University Press, 1955, p. 28.

¹² CRANE, Hart. *El puente y otros poemas*. Tradução de Agustí Bartra. Barcelona: Plaza & Janes, 1973, p. 12 (tradução nossa).

¹³ BORNHEIM, Gerd. A filosofia do romantismo. In: GUINSBURG, Jacó. *O romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 93.

trabalhadas por Whitman, como o desejo homoerótico, por exemplo, quanto com a questão estrutural da confecção de versos na era pós-whitmaniana.

Se, por um lado, Crane abraçou a ideia romântica de um Absoluto quase religioso, por outro, foi um leitor atento da poesia simbolista, cujas características incluem a incredulidade frente à ideia de transcendência por meio do Eu, da Pátria, da Religião, de Deus ou do Amor; restava, aos simbolistas, apenas a Arte.

Um indício da influência do simbolismo sobre Crane é o fato de que em vez de associar-se à figura do bardo romântico, que transmite verdades, ele liga-se, como já foi dito, mais à do vidente simbolista, que apenas vislumbra, entrevê.

O reconhecimento da relação de Crane com estética simbolista remonta aos seus contemporâneos. Allen Tate (1968), por exemplo, escreveu pouco depois da morte do poeta de Ohio que “a carreira de Hart Crane será escrita por críticos futuros como um capítulo no movimento neosimbolista”¹⁴. Yvor Winters (1973), por sua vez, afirmou que Crane “enxerta na tradição whitmaniana algo da disciplina estilística dos simbolistas”¹⁵.

Um ponto polêmico referente à relação da poesia craneana com a estética simbolista é o debate a respeito de Crane ter tido ou não condições de ler no original, com qualidade, os trabalhos dos simbolistas franceses. Apesar de autores como René Taupin e Kenneth Rexroth afirmarem que Crane não tinha familiaridade considerável com a língua francesa, Christopher A. Tidwell (2006), com base em autores como Alfred Galpin e Kenneth Lohf, afirma o contrário. Tidwell diz, por exemplo, que o trabalho de Lohf revela que antes de 1918 Crane havia adquirido o livro *Anthologie des poètes français contemporains: le Parnasse et les écoles postérieures au Parnasse (1866-1911)*, no qual fez anotações e marcas em poemas originais de autores como Émile Verhaeren, Jean Moréas, Gabriel Vicaire, Théodore de Banville, Henri Barbusse, Henry Bataille, Charles Baudelaire, Jules Laforgue, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud, entre outros. Além disso, Crane teria adquirido livros de língua francesa, o que atestaria seu interesse pela leitura em francês dos simbolistas.¹⁶

O cerne da questão, no entanto, não é o fato de o poeta ter lido a produção simbolista francesa no original ou por meio de traduções, mas, sim, que o diálogo com escritores como Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé se faz presente em uma parte considerável de sua obra.

¹⁴ TATE, Allen. Hart Crane. In: *Essays of four decades*. Chicago: Swallow, 1968, p. 310 (tradução nossa).

¹⁵ WINTERS, Yvor. *Uncollected essays and reviews*. Ed. Francis Murphy. Chicago: Swallow, 1973, p. 76 (tradução nossa).

¹⁶ TIDWELL, Christopher A. *Mingling incantations: Hart Crane's neo-symbolist poetics*. Graduate Theses and Dissertations, 2006, p. 80. Disponível em: <http://scholarcommons.usf.edu/etd/2727>. Acesso em 10 mar. 2020.

De Baudelaire, por exemplo, Crane explorou algumas imagens, como a da multidão e a do enxame. A comparação entre o poema “The hive”, publicado por Crane em 1917, e os poemas baudelaireanos “Causuarie”, “Au lecteur”, “Les petites vieilles” ou “Le crépuscule du soir” indicam o empréstimo craneano de tais imagens.

Além disso, a poética de Crane apresenta um elemento comum à de Baudelaire, algo considerado por Anna Balakian (2007) como uma das principais características do simbolismo: o discurso indireto da imagem. Segundo a autora, Baudelaire escreveu poemas que “transmitem seu significado através das imagens que assumem o papel de declarações indiretas; este desenvolvimento será o *sine qua non* do modo de escrever simbolista”¹⁷. Tal tendência ao discurso indireto está ligada às ideias – caras aos simbolistas – de indefinição, de ambiguidade e de sugestão (em detrimento da afirmação). No caso de Baudelaire, tal prática se associa à tentativa de criar uma escritura que seja “tão ambígua quanto sucinta, como as visões que surgem no estado de sonho ou no meio de uma orgia de drogas”.¹⁸ Crane, por sua vez, usa o discurso indireto da imagem para criar sequências imagéticas insólitas que funcionariam como brechas, portais para o Absoluto no qual ele acreditava, inacessível aos homens por meio da linguagem cotidiana.

Na introdução que escreveu para *White Buildings*, Allen Tate (1926) apontou a presença do discurso indireto da imagem tanto em Crane quanto em Rimbaud, outro autor associado ao simbolismo:

Crane compartilha com Rimbaud o mecanismo de apresentação oblíqua do tema. O tema nunca aparece em um enunciado explícito. É formulado através de uma série de metáforas complexas que desafiam uma paráfrase do sentido em prosa equivalente. O leitor é imerso em um meio estranhamente desconhecido de sensação, e o princípio de sua organização não é imediatamente apreendido. O significado lógico nunca pode ser deduzido... mas o significado poético é uma intuição direta.¹⁹

A relação do poeta norte-americano com Arthur Rimbaud revela-se até mais explícita do que aquela que teve com Baudelaire. Um dos primeiros poemas publicados por Crane, “October-November”, foi visto por Margareth Foster (1940)²⁰ como já imbuído de uma atmosfera rimbaudiana, apesar de, neste caso, tal influência parecer ter vindo de forma indireta,

¹⁷ BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. Perspectiva: São Paulo, 2007, p. 42.

¹⁸ Ibidem, p. 42.

¹⁹ TATE, Allen. Introduction. In: CRANE, Hart. *White Buildings*. New York: Boni and Liveright, 1926, p. ix-xvi (tradução nossa).

²⁰ FOSTER, Margaret. *Arthur Rimbaud and Hart Crane: an essay in influence and parallels*. Ohio State University, 1940, p. 62-64.

das *Sinfonias* de John Gould Fletcher, poeta inicialmente imagista, mas que na série em questão refratou a poética de Rimbaud.

Ao longo da leitura dos poemas craneanos, outros pontos de diálogo com Rimbaud se explicitam, como é o caso do final de “O Carib Isle!”, “You have given me the shell, Satan, – carbonic amulet / Sere of the sun exploded in the sea”, que ecoa o trecho “C’est la mer mêlée / Au soleil”, de *Une saison en enfer*.

Como vidas e obras de Rimbaud e Crane têm pontos em comum, Tidwell concluiu que “Rimbaud representou uma revolta e uma experimentação poéticas que influenciaram toda a carreira de Crane; os novos tipos de poesia convocados por Rimbaud [...] seriam respondidos pelos poemas de Hart Crane”²¹.

Um terceiro simbolista importante para obra de Crane foi Stéphane Mallarmé, cujo poema “Toast funèbre, à Théophile Gautier” aparece como intertexto em “At Melville’s tomb”. Observemos, a fim de identificar traços comuns, trechos dos dois poemas:

A qui s’évanouit, hier, dans le devoir	And wrecks passed without sound of bells,
Ideal que nous font les jardins de cet astre,	The calyx of death’s bounty giving back
Survivre pour l’honneur du tranquille désastre	A scattered chapter, livid hieroglyph,
Une agitation solennelle par l’air	The portent wound in corridors of shells.
De paroles, pourpre ivre et grand calice clair,	
Que, pluie et diamant, le regard diaphane	Then in the circuit calm of one vast coil,
Resté là sur ces fleurs dont nulle ne se fane,	Its lashings charmed and malice reconciled,
Isole parmi l’heure et le rayon du jour!	Frosted eyes there were that lifted altars;
	And silent answers crept across the stars.

A imagem recorrente do cálice foi justamente aquela utilizada por Crane para, em carta a Harriet Monroe, detalhar sua *lógica da metáfora*, conceito associado, em certa medida, à poética mallarmaica.

De acordo com Mallarmé (1956), “as coisas já existem, nós não temos que criá-las; simplesmente temos que ver suas relações. São os fios dessas relações que fazem poesia e música”²², ideia que nos remete à citação de Crane, transcrita anteriormente neste trabalho, na qual ele confessa estar mais interessado pelas combinações das metáforas do que pelos significados lógicos que podem ser apreendidos das palavras²³.

²¹ TIDWELL, Christopher A. 2006, p. 147 (tradução nossa).

²² MALLARMÉ, Stéphane. *Selected prose, poems, essays and letters*. Translated by Bradford Cook. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1956, p. 23-24 (tradução nossa).

²³ CRANE, Hart. 1997, p. 278-79.

Essas “cadeias imagéticas” que compõem a lógica da metáfora, também estimadas por Mallarmé, são, na verdade, o principal elemento criador do discurso indireto da imagem, processo tipicamente simbolista sobre o qual já falamos ao relacionar Crane com Baudelaire e Rimbaud.

Há, ainda, um terceiro vetor na poética craneana: o modernista, que se evidencia principalmente nas imagens de edificações, máquinas e meios de transporte característicos da época em que o autor viveu. Vale lembrar que os próprios títulos de seus dois primeiros livros fazem referências a tais elementos: o primeiro, chamado *White Buildings*, alude aos arranha-céus norte-americanos; o segundo, *The Bridge*, à edificação que liga Manhattan ao Brooklyn e que se tornou um dos mais famosos ícones de uma metrópole que floresceu consideravelmente nos anos de 1920, época em que grande parte dos poemas de Crane foi escrita.

O interesse de Crane pelos elementos tecnológicos de sua contemporaneidade foi estimulado por seu amigo Gorham Munson, que enxergava na época em que viviam uma oportunidade de síntese entre o universo da máquina, pautado principalmente pela velocidade, e o das questões humanas, pautado por temas como o do amor, o do desejo e o da religiosidade. Munson considerava positiva a iniciativa futurista de Marinetti, mas via em suas obras uma recusa da dimensão mais humana. Preferia, o amigo de Crane, voltar os olhos para as possibilidades poéticas da América, repleta de arranha-céus, carros, pontes, *jazz* e anúncios publicitários, elementos que poderiam, de alguma forma, fazer com que a escritura estadunidense cintilasse, cheia de vida.²⁴ Crane, entusiasmado por tais ideias, escreveu para Munson dizendo sentir-se apto a ser um “Píndaro da era das máquinas”²⁵, visão confirmada por seu artigo “Modern poetry”, no qual diz que “a menos que a poesia absorva a máquina, isto é, aclimate-a tão natural e casualmente como fez com árvores, gado, galeões, castelos e todas as outras associações humanas do passado, falhará em sua plena função contemporânea”.²⁶ A fim de chegar a esse estágio de incorporação da máquina, Crane diz que o poeta deve “render-se, ao menos temporariamente, às sensações da vida urbana”²⁷, prática que vemos tanto em sua obra quanto em sua vida.

²⁴ UROFF, Margaret Dickie. 1974, p. 120-121.

²⁵ CRANE, Hart; WEBER, Brom (editor). *The letters of Hart Crane*. New York: Hermitage House, 1952, p. 129.

²⁶ CRANE, Hart. *The collected poems of Hart Crane*. Black & Gold Edition. New York: Liveright Publishing Corporation, 1946, p. 177 (tradução nossa).

²⁷ CRANE, Hart. 1946, p. 177 (tradução nossa).

1.1.3. Origens do verso craneano

A influência da Bíblia foi essencial para a elaboração do verso de Whitman, em especial a da *King James Bible*, tradução de 1611, feita a partir das línguas originais, que manteve o verso livre hebraico, valorizando a repetição de palavras e os usos de estruturas anafóricas e de aliteraões, o que gerou uma tradução com preocupações estéticas, como o seguinte excerto²⁸, tirado do salmo 17, exemplifica:

(Os números sobrescritos não indicam citações, mas, sim, versículos.)

²⁷ For thou wilt save the afflicted people; but wilt bring down high looks. ²⁸ For thou wilt light my candle: the LORD my God will enlighten my darkness. ²⁹ For by thee I have run through a troop; and by my God have I leaped over a wall. ³⁰ As for God, his way is perfect: the word of the LORD is tried: he is a buckler to all those that trust in him. ³¹ For who is God save the LORD? or who is a rock save our God? ³² It is God that girdeth me with strength, and maketh my way perfect.

O caráter anafórico-repetitivo se evidencia nos versículos iniciados por “for” e na repetição das palavras “Lord” e “God”. Se compararmos com um trecho de *Leaves of Grass*, o diálogo formal entre os textos fica evidente:

For me all that have been boys and that love women,
For me all the man that is proud and feels how it stings to be slighted,
For me the sweetheart and the old maid... for me mothers and mothers of mothers,
For me lips that have smiled, eyes that have shed tears
For me children and begetters of children.²⁹

Outro elemento constituinte do verso de Whitman é o tom de oratória religiosa. Membro de uma família que apreciava os sermões do pastor Quaker Elias Hicks³⁰, o poeta acabou incorporando à sua escritura o estilo eloquente, similar àquele usado em púlpitos para comunicação com grandes públicos. Em relação a Hicks, o poeta escreveu, em 1888:

²⁸ PSALMS. In: *The Holy Bible: King James Version*. Seventh Printing Hendrickson Publishers Edition, 2012, p.726-727.

²⁹ WHITMAN, Walt. *Folhas de relva*. Tradução Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2008, p. 52.

³⁰ MATEUS, Andrea Martins Lameirão. *A poética multifacetada de Jerome Rothenberg*. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014, p. 27.

Outros falam de Bíblias, santos, igrejas, exortações, expiações sofridas – os cânones fora de você mesmo e separados do homem – E.H. à religião dentro da natureza própria do homem. Ele trabalha nisso incessantemente para iluminar, nutrir, educar, trazer à tona e fortalecer. Ele é o mais democrático dos religiosos [...].³¹

Na obra de Langston Hughes (1902-1967), o verso anafórico é, em alguns casos, longo, aludindo à dicção de Whitman, como atesta o poema abaixo, “The negro speaks of rivers”:

I’ve known rivers:

I’ve known rivers ancient as the world and older than the flow of human blood in human veins.

My soul has grown deep like the rivers.

I bathed in the Euphrates when dawns were young.

I built my hut near the Congo and it lulled me to sleep.

I looked upon the Nile and raised the pyramids above it.

I heard the singing of the Mississippi when Abe Lincoln went down to New Orleans, and I’ve seen its

[muddy bosom turn all golden in the sunset.

I’ve known rivers:

Ancient, dusky rivers.

My soul has grown deep like rivers.³⁴

No caso de Hart Crane, embora o verso anafórico esteja presente em pelo menos um texto (“The hurricane”, incluído em *Key West: an Island Sheaf*), a influência por parte de Whitman se revela mais no campo da exploração da individualidade. O poeta de *Leaves of Grass* chega a aparecer – citado pelo nome – em *Cape Hatteras*, quarta seção de *The Bridge*. No trecho em questão, a voz enunciativa do poema pede que Whitman, envolto por um halo de arco-íris, nunca lhe largue a mão. Além disso, o saúda por ter revelado “aquele arco de consciência a que deste o nome / De Estrada Livre”, versos que parecem ter bastante relação com a questão da liberdade individual.

Há, ainda, outros escritos de Crane que revelam Whitman como intertexto, como é o caso da série de poemas marítimos *Voyages*, surgida através do diálogo com o tema whitmaniano de garotos brincando na praia.³⁵

Além da catacrese, Lee Edelman (1987) identifica na poesia de Crane um recurso técnico diretamente ligado à estruturação do verso: o anacoluto, que Cunha e Cintra (2001)

³⁴ HUGHES, Langston. *The collected poems of Langston Hughes*. New York: Vintage Classics, 1995, p. 23.

³⁵ MIGLIAVACCA, Adriano Moraes. 2013a, p. 82.

conceituam como “a mudança de construção sintática no meio do enunciado, geralmente depois de uma pausa sensível”³⁶, o que caracterizaria quebras no discurso. Hélder Daniel Moreira (2009) cita como exemplo o começo do poema “Paraphrase”, pertencente a *White Buildings*³⁷:

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

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

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

Na partitura tipográfica da poesia – para ficarmos só nela – o travessão é marca registrada do Romantismo, que o inovou no emprego e no sentido [...], saltando fora do caixilho dos sinais de pontuação para indicar não só mudança de interlocutor num diálogo, conforme as convenções francesa e brasileira; encaixar uma observação no correr de uma sentença, funcionando como traço-de-desunião: indicar, não tanto a supressão de uma palavra, implicando um sinal de igualdade (=), que substitui o verbo ser, como para substituir sintagmas inteiros, em elipse, num processo de desverbificação, ou melhor, de despredicação, nisto que vira ícone indicial que, mais do que apontar, arremessa o objeto [...]. Esses pequenos incidentes graforais, que se propagaram por todo o Ocidente poético, são indícios de algo muito maior: o surgimento de um novo individualismo, que reclama, exclama e proclama a sua existência, no interior mesmo da classe burguesa triunfante, de onde brota a nova ideologia, sua ideologia sociocultural e sentipensamental, o Romantismo.³⁸

³⁶ CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

³⁷ MOREIRA, Hélder Daniel. *A pulverização do logos e a palavra no ‘Universo Pristino do Nada’*: a poesia de Emily Dickinson e de Hart Crane. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2009, p. 64-67.

³⁸ In: TSVETÁIEVA, Marina. *Marina Tsvetáieva*. Tradução e prefácio Décio Pignatari. Curitiba: Travessa dos Editores, 2005, p. 15-16.

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

Em *White Buildings*, 25 dos 30 poemas (há 28 poemas, mas considero, aqui, as subseções de “For the marriage of Faustus and Helen” e as de “Voyages”) apresentam uso de travessões, muitas vezes de forma a criar fraturas ou surpresas sintáticas. Em *The Bridge*, todos os 15 poemas que compõem as nove seções do livro apresentam inúmeros exemplos de travessão, sendo que em alguns casos, como *Cutty Sark*, os sinais gráficos simplesmente inundam a página, criando um ritmo bastante fraturado. O travessão também aparece em todos os 19 poemas da versão mais confiável de *Key West: an Island Sheaf* e em 21 dos 23 outros poemas que o poeta publicou, mas não reuniu em livro.

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

Dignas de destaque na poética craneana são, ainda, a temática homoerótica e a forma por meio da qual ela é trabalhada nos textos. A questão da homossexualidade na poesia de Crane vem sendo abordada com mais detalhamento pelo menos desde 1990, por conta do desenvolvimento dos *queer studies*, frutos do afloramento da chamada pós-modernidade.

Poemas como “Possessions”, “Voyages” e “National Winter Garden” trazem, em maior ou menor medida, referências à homossexualidade e possibilitam o debate a respeito da linguagem através da qual o homossexual podia/pode ser retratado.

Após esse levantamento de alguns dos principais traços da poética de Crane, chega o momento de se tecer algumas considerações sobre os momentos composicionais de Crane. Após um estudo de sua produção inicial, cada uma de suas reuniões de poemas será abordada, começando por *White Buildings* (1926), passando por *The Bridge* (1930) e chegando a *Key West: an Island Sheaf* (obra publicada postumamente). Apesar de parecer algo exaustivo, creio ser crucial para um melhor entendimento do universo do poeta, o que, certamente, enriquecerá o processo tradutório.

1.2. Produção inicial

A composição de poema mais antiga feita por Crane data de 1914; no entanto, seu poema mais antigo publicado data de 1916. Parte dessa produção inicial foi publicada em revistas e jornais, tais como *Bruno's Weekly*, *Bruno's Bohemia*, *The Pagan*, *The Modern School*, *The Modernist*, *The Double Dealer* e *The Measure*.

No periódico novaiorquino *Bruno's Weekly*, que dava espaço tanto à literatura decadentista quanto a manifestações modernistas, Crane conseguiu publicar “C33”, um poema cujo título alude ao número da cela de Oscar Wilde no presídio de Reading, onde ficou após ser condenado por cometer atos na época considerados imorais com um garoto. O texto foi incluído no final de uma página em que constavam outras homenagens poéticas a Wilde.

Dois anos depois, Guido Bruno, o mesmo editor de *Bruno's Weekly*, publicou, então, em um novo periódico, *Bruno's Bohemia*, o poema “Carmen de Boheme”, que Crane havia enviado para crivo editorial dois anos antes.

Figura 10 – Página do periódico *Bruno's Weekly*, em que consta o poema "C33", de Hart Crane (23 set. 1916)

1008 BRUNO'S WEEKLY

Oscar Wilde: Poems In His Praise

Ode to Oscar Wilde

NO Pantheon proclaims you great,
No fervid orators bestow
In florid words the tribute of the state,
And yet we crown you—we, who know.

With wreaths of immaterial bays,
Eternal laurel leaves that naught
Can fade, we garland you to rule always
A prince, a royal prince of thought.

Who else with wisdom could such wit combine
To give us volumes in a single line?

Not merely British, nor yet Erse
Are you, and vain it were to seek
A likeness to your wondrous prose or verse
Outside the pages of some Greek.

What Aristotle taught, you knew,
And what Andronicus. Your pen
With facile grace Pindaric odes could do,
Or make the sophists live again.

With you we join the Dionysiac dance
In revels lighted by a moonbeam's lance.

Old Hellas gave your spirit birth,
And in the flesh, mayhap, you walked
Amid the choicest spirits of the earth
And with Academicians talked.

Or fair Aspasia cried "a hit!"
And all at her symposium laughed,
Repeating epigrams of Wildean wit
As to your health their goblets quaffed:—

"O Pericles! just listen—how correct:
'Brute reason hits below the intellect'."

Reincarnated in our time,
Apostle of the highest creed
In art, you wrote for Beauty's sake; sublime
In thought, you met our souls' great need.

Aloof, removed from common strife,
Contemning common folk's applause,
You reached at last so weird a plane of life
You hated nature's common laws.

Immortal man, yet gripped by spirits fell,
With head in heaven, but with feet in hell!

Yet, e'en philosophers loved so,
'Tis said; and it is true, though sad,
That Dante and great Michel Angelo
Were likewise just a little mad.

And these, and others who are great
In art, we judge by art alone. z
We love them for the beauty they create.
We let them call their souls their own.

And so we love YOU, Oscar Wilde. Your name
Is great, and amaranthine is your fame.

WILLIAM SALISBURY

Oscar Wilde

A POLISHED, bright, and glistening gem
Whose luster, hid beneath a mold
Of darkened mystery, doth gleam,
And everlasting sway doth hold.

Great Genius—ah, that mystic king,
Who holds the fate of cowering Man,
Who blazes trails with strokes that ring,
Who crumbles e'en the strongest ban,
Helped trim the light and fired the flame,
And bade it shine through clouds of scorn;
Raised high above the stars the name
Of him who unto woe was born.

However ugly be the vine,
Shall it, condemned, uprooted be,
If rich and luscious is its wine?
Shall it not stand at Justice's plea?

Men cursed the mold God placed him in;
They formed the rules that gave
The power to further curse his "sin"
And placed him in unhallowed grave.

And then they called their verdict wise,
Forgetting he was still God's kin
They judged him by their puny size;
He knew that he would win.

Oh God be kind to such as they
Who disregard Thy plans expressed
In forms of clay, and firm array
To stamp out at their wild behest.

Yes, God be kind, for many more
Whom Thou hast made like this poor child,
Though none may to his great heights soar,
Sink. God have pity! God be mild!

JUBAL AGMENON

To Sebastian Melmoth

I KNOW thee well: I know thy worth, thy sin.
If "Beauty save the world" as Gorki said.
Then of that saving grace thy soul hath been;
And, when before the Final Judgment dread,
They spirit comes, Eternal Loveliness
Shall place a crown of laurel on thy head;
And, though thy sin be great, thine art shall dress
Thee in the panoply of infinite peace.
Of Beauty on the world, that cannot cease,
The lamp of beauty, suffering no decrease,
Shall illuminate the angels. As for thee,
God is the Judge: let men wait silently.

JOHN W. DRAPER

Impressions of Oscar Wilde

GALLOONED with gaiety the Unicorn
Is mad with music and his self-made mask,
And yet his tired feet have time to bask
And his hands wit to blow the beaten horn.
Now, as he plays, there treads a shining pool
Of poesy—while in the floating pond
The flowers tremble, for with his gray wand
Swans become swine, and swine are beautiful.

Forger of fame, man follows his own ass
Into oblivion. And yet the glass
Emptied of living is more full sometimes
Of sunshine things and star-spun tribute rhymes.
For you the moons are still, peace has no poise.
One day you felt—and did not make a noise.

ALLAN NORTON

(from Saloon Sonnets: with Sunday floatings)

C 33

HE has woven rose-vines
About the empty heart of night,
And vented his long mellowed wines
Of dreaming on the desert white
With searing sophistry.
And he tented with far thruths he would form
The transient bosoms from the thorny tree.

O Materna! to enrich thy gold head
And wavering shoulders with a new light shed
From penitence, must needs bring pain,
And with it song of minor, broken strain.
But you who hear the lamp whisper thru night
Can trace paths tear-wet, and forget all blight.

HAROLD H. CRONE

And So I Have Not Seen Your Face: To Oscar Wilde

BBETTER to have lived one day
With you than all the months of May,
Than all the years of reddest fruit
On which the centuries take root,
Than all the thousand years to come
When Christ shall call to Christendom,
Than all the endless eons to be
The windmills of eternity.
O happy to have lived with you!

And lived and loved and died with you,
And sat beside the side of you,
And known that in the heaven's hue
There was no color like your eye,
No voice your own could not outvie,
No value in the whispered word
Of bird or wind you had not heard.

I would have given all my soul
And all my heart and all the whole
High avenues of my desire
To have been near to you entire.
I would have given my renown
To lift upon your heart a crown,
I would have given all my name
To add a finger to your fame.

We fled together out of space
And our fulfilment was this earth,
But nature gave you first your birth,
And so I have not seen your face.
Nor ever have I felt your hand
Or looked upon your outward mien—
Ah, such a little bridge did stand
Our lives between.

I would have given all my soul,
Thrice turned my back upon the goal,
For one right moment like a gem
But to have touched your garment's hem.

ALLAN NORTON

(from Saloon Sonnets: with Sunday floatings)

Ainda no ano de 1916, o escritor de Ohio conseguiu abrir uma outra frente de publicação no periódico novaiorquino *The Pagan*, no qual conseguiu expor ao público, ao longo dos anos, vários poemas, incluindo “October-November” e “The hive”, para os quais esta dissertação oferece traduções. Assim como os periódicos de Guido Bruno, *The Pagan* dava espaço a uma literatura mais associada ao espírito decadentista, o que, em boa medida, é evidente nesses poemas iniciais de Crane.

Essa safra inicial da obra craneana mescla, portanto, referências da poética *fin de siècle* com experimentações estéticas modernistas. Em um poema como “October-November”, por exemplo, vê-se, ao mesmo tempo, uma abordagem baseada nos pressupostos da vanguarda imagista (tais como a abordagem direta do tema e o banimento de palavras inessenciais) e uma presença marcada de intertextos mallarmeanos advindos de “Prélude à l’après-midi d’un faune” e “Un coup de dés”.

Esse caráter duplo que, por um lado, lida com o passado simbolista e decadentista e, por outro, com o modernismo, fez com que Crane fosse visto como um “imagista em âmbar”, isto é, uma pessoa para quem vanguarda e simpatia por livros “amarelados” como o âmbar se interpenetravam.³⁹

A primeira abordagem mais complexa dada pelo autor à modernidade ocorreria apenas em “Porphyro in Akron”, poema publicado em 1921 no periódico *The Double Dealer*. Dividido em subseções – o que antecipou “The marriage of Faustus and Helen” e “The Bridge” – o texto apresenta Porfírio, personagem do poema “The Eve of St. Agnes”, escrito por John Keats em 1819, como um dos elementos da vida urbano-industrial de Akron, cidade de Ohio em que Crane morou por um tempo.

Em meio a cenas urbanas sobrepostas nas quais trabalhadores irrompem pelas ruas, carros dão peso à paisagem, imigrantes gregos e escandinavos riem e brigam, bares são tomados por música e por conversas sobre dinheiro, Porfírio, figura que representa tanto a tradição cultural europeia quanto o próprio criador de poesia, acaba sendo empurrado para a prisão de um quarto, pois, conforme o final do poema, nesse panorama moderno, em que os eixos da cidade “dispensam o óleo da canção”, a poesia é uma “ocupação de quarto”, isto é, uma atividade privada.

Na visão de Olivier Alexis (2000), “Porphyro in Akron” foi uma resposta competente à tese proposta por T. S. Eliot no ensaio “Tradition and individual talent”, de 1919, no qual

³⁹ BRATTON, Francesca. An imagist in amber: Hart Crane’s early publications and Greenwich Village. *English: Journal of the English Association*, v. 68, issue 260, 2019, p.1-34.

o americano residente na Inglaterra defendeu a conjugação do contexto presente com a continuação de uma tradição cultural, ainda que oriunda de um lugar distante.⁴⁰ A escolha da figura de Porfírio, bem como a da própria cidade de Akron, cujo nome tem origem grega, são indícios da incorporação de referências tradicionais. Por outro lado, o momento presente, aquele do mundo moderno dos anos 1920, se impõe vigorosamente com o rolamento de imagens, cacos de cenas, pedaços de canções e frases em línguas estrangeiras pegos no ar.

Há, ainda, outros textos, tais como “The Bridge of Estador”, escrito entre 1920 e 1923, e “Euclid Avenue”, escrito em 1923, que indicam um desenvolvimento escritural cujo ápice se daria anos mais tarde, em *White Buildings* e em *The Bridge*, obras que serão analisadas nas seções seguintes.

Figura 11 – Edição do periódico *Double Dealer* em que o poema “Porphyro in Akron” foi publicado (1921).

Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7c/Double-Dealer_Cover.jpg
Acesso em: 15 maio 2020.

⁴⁰ ALEXIS, Olivier. *Hart Crane in Akron and Cleveland 1919-1923: Ohio roads and bridges to 'The Bridge'*. 2000, p. 7. Disponível em: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/clevelandstatedr-ebooks/reader.action?docID=3138821&ppg=6>. Acesso em: 2 maio 2020.

1.3. *White Buildings*

O primeiro livro publicado por Hart Crane foi *White Buildings*, lançado em 1926 pela editora nova-iorquina Boni & Liveright. Trata-se de uma coleção de poemas escritos entre 1917 e 1926, dentre os quais estão alguns dos mais conhecidos do poeta, como “For the marriage of Faustus and Helen” e “Voyages”.

O título, cuja tradução seria “Prédios Brancos” ou “Edifícios Brancos”, tem uma origem ambígua. Paul Mariani informa que o poeta, após uma noite de “amor” com um marinheiro, tentou escrever um poema – que malogrou – intitulado *White Buildings*⁴¹. Uma outra referência indica que Crane teria dito à sua mãe que o título do livro teria vindo de um trabalho do pintor italiano Giorgio de Chirico.⁴²

Independentemente de qual tenha sido a real origem do título, pelo menos dois significados podem ser inferidos. O primeiro refere-se às edificações urbanas, isto é, aos arranha-céus que compunham a paisagem em que Crane vivia. O segundo sentido, por sua vez, sugere um objeto poético imbuído de certa transcendência indicada pela luminosidade, referindo-se, possivelmente, à própria atividade escritural.

A obra recebeu resenhas positivas de Yvor Winters, no *The Dial*, de Mark Van Doren, em *The Nation*, de Matty Josephson, no *New York Herald Tribune*, de Archibald Macleish, em *Poetry*⁴³, de Waldo Frank, em *The New Republic*⁴⁴, e de Wilbur Underwood, no *The Times*⁴⁵. No entanto, resenhas negativas também apareceram. Nessa linha, estão inclusos ao menos três textos: um, publicado no *New York Herald Tribune* e assinado por Genieve Taggard, que acusou Crane de maneirismo obscuro; outro, publicado no *Saturday Review of Literature*, que afirmou que até mesmo a introdução ao livro, feita por Allen Tate, era incompreensível⁴⁶; e um terceiro, de autoria de Kay Boyle⁴⁷, escritora que não apenas ridicularizou um de seus poemas, “My grandmother’s love letters”, mas também a própria pessoa que deu origem ao poema, a avó de Crane.

A recepção inicial que o livro teve oscilou, portanto, entre elogios e incompreensões, algo que não espanta, considerando a poética densa e difícil do autor; poética, essa, que pode

⁴¹ MARIANI, Paul. *The broken tower: the life of Hart Crane*. New York; London: W. W. Norton & Company, 1999, p. 138.

⁴² Ibidem, p. 174.

⁴³ Ibidem, p. 259.

⁴⁴ Ibidem, p. 266.

⁴⁵ Ibidem, p. 268-269.

⁴⁶ Ibidem, p. 268.

⁴⁷ Ibidem, p. 292-293.

tanto encantar quanto afastar o leitor. Um bom exemplo disso é o poema de abertura do livro, “Legend”, que, embora apresente imagens envolventes, não se entrega à primeira lida:

As silent as a mirror is believed
Realities plunge in silence by...

I am not ready for repentance;
Nor to match regrets. For the moth
Bends no more than the still
Imploring flame. And tremorous
In the white falling flakes
Kisses are, –
The only worth all granting.

It is to be learned –
This cleaving and this burning,
But only by the one who
Spends out himself again.

Twice and twice
(Again the smoking souvenir,
Bleeding eidolon!) and yet again.
Until the bright logic is won
Unwhispering as a mirror
Is believed.

Then, drop by caustic drop, a perfect cry
Shall string some constant harmony, –
Relentless caper for all those who step
The legend of their youth into the noon.

A concepção de amor expressa pelo poema é, em boa medida, dolorosa, já que menciona remorsos (“repentance”) e arrependimentos (“regrets”) e lança mão de uma imagem destrutiva: a da mariposa (“moth”) que se inclina em direção à chama suplicante (“imploring flame”).

Apesar disso, a voz enunciativa estimula o sofredor a seguir em frente a fim de aprender (“it is to be learned”) a vivenciar essa combustão (“this burning”) e encarar a lembrança que se desfaz em fumaça (“smoking souvenir”), o espectro sangrento (“bleeding eidolon”), para se esgotar infinitamente (“Spends out himself again. / Twice and twice”) até que alcance uma

lógica clara (“bright logic”), uma harmonia (“some constant harmony”) que indicariam a superação da dificuldade vivida. Tal harmonia, na visão de Adriano Migliavacca (2013a), alude ao próprio poema, que é “o produto estético de uma disciplina pessoal que pode fornecer uma experiência transcendente.”⁴⁸

A própria estrutura do poema revela, como bem destaca Sherman Paul (1972), essa passagem de conturbação para harmonia, pois a irregularidade métrica das primeiras estrofes culmina em um quarteto final que segue um padrão iâmbico.⁴⁹

As imagens desse poema são referências criptografadas à sexualidade (homossexualidade, levando em conta o universo de Crane), como é o caso de “falling flakes” ou de “smoking souvenir”, alusões a esperma e a objetos fálicos. O uso de um código metafórico para se referir a esse tipo de situação é bastante compreensível, dado que a homossexualidade era pouco tolerada à época de Crane. Thomas Yingling (1990) faz referência a um outro poema, “Repose of rivers”, em que Crane lança mão da ambiguidade para incluir uma referência homossexual. No escrito em questão, há menção a “dykes”, vocábulo que tanto pode significar “represa” ou “dique”, dialogando, portanto, com o tema fluvial abordado, quanto, na gíria nova-iorquina dos anos 1920, uma pessoa homossexual do sexo feminino.⁵⁰

Há, inclusive, uma longa tradição de abordagem indireta da sexualidade, e principalmente da sexualidade praticada entre pessoas do mesmo sexo, na história da poesia. Um caso bastante estudado é o de William Shakespeare, que, assim como seus contemporâneos, explorava a ambiguidade dos termos para dar conta da experiência homossexual. Bruce R. Smith (1991) ressalta que o dramaturgo inglês usava palavras como “love”, “lover” e “lovely”, que, na Inglaterra dos séculos XVI e XVII, eram usadas tanto para se referir a um amigo quanto a um amante, dependendo do contexto.⁵¹ Smith lembra, ainda, do caso de Walt Whitman, cujas revisões de *Leaves of Grass* feitas ao longo das décadas acabaram atenuando explicitações do contato sexual homoerótico, principalmente por meio da criação de ambiguidade de gênero.⁵²

Além dessas sutilezas no trato com a sexualidade, é possível, ao longo da leitura de “Legend”, perceber algo – já mencionado antes – que é bastante característico da poética de Crane: o anseio por uma destruição redentora, por uma consumação purificadora. Um outro

⁴⁸ MIGLIAVACCA, Adriano Moraes. 2013a, p. 50.

⁴⁹ PAUL, Sherman. *Hart's Bridge*. Urbana; Chicago; London: University of Illinois Press, 1972, p. 102.

⁵⁰ YINGLING, Thomas E. *Hart Crane and the homosexual text: new thresholds, new anatomies*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1990, p. 142-143.

⁵¹ SMITH, Bruce R. *Homosexual desire in Shakespeare's England: a cultural poetics*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1991, p. 249.

⁵² Ibidem, p. 26.

poema que exemplifica, no livro, esse traço craneano é *Possessions*, em que a voz enunciativa anseia por forças destrutivas que possam aplacar os desejos sexuais que a afligem. Tal poema também pode ser visto como um exemplo da forma por meio da qual Crane aborda a questão da homossexualidade, que se evidencia, via metáforas, no trecho a seguir:

[...]
 And the key, ready to hand [...]
 Through a thousand nights the flesh
 Assaults outright for bolts that linger
 Hidden, – O undirected as the sky
 That through its black foam has no eyes
 For this fixed stone of lust.

Precedida pela imagem fálica de uma chave à mão (“the key, ready to hand”), a sexualidade é, nesse texto, vista como uma “pedra fixa de luxúria” (“fixed stone of lust”) para a qual o céu (“sky”), obnubilado por espuma negra (“black foam”), não tem olhos (“has no eyes”).

A ligação desse poema com a questão da homossexualidade é pertinente, não por Crane ter sido um poeta homossexual (ou bissexual, talvez), mas por haver indícios (ainda que crípticos) no próprio texto, como é o caso da citação de Bleeker Street, região de Nova York em que a prostituição masculina era, já nos anos de 1920, comum⁵³ (“In Bleeker Street, still trenchant in a void, / Wounded by apprehensions out of speech”).

Crane parece, então, problematizar a condição homossexual tanto por meio da apresentação do rótulo que associa homossexuais quase que exclusivamente a desejos libidinosos quanto por meio da crítica a uma transcendência que não enxerga os dilemas de quem vive tal condição.

Perante esse panorama, a voz enunciativa pega tal “pedra de luxúria” e a coloca contra um disco de luz (“disk of light”), que indicaria, de acordo com Yingling (1990), uma mudança de representação poética do próprio conceito de homossexualidade, que de “fixed stone of lust” (“pedra fixa de luxúria”) se transforma em mais positivas “bright stones wherein our smiling plays” (pedras claras nas quais nosso sorriso brinca/toca/atua). Vale conferir as próprias palavras de Yingling, que ajudam a dissipar uma possível interpretação pautada pela ideia de

⁵³ Informações sobre a vida *gay* em Bleeker Street retiradas do *website*: <http://gvshp.org/blog/2014/11/18/lgbtq-history-bleecker-street/>. Acesso em: 6 maio 2017.

um suposto autopreconceito por parte da voz enunciativa do poema, já que ela sofre com a angústia sexual e quer uma “redenção”:

Uma inspeção mais detalhada do poema sugere que o que é rejeitado [...] em “Possessions” é menos a prática da homossexualidade do que as representações constritoras dela disponíveis ao homossexual e ao poeta homossexual. [...] “Possessions” rejeita a construção retórica da homossexualidade como uma “pedra fixa de luxúria” e a substitui no fim do poema como uma visão mais idealizada de “pedras claras nas quais nosso sorriso brinca/toca/atua.”⁵⁴

Crane viveu uma época em que as formas exploradas para se retratar a homossexualidade já não eram iguais às que haviam sido usadas por Walt Whitman, associadas a uma subjetividade romântica, nem às que seriam usadas por John Ashbery, mais desenvoltas e parodísticas. Conforme afirma Yingling, o poeta está situado em um “limiar histórico em que o desejo não é mais uma excitação secreta seguramente ancorada dentro de uma subjetividade romântica, mas ainda não é um clichê cultural que possibilita apenas paródia.”⁵⁵

É justamente nesse local intermediário que se encontram os poemas de *White Buildings* dedicados à temática *gay*; poemas, esses, cujo ápice é, provavelmente, a série *Voyages*, que fecha o livro. Trata-se de um grupo de seis textos feitos por Crane a partir de seu relacionamento amoroso com o marinheiro dinamarquês Emil Opffer.

A crítica divergiu a respeito da especificidade de *Voyages* como uma série de poemas de amor homossexual. Houve quem defendesse, como foi o caso de Yvor Winters, que os textos dariam conta de um sentimento universal. Outros, como Thomas Yingling, foram na contramão das leituras universalistas, destacando o caráter homoerótico da obra.⁵⁶

Em “Voyages I”, delineia-se o tema de garotos à beira-mar, também presente em “Song of myself”, de Whitman (“Twenty-eight young men bathe by the shore”, diz *Leaves of Grass*): “They have contrived a conquest for shell shucks, / And their fingers crumble fragments of baked weed / Gaily digging and scattering”. Após apresentar essa cena suave, a voz enunciativa recomenda que tais garotos divirtam-se na praia (“O brilliant kids, frisk with your dog, / Fondle your shells and sticks [...]”), mas que tomem cuidado com o limite até aonde ir (“[...] but there is a line / You must not cross nor ever trust beyond it”), terminando o poema com um alerta sobre a crueldade do mar (“The bottom of the sea is cruel”); mar, esse, que – imagem bastante presente nos textos de Crane – indicaria, segundo

⁵⁴ YINGLING, Thomas E. 1990, p. 120 (tradução nossa).

⁵⁵ Ibidem, p. 120 (tradução nossa).

⁵⁶ MIGLIAVACCA, Adriano Moraes. 2013a, p. 84.

Adriano Migliavacca (2013a), tanto a empreitada de risco que é a experiência amorosa quanto a transição conturbada de infância para vida adulta⁵⁷.

O início de “Voyages II” é uma ligação sintática com o final do primeiro poema da série. O mar é, sim, cruel, mas também é uma piscadela da eternidade (“– And yet this great wink of eternity”), o que exemplifica, mais uma vez, a constante craneana de vislumbre do absoluto. A partir disso, a voz enunciadora convida o amante a abraçar o mar (“Take this Sea [...]”), experiência que afirmaria a vida em detrimento da morte, respondendo ao vórtice do túmulo com um esguicho rumo ao paraíso (“Bequeath us to no earthly shore until / Is answered in the vortex of our grave / The seal’s wide spindrift gaze toward paradise”).

O terceiro poema de série, “Voyages III”, trata da entrada efetiva no mar. Através dos portais negros do oceano (“And so, admitted through the black swollen gates”), encontra-se o corpo amado em movimento (“Your body rocking!”). A essa altura, surge a imagem de estrela beijando estrela (“star kissing star”), o que seria, segundo Migliavacca, uma referência à homossexualidade, pois o que ocorre na cena é uma união entre elementos iguais e não uma polaridade entre opostos complementares (Lua e Sol, por exemplo).⁵⁸

Em meio a esse ambiente ambíguo de destruição e transcendência que é o mar, surge a expressão “transmemberment of song”, que, como explica Herbert A. Leibowitz (1968)⁵⁹, mescla transsubstanciação (transformação positiva) com desmembramento (destruição, divisão) e alude ao poder que o poema (“song”) tem de unir os amantes; união, essa, que estaria expressa na própria grafia da palavra “transmemberment”, que traz em si a alusão ao entrelaçamento de braços e pernas (“members”).

“Voyages IV”, por sua vez, sugere uma diminuição da intensidade do sentimento amoroso, já que o desejo – expresso em “Voyages III” – de viajar nas mãos amadas (“Permit me voyage, love, into your hands...”) é confrontado com a realidade de um sorriso contado (“[...] counted smile of hours and days [...]”), que só pode ser visto como um espectro⁶⁰. Tal situação provavelmente se refere, como supõe Sherman Paul (1972), à espera do retorno do amante, considerando que Emil Opffer era um marinheiro e, portanto, tinha a viagem como vida⁶¹.

⁵⁷ MIGLIAVACCA, Adriano Moraes. 2013a, p. 89.

⁵⁸ Ibidem, p. 96.

⁵⁹ LEIBOWITZ, Herbert A. *Hart Crane: an introduction to the poetry*. New York: Columbia University Press, 1968, p. 101.

⁶⁰ MIGLIAVACCA, op. cit, p. 98.

⁶¹ PAUL, Sherman. 1972, p. 152.

Perante tal ausência, a voz enunciativa apresenta o canto (“singing”) como forma de superar a mortalidade – presente no poema através da imagem do barro (“clay”) – e de immortalizar o amor: “No stream of greater love advancing now / Than, singing, this mortality alone / Through clay aflow immortality to you.”

Sherman Paul destaca o caráter homoerótico do último verso do poema, que traz a imagem de um “remo secreto” (“secret oar”), referência fálica, associada a pétalas de amor (“petals of all love”), que, ofertadas ao amante, podem ser vistas tanto como o espermatozoide quanto como a atividade poética, dois elementos ligados pela ideia de fertilidade.

Em “Voyages V”, o distanciamento entre os amantes se acentua. O sorriso, que antes era contado, agora encontra-se sob gelo e não é passível de ser encontrado (“One frozen trackless smile...[...]”). Por sua vez, o cenário, que nos poemas anteriores caracterizou-se por ilhas tropicais, agora parece ser uma planície de gelo (“Together in one merciless white blade”), o que ecoa a solidão gelada de “North Labrador”, um outro poema de *White Buildings*. Vale pontuar que a própria estrutura do texto, por apresentar *enjambements* e estrofes com número irregular de versos, já sugere a dissolução da relação amorosa, o que irá continuar no começo da última parte da série de poemas.

O panorama glacial que se revela no começo de “Voyages VI” é justamente o indício de um distanciamento maior entre os amantes. Trata-se de uma cena congelada (“Where icy and bright dungeons lift”) que substitui a fluidez do mar até então percorrido. A voz enunciativa, à espera do reencontro, deseja o retorno das ondas (“[...] let thy waves rear”), pois elas poderiam quebrar o gelo e realimentar o amor, que, nessa série de textos, é visto como movimento, como viagem, e não como ancoradouro. Reforçando tal interpretação, Margaret Dickie Uroff (1974) afirma que o amor em *Voyages* é “o amor que não conhece portos, que só é expresso através da viagem.”⁶²

Apesar de impactada pela solidão, a voz enunciativa revela – por meio da menção de imagens como a da fênix – a esperança do reencontro, e continua acreditando no poder da criação artística como maneira de encarar o sofrimento, chegando a afirmar que a poesia – vista, aqui, como “verbo feito imagem” (“Imaged word”) – seria (segundo a tradução de Adriano Migliavacca) uma “resposta iniludível cujo acento adeus nenhum resume” (“It is the unbetrayable reply / Whose accent no farewell can know”). Dessa forma, creio ter sido possível ver como o amor modifica-se ao longo dos seis poemas dessa série que fecha *White Buildings* e que é considerada como um dos melhores momentos escriturais de Hart Crane.

⁶² UROFF, Margaret Dickie. 1974, p. 72.

Um dos poemas de Crane mais admirados por seus críticos é o antepenúltimo do livro, “For the marriage of Faustus and Helen”, que tem como intertexto a peça *Doctor Faustus*, de Christopher Marlowe, obra em que a personagem Fausto, após ter cedido sua alma ao diabo, interpela a sombra de Helena, pedindo que ela o ajude. Partindo de uma epígrafe da peça *The Alchemist*, de Ben Jonson, em que Helena de Troia é citada, o poema de Crane divide-se em três partes.

Na primeira parte, após um introito platônico que indica a mudança de um mundanismo pautado pela concretude cotidiana (“Across the memoranda, baseball scores, / The stenographic smiles and stock quotations”) para um ideal em que o arquétipo de beleza possa ser visto como tangível e possa imperar sobre a morte, a voz enunciativa se depara, no trânsito, como uma garota que se transforma em Helena de Troia, a perpétua referência de beleza. Nesse encontro, essa voz enunciativa expressa seu desejo (“There is some way, I think, to touch / Those hands of yours [...]”) e convida a figura feminina a receber seu olhar de elogio:

Accept a lone eye riveted to your plane,
Bent axle of devotion along companion ways
That beat, continuous, to hourless days –
One inconspicuous orb of praise.

Na segunda parte, o ritmo do poema adquire a velocidade do *jazz* e a cena que se descortina é a de uma festa repleta de música e de luzes. O amor, idealizado na primeira parte, aparece, aqui, mais carnal, mais sensual, ecoando o estilo de vida retratado – aquele alucinante, típico dos *nightclubs* nova-iorquinos dos anos de 1920. Essa atmosfera de celebração parece afastar, bem como a figura de Helena o fez na primeira seção, a morte, conceito negador daquilo que é belo.

Na terceira parte, no entanto, a negatividade da morte aparece através da figura de um atirador religioso (“religious gunman!”) e também árbitro da beleza (“arbiter of beauty”) que, pelo que parece, é um avião de guerra (“naked of steel”, “will fall too soon, / And in other ways than as the wind settles”, “saddled sky that shook down vertical / Repeated play of fire”).

Apesar das imagens de destruição aéreas, provável alusão à Primeira Guerra Mundial, o tom final do poema acaba por ser positivo, pois ocorre a louvação dos tempos voláteis do presente e da imaginação capaz de superar o desespero, conforme atesta a última estrofe:

Distinctly praise the years, whose volatile
 Blamed bleeding hands extend and thresh the height
 The imagination spans beyond despair,
 Outpacing bargain, vocable and prayer.

Crane lançou mão dos mitos de Fausto e de Helena por achar que sua época e o passado recente não tinham conseguido estabelecer uma ligação interessante entre o passado mítico e o presente (no caso, as primeiras décadas do século XX)⁶³. No entanto, logo passou a encarar a Ponte do Brooklyn como uma referência mitológica interessante para a modernidade que vivenciava, o que resultaria, em 1930, na publicação de seu segundo livro, *The Bridge*.

1.4. *The Bridge*

Conforme dito anteriormente, *The Bridge*, escrito entre 1923 e 1930, é um poema longo, composto por um introito e oito partes, que dialoga com a estética de *The Waste Land* (1922), de T. S. Eliot, assumindo, no entanto, um tom mais otimista. Trata-se de uma tentativa de épica norte-americana do século XX. Nas palavras do próprio autor, o poema seria uma “síntese da América e de sua identidade estrutural”⁶⁴.

Refletindo a respeito do conceito geral do livro, Langdon Hammer (2007) afirma que:

Crane tomou a Ponte do Brooklyn como um símbolo de ação espiritual que sustenta a história americana. Para Crane, a história da América é uma série de visões do novo mundo, todas elas versões ou avatares do que ele também chama de *Atlantis*, a cidade submersa em ondas, no mito platônico, que promete retornar e nos levar de volta a algum tipo de comunidade redimida. *Atlantis* é o nome que Crane dá a um tipo de relação prometida com o mundo que foi vislumbrado, mas também perdido. Focar em *Atlantis*, como o poema faz e como Crane diz que a história da América faz, é, curiosa, confusa e simultaneamente, ir para o passado e para o futuro a fim de resgatar algo que a história prometeu para o futuro.⁶⁵

Trilhando uma linha interpretativa similar à de Langdon Hammer, Paul Mariani (1999) afirma que a imagem de uma ponte representaria um “ato de fé” e, ao mesmo tempo, uma forma de comunicação que visa superar o vazio característico das separações e rupturas do mundo moderno⁶⁶. Confirmando tal visão, surgem, ao longo do poema, personagens – Cristóvão Colombo e Pocahontas, por exemplo – e símbolos – Cataio (nome usado na Idade Média para

⁶³ WEBER, Brom. *Hart Crane: a biographical and critical study*. New York: The Bodley Press, 1948, p. 184.

⁶⁴ CRANE, Hart. *O my land, my friends: the selected letters of Hart Crane*. Eds. Langdon Hammer e Brom Weber. New York; London: Four Walls Eight Windows, 1997, p. 133-134 (tradução nossa).

⁶⁵ HAMMER, Langdon. *Hart Crane*. Aula ministrada na Universidade de Yale, 2007. Disponível em vídeo e em texto em: <http://oyc.yale.edu/english/engl-310/lecture-14>. Acesso em: 26 fev. 2017.

⁶⁶ MARIANI, Paul. 1999, p. 223-224.

se referir à China), conquista do Oeste, o rio, os arranha-céus, a ferrovia, o metrô, entre outros – que aludem à ideia de integração, ligação, travessia, movimento.

Cabe pontuar que todas as citações em português do poema são da tradução de Maria de Lourdes Guimarães.

O introito, chamado *Proem: to Brooklyn Bridge*, é, de acordo com Margaret Dickie Uroff (1974), uma espécie de meditação onírica sobre a ponte do Brooklyn, construção que, possibilitada pela tecnologia, representa o limiar de uma nova consciência. Uroff destaca a sobreposição de imagens circulares presentes neste texto: por sobre as curvas da ponte há gaivotas em vôos circulares e, mais acima, círculos estelares. Segundo a autora,

A insistência poética de Crane é no círculo, e seu método é construir círculo sobre círculo [...] numa estética de espiral girando para cima. A ponte mistura-se com o mundo natural, mas também se mistura com o mundo sobrenatural e serve como um intermediário entre o homem, seu criador, e esses mundos.⁶⁷

Essa relação da ponte com a natureza seria responsável por uma harmonia capaz de dar ao homem “não apenas uma visão de totalidade [...] mas um “idioma não fraturado” por meio do qual tão visão seria expressa.”⁶⁸ Trata-se, aqui, do vislumbre de um absoluto e da tentativa de registrá-lo em palavras, procedimento característico da poética de Crane.

Após esse prelúdio, apresenta-se a primeira parte do poema, intitulada *Ave Maria*. A situação, aqui, é o retorno de Cristóvão Colombo à Europa. Após ter chegado à América e visto um novo mundo de possibilidades, o genovês enfrenta uma forte tempestade durante seu caminho de volta ao velho continente. Perante tal dificuldade, o navegador suplica a Deus que possibilite um regresso seguro, para que ele possa informar o mundo de seu achado. Paul Mariani (1999) indica uma semelhança entre o episódio com Colombo e a figura do poeta visionário⁶⁹, que, assim como o descobridor do novo continente, quer trazer à sua realidade o registro verbal de um mundo supostamente imaculado que ele teve o privilégio de testemunhar. Mais uma vez se vê, então, o dilema craneano de vislumbrar um absoluto e tentar registrá-lo em palavras.

⁶⁷ UROFF, Margaret Dickie. 1974, p. 127.

⁶⁸ Ibidem, p. 126.

⁶⁹ MARIANI, Paul. 1999, p. 209.

Em *Ave Maria*, Colombo e sua caravela sugerem a ligação entre continentes e entre culturas, funcionando como alusão à imagem da ponte; alusão, essa, que aparecerá, ainda que de formas diferentes, em outras partes do livro.

Dividida em quatro subseções, a parte seguinte do *The Bridge* chama-se *Powhatan's daughter* e é aquela em que aparece Pocahontas, a filha do chefe indígena Powhatan. Índia que, por ter se unido a um colonizador europeu, representa o contato entre povos, Pocahontas revela-se, no poema, como uma nova alusão à ideia de “ponte”.

A primeira subseção de *Powhatan's daughter* é “The Harbor Dawn”, que apresenta uma cena crepuscular em um porto, durante o inverno, já que há referências a neve caindo. A imagem da madrugada carrega em si a ideia de “início”. De acordo com o próprio autor, as subseções de *Powhatan's daughter* abordam etapas da vida de uma pessoa.⁷⁰ A primeira etapa, abordada nessa primeira subseção, seria a do engendramento da vida, a da “semeadura”. A própria palavra “semente” aparece em uma das glosas do texto.

Surge, também, sem maiores detalhamentos, a figura de uma mulher, provável alusão a Pocahontas, que, de maneira geral, assume no poema um papel ligado à fertilidade. Tal figura feminina também se faz presente em uma glosa que pergunta “who is the woman with us in the dawn?... whose is the flesh our feet have moved upon?” (“Quem é a mulher conosco na aurora?... De quem a carne sobre a qual nossos pés se moveram?”). De acordo com Margaret Dickie Uroff (1974), tal glosa, bem como as demais referências à figura feminina (cabelos que são florestas, por exemplo), fazem de Pocahontas uma encarnação do continente americano.⁷¹

A subseção seguinte é “Van Winkle”, cujo título faz referência ao conto *Rip Van Winkle*, escrito em 1819 por Washington Irving. Como a personagem do conto, que passa anos dormindo e, ao acordar, volta aos lugares antes familiares, a voz enunciativa desse texto de Crane volta-se para o tempo em que era criança e em que nos livros escolares pululavam histórias como as de Pizarro, Cortez, Capitão Smith, Priscilla (Alden, provavelmente) e Rip Van Winkle. As lembranças da infância, fase que segue a da “concepção” apresentada em *The Harbor Dawn*, embaralham-se com as histórias dos primeiros colonizadores, gerando uma mescla de referências pessoais e nacionais.

⁷⁰ CRANE, Hart; WEBER, Brom (org.). *The letters of Hart Crane: 1916-1932*. Berkeley: University of California Press, 1965, p. 306.

Disponível em: https://archive.org/stream/lettersofhartcra00cran/lettersofhartcra00cran_djvu.txt. Acesso em: 15 fev. 2018.

⁷¹ UROFF, Margaret Dickie. 1974, p. 87.

Nesse texto, a presença de Pocahontas é discreta, revelando-se apenas nas glosas; uma delas faz referência ao sorriso da índia, enquanto a outra diz que ela “shall take you by the hand” (“vai levar-te pela mão”). A imagem fertilizadora de Pocahontas parece, nesse caso, apenas conduzir o viajante (ou seria o leitor?) por essa infância do continente com a qual a infância pessoal da voz enunciativa se mistura.

A próxima subseção, “The river”, começa com a voz enunciativa a bordo de um trem que se afasta da América comercial, repleta de anúncios e *slogans*, para ir de encontro ao “continente”. No caminho, a voz muda de perspectiva, indo para o exterior do trem, lidando com pessoas que conhecem “a body under the wide rain” e “her yonder breast / Snow-silvered, sumac-stained or smoky blue”, isto é, conhecem o corpo da América, o continente, que, no texto, se encarna em Pocahontas.

Em uma nova mudança de perspectiva, volta-se para dentro do trem e vê-se a aproximação de um rio, o Mississippi, que funciona, aqui, como a encarnação maior da terra norte-americana. De acordo com Uroff,

A identificação do poeta com o fluxo do rio e com a lama do leito do rio indica um desejo de se submeter, de ser possuído, de ser liberado do terror e das tensões que foram construídas nesses poemas. O corpo do continente é revelado, aqui, em toda graça e força de seu grande rio. Descrito como vascular e impetuoso, o rio é a mãe provedora.⁷²

Yvor Winters (1947), escritor com quem Crane se correspondeu durante certo tempo, afirmou que o poeta de Ohio lhe disse, após ter escrito *The River*, que buscou, no poema em questão, reescrever Carl Sandburg, poeta norte-americano praticante, de acordo com Winters, de uma espécie de misticismo regional.⁷³ Se Ralph Waldo Emerson – uma das referências poético-filosóficas de Crane – desenvolveu um misticismo panteístico e Walt Whitman – outra referência do poeta – desenvolveu um misticismo nacional, Sandburg, enfatizando o Vale do Mississippi, delineia um misticismo regional. Independentemente da possível polêmica referente ao fato de Crane ter tido uma visão mística mais nacional ou mais regional, por tal referência a Sandburg se compreende, ao menos em parte, a aparição do rio Mississippi nesta subseção.

Em “The dance”, a subseção seguinte, várias referências indígenas aparecem. Trata-se de uma tentativa de volta à “manhã tribal” (“tribal morn”), uma espécie de estado de coisas original associado ao mundo dos primeiros habitantes da América. Ao longo do texto, a voz enunciativa desce de um barco e escala os Apalaches, chegando a uma aldeia indígena onde

⁷² UROFF, Margaret Dickie. 1974, p. 96 (tradução nossa).

⁷³ WINTERS, Yvor. *In defense of reason*. New York: The Swallow Press & William Morrow and Company, 1947, p. 591-92.

uma dança indígena está começando. Nesse cenário, uma personagem masculina chamada Maquokeeta (nome que, conforme Paul Mariani⁷⁴, Crane tirou de um taxista indígena) está sendo queimada sacrificialmente enquanto uma tempestade se inicia, o que, de acordo com Sherman Paul (1972), seria uma forma de “convocar os poderes de renovação [...] na dança do processo de vida-e-morte, destruição-e-criação”, pois a dança acontece – e Maquokeeta é convidado a participar dela – “no momento da fúria mais destrutiva da tempestade”.⁷⁵

Como bem pontuou Margaret Dickie Uroff (1974), tal ideia de destruir para renovar é uma constante na poesia de Crane. As imagens de elementos violentos, tais como o fogo e o vento, referem-se, muitas vezes, a uma busca de exaustão a partir da qual se chegaria a uma purificação. Nas palavras da própria autora, Crane é “possuído por emoções que o subjagam, e somente conforme elas se consomem, somente conforme elas o esgotam, ele se purifica delas.”⁷⁶

No caso de “The dance”, Maquokeeta é imolado durante a dança, e por meio de seu sacrifício, a mulher que vinha assumindo várias formas nos textos anteriores de *Powhatan's daughter*, Pocahontas, aparece transmutada em uma árvore que canta, e os ventos destruidores assumem uma função revitalizadora, fazendo com que o mundo floresça.

Esse episódio de *The Bridge* é um bom exemplo da visão otimista do poema, o que o diferencia, conforme dito anteriormente, do tom de *The Waste Land*, de Eliot.

“Indiana”, a última subseção de *Powhatan's daughter*, apresenta uma mãe pioneira (uma alusão a Pocahontas, segundo Brom Weber (1948)⁷⁷, pois ambas as figuras simbolizariam a fertilidade maternal da América) despedindo-se, na época da corrida do ouro, de um filho já crescido que partiu para tentar a sorte como marinheiro. Vale pontuar que, tecendo considerações entre biografia e texto, Sherman Paul (1972) sugere uma relação entre a mãe de Indiana e a mãe do poeta, Grace Crane⁷⁸, pois, assim como a mãe fictícia, que ruma para o oeste atrás de um sonho, Grace foi tentar a vida em Hollywood, o que resultou em perdas nas relações familiares.

Vê-se, pelo tom usado pela mãe para se dirigir ao filho, que a busca da família por ouro não resultou em nada, levando o filho a buscar riquezas em outros lugares. Esse episódio, de acordo com Brom Weber, nos informa que “o continente americano tem sido explorado

⁷⁴ MARIANI, Paul. 1999, p. 256.

⁷⁵ PAUL, Sherman. 1972, p. 219.

⁷⁶ UROFF, Margaret Dickie. 1974, p. 46-47.

⁷⁷ WEBER, Brom. 1948, p. 360.

⁷⁸ PAUL, Sherman. Op. cit, p. 223.

na caça louca por ouro [...], que o destino manifesto da nação evaporou-se e que o futuro da América reside no mar.”⁷⁹ Funciona, tal referência marítima, como conexão entre *Powhatan's daughter* e a próxima parte do livro, *Cutty Sark*.

O título da terceira parte do poema, *Cutty Sark*, refere-se ao nome de um veleiro fabricado na Inglaterra no século XIX. Tal embarcação foi utilizada, inicialmente, para o comércio de chá com a China. Por conta desse fato, Uroff (1974) afirma que o veleiro, no contexto de *The Bridge*, é uma “gloriosa ‘máquina branca’ cuja viagem circular tinha [...] trazido de volta os mistérios de Cataio.”⁸⁰ É possível notar, como em vários outros momentos da poesia de Crane, uma referência a um ideal, a um absoluto (aqui chamado de “mistério”) vislumbrado e que tenta ser tra(du)zido de volta.

A partir dessa referência, o texto faz uma abordagem da história marítima dos Estados Unidos no século XIX. No começo, a voz enunciativa encontra-se à beira-mar, dentro de uma espécie de *salloon*. Em tal lugar, encontra um marinheiro (associado por Sherman Paul tanto à figura do filho da mãe pioneira de *Indiana* quanto a Ahab e Pip, do *Pequod* de Melville, e ao velho marinheiro de Coleridge⁸¹) que relata algumas reminiscências de navegação, num tom geralmente sombrio, como atesta o seguinte verso: “that / damned white Artic killed my time” (“tal / Ártico maldito me matou o tempo”).

A fala do marinheiro é acompanhada por uma canção chamada *Stamboul nights*, vinda do piano mecânico do *saloon*. Enquanto as histórias são narradas, surgem estrofes em itálico com a letra da canção. São passagens que aludem a “criaturas submarinas e ao paraíso afundado de Platão e dos antigos”⁸². Nesse sentido, com o verso “ATLANTIS ROSE drums wreath the rose”, *Cutty Sark* antecipa *Atlantis*, a última parte de *The Bridge*.

Após ouvir o marinheiro, a voz enunciativa volta para casa atravessando a Ponte do Brooklyn e pensando nesse mundo de veleiros e desbravamentos. Em certa medida, o episódio de *Cutty Sark* remete a *Ave Maria*, mas sem explicitar fé ou otimismo. Se, na seção de abertura de *The Bridge*, Cristóvão Colombo assume com fé o fardo de sua missão, aqui, após passar por diversos lugares do mundo, a personagem termina bêbada em um *saloon*, narrando lembranças bem à maneira do marinheiro coleridgeano. No entanto, a voz enunciativa, que parece assumir

⁷⁹ WEBER, Brom. 1948, p. 362.

⁸⁰ UROFF, Margaret Dickie. 1974, p. 131.

⁸¹ PAUL, Sherman. 1972, p. 225.

⁸² WEBER, Brom. Op. cit, p. 363.

a perspectiva do poeta, contrabalança esse pessimismo, já que, ao produzir poesia, afirma possibilidades. De acordo com Sherman Paul, a “poesia, tecida como é tecida aqui e ao longo de *The Bridge*, é a máquina que canta, e, pelo poeta, torna a existência possível, cria um espaço de boas-vindas mesmo no abismo do tempo.”⁸³

Considerando que *Powhatan's daughter* aborda a exploração da terra e *Cutty Sark*, a exploração do mar, *Cape Hatteras*, a quarta parte de *The Bridge*, trata da exploração do espaço: dos espaços aéreo e sideral.

No texto mais longo do livro, Crane traz o leitor de volta para o presente, para a era da maquinaria e dos aviões. Perante tais frutos da modernidade, que também são agentes de guerra e de morte, a voz enunciativa pondera a respeito do caráter ilimitado da empreitada humana, perguntando, na escritura, ao poeta Walt Whitman “if infinity / Be still the same as when you walked the beach” (se a infinitude / ainda for aquela sob a qual você andava à praia).

Whitman, cujos versos de *Passage to India* estão na epígrafe dessa parte de *The Bridge*, é, conforme já dito antes, uma referência para Crane. No texto em questão, o autor de *Leaves of Grass* surge como um contraponto ao caráter destrutivo da máquina de guerra aérea inventada pelo ser humano. Se a exploração do espaço aéreo resultou em “artilharia alada”, e o “planalto de estrelas”, além do céu, permanece “jamais subjugado”, a proposta de Crane é que se volte à Terra, que se cante – como fez Whitman – a vida e a fecundidade.

No fim dessa seção, as imagens aéreas são substituídas por imagens terrenas, cujo ápice é o arco-íris funcionando como uma espécie de halo ou de auréola para a figura de Walt Whitman, o que reitera a visão mais otimista de *The Bridge*, uma tentativa de superação da violência e da destruição.

A quinta parte do livro, *Three songs*, traz três canções que tratam da figura feminina e que, de acordo com a crítica de Brom Weber (1948), “aumentam a desintegração lógica”⁸⁴ do livro, pois se encaixariam melhor na seção *Powhatan's daughter*, onde uma mulher – Pocahontas – é apresentada por vários ângulos. O crítico, no entanto, parece desconsiderar que, para Crane, talvez o foco não seja uma rigidez lógica.

⁸³ PAUL, Sherman. 1972, p. 230 (tradução nossa).

⁸⁴ WEBER, Brom. 1948, p. 357.

A primeira das canções, *Southern Cross*, expressa um desejo intenso por uma mulher que não parece bem definida; pode ser, tal figura:

Eve! Magdalene!

Or Mary, you?

Ao longo das canções, tal mulher assumirá o nome de cada uma das mencionadas. Nessa primeira canção, evidencia-se como Eva. No entanto, uma “desalojada Eva” que ainda está “por casar, errando pelo vento sobre pontes isoladas” e que aparenta ser uma “simiesca Vénus”. Sherman Paul (1972) aponta, nesse poema, certa misoginia, já que o retrato é o da “natureza decaída”⁸⁵ da mulher. Tal suposta depreciação, no entanto, é contrastada pelo desejo da voz enunciativa e, também, pela imagem celeste do Cruzeiro do Sul.

A segunda canção, por sua vez, apresenta uma cena erotizada de dança feminina em um teatro cujo nome é o próprio título do poema, *National Winter Garden*. A dançarina, transmutada em [Maria] Madalena e envolvida em pedrarias, mostra, “sem rodeios, nádegas em miçangas rosadas” e revela, aos olhos da voz enunciativa, feições que se assemelham às de Medusa.

Gordon A. Tapper (2006), indo além das leituras usuais dessa canção, baseadas, geralmente, na associação do texto com uma forma vulgar de entretenimento popular que indica degeneração cultural, afirma que:

[o poema] deve ser lido no contexto dos debates sobre cultura popular e obscenidade que foram provocados pelo burlesco quando este, cada vez mais, tornou-se, durante os anos de 1920, mostras explícitas de corpos femininos. Atraído para tais espetáculos por conta da sexualidade transgressora neles presente, Crane os reformula como um ritual de purificação urbana no qual o corpo humano torna-se um vínculo paradoxal entre humor barato e catarse transcendente.⁸⁶

Ocorre, então, no texto, uma metamorfose: a figura de uma prostituta decaída “arrastados de novo para a vida”, exatamente como fez Santa Maria Madalena ao testemunhar Cristo ressuscitado e poder confirmar a Verdade, o Caminho e a Vida. Dessa forma, vê-se, nessa canção, mais um exemplo da tendência – já abordada anteriormente – que a poesia de Crane tem para consumir e redimir, destruir e purificar.

⁸⁵ PAUL, Sherman. 1972, p. 243.

⁸⁶ TAPPER, Gordon A. *The machine that sings: modernism, Hart Crane and the culture of the body*. New York; London: Routledge, 2006, p. 9-10 (tradução nossa).

Tapper ainda aponta a relação do elemento burlesco – entendido, aqui, como termo associado a uma espécie de cabaré humorístico em que ocorrem danças eróticas – com a subcultura *gay* da época, na qual Crane estava inserido. De acordo com estudos por ele realizados, o crítico diz que “os teatros burlescos e suas cercanias eram locais de reunião para homens *gays* desde pelo menos a década de 1890”⁸⁷. Além disso, durante os anos de 1920, esquetes com temática *gay* tornaram-se parte do repertório dos teatros burlescos, o que teria interessado Crane.

Virginia, a última canção, apresenta uma nova face da figura feminina que se faz presente em *Three songs*: a da Virgem Maria. A mulher apresentada parece ser uma trabalhadora de escritório, uma figura simples, também associada, no poema, a Rapunzel (“Atire teu cabelo loiro”), o que engendra uma atmosfera ingênua e até infantil, coerente, portanto, com a noção de virgindade a que aludem o título e a imagem de Maria.

Vale pontuar que Sherman Paul associa o título dessa terceira canção ao estado de Virgínia, terra natal de Pocahontas.⁸⁸ Tal associação, portanto, sugeriria uma relação entre as seções *Three songs* e *Powhatan’s daughter*, exemplificando o caráter fragmentário de *The Bridge*, já que poderiam – fosse a prioridade de Crane o encadeamento lógico-linear – compor uma única seção.

A sexta seção do livro é *Quaker Hill*, nome que alude a uma colina na região de Paterson (no estado de Nova Iorque), onde Crane morou por certo tempo, em 1929.

Como explica Mariani (1999), o nome da colina se deve às pessoas que habitavam o local na época colonial, os *quakers*, que na tal colina estabeleceram um ponto de reunião⁸⁹. Na época de Crane, havia em *Quaker Hill* um hotel de estilo vitoriano, quase para ser demolido, o Mizzentop, chamado pelo texto de “hospedaria branca e suntuosa”.

Tecendo comentários sobre esse mundo interiorano/pastoral, a voz enunciativa indica que a região se tornou um local de refúgio elitista da metrópole: “Aqui, três horas longe dos semáforos, os czares / do golfe, em duplas, trios, com calças esportivas / Apeiam com tacos hirtos e charutos”. Além disso, dessacraliza a tranquilidade pastoral ao indicar que uma localidade como essa só pode ser a terra prometida, isto é, para quem se dedica à especulação imobiliária. Dessa forma, Crane dá indícios, nessa seção, dos problemas pelos quais a América

⁸⁷ TAPPER, Gordon A. 2006, p. 79.

⁸⁸ PAUL, Sherman. 1972, p. 249.

⁸⁹ MARIANI, Paul. 1999, p. 340-341.

Nas palavras de Margaret Dickie Uroff, “nesse túnel tecnológico de horrores, a humanidade foi completamente oprimida pela máquina”⁹². Trata-se de uma descida ao ponto mais trevoso da mecanizada civilização ocidental, onde está “each eye attending its shoe”, isto é, cada pessoa ensimesmada, solitária na multidão. Apesar desse panorama, ecoa, no texto, “uma Palavra que não morrerá”, indício de que, após a treva total, virá a luz; no caso, a imagem beatífica da Ponte, revelada na última parte do livro.

Atlantis, a última seção de *The Bridge*, aborda o mito de Atlântida, relatado por Platão em *Timeu* e em *Crítias*. A busca por esse continente afundado, em que supostamente viveu uma civilização gloriosa, atravessou os séculos, chegando à poesia de Crane como o assinalar de uma redenção da civilização norte-americana. O caminho simbólico que leva a esse novo mundo de possibilidades é o da Ponte do Brooklyn, edificação que percorre todo o livro e que agora surge apoteoticamente, recebendo, como diz Margaret Dickie Uroff, sua “santidade especial não de seu granito ou de seu aço, nem mesmo das leis de sua construção, mas de seu lugar na harmonia da natureza [...] [pois está] ligada à terra e ao mar [...] e ao céu [...]”.⁹³ Tal harmonia faria da Ponte o vínculo perfeito entre terra e céu, entre presente e futuro.

Ao longo do texto, a voz enunciativa se refere à Ponte como a mais branca flor (*whitest flower*) e pede a ela:

Enquanto pétalas despendem sóis em nós,
sustente – (Ó Tu, de radiância que me herda)
Atlântida, – sustente teu cantor volante!

A Ponte ainda assume outras formas ao longo do poema, sendo que algumas fazem referência ao campo da música, ideia já presente na epígrafe de autoria de Platão. Primeiro, aparece como órgão (*organ*); depois, como cordas órficas (*orphic strings*, alusão à harpa). No fim, aparece como canção (*One Song*), isto é, a própria escritura, o próprio poema.

Todas essas imagens citadas fazem parte de uma carga imagética de alta intensidade, que, como diz Sherman Paul (1972), possui “energia tremenda, erguendo o poeta ainda mais

⁹² UROFF, Margaret Dickie. 1974, p. 143 (tradução nossa).

⁹³ Ibidem, p. 146 (tradução nossa).

alto, até que a ‘apreensão branca’ da experiência criativa, da canção, libere-o na autotranscendência que figura aqui, bem como no *Proem*, na imagem do pássaro ascendente.”⁹⁴

Chegando ao fim do livro, vê-se que, conforme dito anteriormente, a obra de fato mantém tom mais otimista do que o de *The waste land*, poema que em boa medida serviu de referência para que Crane confeccionasse seu segundo trabalho publicado. Apesar de ser visto por certos críticos como uma experiência épica malograda, já que tenderia mais para uma coletânea lírica com linha condutora evanescente, *The Bridge* reúne vários momentos escriturais em que se revelam a densidade imagética e a singularidade sintática da poesia de Crane.

1.5. *Key West: an Island Sheaf*

O conjunto de textos que Crane reuniu em uma pasta, aparentemente com o intuito de formar um novo livro, antes de saltar de um barco no Golfo do México, era composto por dezenove poemas. De acordo com a edição considerada como a mais confiável da obra poética completa do autor, os títulos e as datas de composição dos escritos de *Key West: an Island Sheaf* são:

1. O Carib Isle! (1926)
2. The mermen (1927-1928)
3. To the cloud juggler (1930)
4. The mango tree (1926-1929)
5. Island Quarry (1927)
6. Old song (1927)
7. The idiot (1926-1928)
8. A name for all (1928)
9. Baccardi spreads the eagle's wind (1927-1932)
10. Imperator Victus (1927)
11. Royal palm (1927)
12. The air plant (1927)
13. The hurricane (1927)
14. Key West (1927)
15. – And bees of paradise (1927)

⁹⁴ PAUL, Sherman. 1972, p. 277-278 (tradução nossa).

16. To Emily Dickinson (1926-1927)

17. Moment fugue (1929)

18. By Nilus once I knew (1927)

19. To Shakespeare (1926-1930)

Embora essa seja uma obra inconclusa, há evidências de que Crane a encarava como um novo projeto de livro, e não como um grupo de poemas esparsos. Em uma carta de 1927 a Yvor Winters, por exemplo, diz o autor: “a suíte caribenha sobre a qual tenho meditado [...]. Dois [poemas] ainda precisam ser escritos, mas acho que vou reuni-los sob o título comum *O furacão*”⁹⁵. Além disso, Marc Simon cita uma carta⁹⁶ de 1932 a Grace Hart, mãe do poeta, escrita por Glenn Whistler, que conhecia ambos. Whistler diz que tinha visto Crane várias vezes no ano anterior e que ele comentou que seu próximo livro seria composto por vários poemas curtos.

Marc Simon explica, também, que os treze primeiros poemas constavam no índice existente na pasta. Os últimos seis, no entanto, não, o que fez com que o crítico os lesse como uma subseção do projeto. De qualquer forma, todos os dezenove poemas fazem parte do universo de uma obra que, sim, é inacabada, mas que apresenta momentos escriturais que podem ser considerados como alguns dos melhores de Hart Crane.

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

Entre os poemas, então, há os que vivificam a fúria e a aridez da natureza tropical, como “O Carib Isle!”, “The air plant”, “The royal palm” e “The hurricane”. Outros, como “Island Quarry”, “The idiot”, “Bacardi spreads the eagle’s wing”, são retratos menos turbulentos – mas não menos interessantes – da vida e da paisagem caribenha. Há, ainda, os poemas em que Crane problematiza a linguagem ou dialoga com outros escritores, como “A name for all”, “To Emily Dickinson” e “To Shakespeare”. De acordo com o próprio Crane em carta já citada, o projeto é uma “suíte caribenha”, mas não se limita ao registro de uma experiência de viagem; são textos

⁹⁵ CRANE, Hart; SIMON, Marc (org.). *The complete poems of Hart Crane: the centennial edition*. New York; London: Liveright, 2001, p. 237 (tradução nossa).

⁹⁶ Ibidem, p. 239.

vibrantes, imbuídos do vigor imagético que visa subverter a lógica corrente e despertar no leitor novas sensibilidades através do processo – já analisado anteriormente – da *lógica da metáfora*.

O primeiro poema da série, “O Carib Isle!”, é um dos textos que tratam, de maneira geral, da hostilidade da natureza caribenha e, de maneira específica, do poder destrutivo dos furacões tropicais.

O início do poema alude a um cemitério tropical em que tarântulas e caranguejos se movem entre os mortos, em uma cena em que não há lamento:

The tarantula rattling at the lily’s foot
 Across the feet of the dead, laid in white sand
 Near the coral beach — nor zigzag fiddle crabs
 Side-stilting from the path (that shift, subvert
 And anagrammatize your name) — No, nothing here
 Below the palsy that one eucalyptus lifts
 In wrinkled shadows — mourns

Nesse cenário em que a morte e o marasmo parecem se fundir, o que a voz enunciativa do poema tenta fazer é usar a palavra para criar vida. Opondo-se aos caranguejos que em seu caminhar oblíquo subvertem e anagramatizam nomes na areia, o poder da poesia é afirmado na tentativa de se dizer nomes de árvores e de flores (“Tree names, flower names”) para quebrar a cripta frágil da morte (“gainsay death’s brittle crypt”). Nesse processo, o vento destrutivo se torce e desvanece (“The wind that knots itself in one great death – / Coils and withdraws.”), dando chance à voz enunciativa de ganhar fôlego para afirmar a vida (“So syllables want breath”).

Tal tentativa, no entanto, parece se perder entre dúvidas a respeito de que Deus ou força superior organiza o mundo (“But where is the Captain of this doubloon isle / Without turnstile?”) e entre cenas que reafirmam o poder destrutivo da natureza caribenha. Em determinada passagem, por exemplo, a voz enunciativa espera que o viajante não fique como as tartarugas presas no cais por conta da maré baixa; tartarugas, essas, que, vencidas, abrem os bicos na expectativa de nova maré que as salvem:

Let not the pilgrim see himself again
 For slow evisceration bound like those huge terrapin
 Each daybreak on the wharf, their brine caked eyes;
 — Spiked, overturned; such thunder in their strain!
 And clenched beaks coughing for the surge again!

A imagem desses animais como reféns da natureza, à espera da maré alta, algo que conhecem e que tem poder redentor, alude, em certa medida, à imagem romântica (com a qual Crane se associou) do poeta que vislumbra um absoluto que só pode ser registrado fragmentariamente, por palavras.

Paul Mariani (1999), ao ler esse trecho, defende que

[...] tudo que o mundo ouve são silvos destas criaturas agonizantes que em breve serão servidas como sopa. Há outro mundo, disse Crane, e nele há uma música que ele ouviu, e que ele tentou nos fazer ouvir também, mesmo que apenas através de síncope e inícios, tosses, arcos quebrados e gritos órficos sufocados.⁹⁷

Em meio a essa oposição entre afirmação poética e natureza destrutiva, a voz enunciativa mergulha no furacão, fundindo-se no fluxo e abraçando um símbolo consideravelmente hermético – uma concha, selo do sol explodido no mar:

Slagged of the hurricane — I, cast within its flow,
 Congeal by afternoons here, satin and vacant.
 You have given me the shell, Satan, — carbonic amulet
 Sere of the sun exploded in the sea.

Brom Weber (1948), em uma leitura biográfica, encara essa estrofe final como sinal de uma depressão vivenciada por Crane. O crítico chega até mesmo a sugerir indícios de suicídio ao dizer que “a explosão simbólica do sol provedor no mar mortífero [...] é o estado de espírito que domina *Voyages* e seus anos de composição (1924 e 1925) na vida de Crane, a cobiçada extinção da luz em águas escuras⁹⁸”.

Sherman Paul (1972), por sua vez, vê o poema por um prisma mais positivo, afirmando que se trata menos de um texto sobre desespero do que de um texto sobre reunião de forças⁹⁹.

Em uma leitura mais detalhada, Margaret Dickie Uroff (1974) aponta que à voz enunciativa é dada uma “concha mágica como um ‘amuleto carbônico’ para repelir a morte.

⁹⁷ MARIANI, Paul. 1999, p. 242 (tradução nossa).

⁹⁸ WEBER, Brom. 1948, p. 280 (tradução nossa).

⁹⁹ PAUL, Sherman. 1972, p. 171 (tradução nossa).

[...] uma centelha do sol provedor que o poeta [...] recebe”¹⁰⁰. Apesar de sugerir uma interpretação mais positiva que a de Brom Weber, a crítica afirma que “paradoxalmente, é na sua própria aniquilação que ele [o poeta] recebe o amuleto que irá evitar sua morte. Somente por se mesclar com a paisagem, por destruir a si mesmo, ele recebe o poder que o habilitará a ‘falar um nome, fértil’. Assim como as “claras pedras” em *Possessions*, este amuleto são os restos criativos da destruição”¹⁰¹.

Vê-se, mais uma vez, um exemplo de texto que lida com aquela ideia constante na poesia de Crane: a de aniquilamento como forma de purificação e de redenção; no caso, redenção criativa.

O segundo poema da série, “The mermen”, é carregado de imagens crípticas. Em 1926, Crane o enviou por carta para Yvor Winters¹⁰² e destacou a epígrafe tirada de *King Lear*, de William Shakespeare: “And if / Thy banished trunk be found in our dominions”.

O texto abre com uma imagem submarina, o que já alude aos tritões (*mermen*) do título. As imagens iniciais, bem herméticas, referem-se a Budas (*Buddhas*) e motores (*engines*) que não parecem ter um valor positivo:

Buddhas and engines serve us undersea;
Though why they bide here, only hell that’s sacked
Of every blight and ingenuity –
Can solve.

Parecem se tratar de elementos que chegaram a um lugar que os vê como indesejados. Na estrofe seguinte, há referência a uma cruz que afundou em uma onda e que, por conta disso, coisas “tortas” assumiram a posição de tal símbolo religioso (“The Cross alone has flown the wave. / But since the Cross sank, much that’s warped and cracked / has followed in its name [...]). Na sequência, surgem imagens de forcas e guilhotinas saudando o sol (“Gallows and guillotines to hail the sun / Here where we finger moidores of spent grace”) e de uma repulsa aos ídolos do Futuro (“Leave us, you idols of Futurity – alone”).

¹⁰⁰ UROFF, Margaret Dickie. 1974, p. 167 (tradução nossa).

¹⁰¹ Ibidem, p. 168-169.

¹⁰² CRANE, Hart; WINTERS, Yvor; PARKINSON, Thomas (org.). *Hart Crane and Yvor Winters: their literary correspondence*. Berkeley; London: University of California Press, 1978, p. 99 (tradução nossa).

Apesar do hermetismo do poema, Edward Brunner (1985) propôs uma interpretação¹⁰³ a partir do que aparece no final do texto: as “moidores”, moedas de ouro portuguesas usadas nos séculos XVII e XVIII. A leitura do crítico sugere que o escrito faz referência a um episódio da época da colonização. Por essa perspectiva, a voz enunciativa do poema seria a dos nativos que se opõem à chegada dos europeus, pois o discurso colonizador, pautado pela religião, logo mostra suas rachaduras e violências; daí, então, os trechos em que aparecem a cruz afundada, as forcas, as guilhotinas e a repulsa aos que vêm trazer o futuro. As moedas de ouro, conseqüentemente, seriam responsáveis por manchar um trono. No contexto do poema, tal verbo – manchar (*stain*) – alude, em certa medida, a derramamento de sangue, o que acaba por reforçar a interpretação de Brunner. Por fim, os tritões, dentro desse panorama, seriam imagens dos próprios colonizadores, homens que vêm do mar.

Relacionando a citação shakespeariana com o escrito de Crane, Warner Berthoff (1989) segue caminho similar ao de Brunner ao afirmar que o poema,

[...] com uma epígrafe sobre banimento retirada do *Rei Lear*, reivindica, em seu verso de abertura, uma voz submarina – Buddhas and engines serve us undersea – como se não houvesse outra com a qual se pudesse falar neste mundo insular traído duplamente pelo assassinio humano e pela religião diabolicamente corrompida.¹⁰⁴

Embora o poema possa dar margem a outras interpretações, as leituras de Brunner e de Berthoff não parecem despropositadas, uma vez que *Imperator Victus*, outro poema de *Key West: an Island Sheaf* também aborda o tema da colonização da América.

“The cloud juggler”, o terceiro poema da série, é uma homenagem que Crane fez a Harry Crosby, poeta e editor que aparentemente suicidou-se com sua amante, Josephine Bigelow, em um quarto de hotel nova-iorquino, em 1929.

Harry e sua esposa, Caresse, haviam ajudado Crane durante a passagem do poeta pela França, em 1929, e decidiram publicar *The Bridge* pela editora que comandavam, a *Black Sun Press*, o que de fato ocorreu, ainda que em 1930, isto é, após a morte de Harry.

¹⁰³ BRUNNER, Edward. *Splendid failure: Hart Crane and the making of The Bridge*. Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 1985, p. 211.

¹⁰⁴ BERTHOFF, Warner. *Hart Crane: a re-introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989, p. 54 (tradução nossa).

Crosby, de acordo com relatos apresentados por Alicja Piechucka (2013)¹⁰⁵, era um homem atraente, charmoso, excêntrico, viciado em ópio e jogo, o que o caracterizava como uma personagem bem condizente com o mundo alucinante dos anos de 1920. Além disso, era adepto do culto ao sol, misticismo que se fez presente em sua poesia e que, pelo que parece, o levou ao suicídio, pois há indícios de que ele tenha escolhido um dia de eclipse solar para se matar, uma vez que parecia viver atormentado pela experiência que vivenciou na Primeira Guerra Mundial, trabalhando em ambulâncias¹⁰⁶.

É justamente ao sol, visto como “malabarista de nuvens” (“cloud juggler”), que Crane dirige a voz enunciativa de seu poema. A princípio, elenca-se os poderes solares:

What you may cluster ‘round the knees of space
We hold in vision only, asking trace
Of districts where cliff, sea and palm advance
The falling wonder of a rainbow’s trance.

Na última estrofe, porém, pede-se que o sol faça o que quiser, mas que não peça para si novamente uma outra pessoa como Harry Crosby:

Wrap us and lift us; drop us then, returned
Like water, undestroyed, – like mist, unburned...
But do not claim a friend like him again,
Whose arrow must have pierced you beyond pain.

O verso final faz alusão a uma “flecha” que deve ter ferido o sol. Trata-se, de acordo com Sy Kahn, de uma “referência direta a Crosby, que, como seus amigos sabiam, por alguns anos tinha assinado suas cartas com um pequeno diagrama representando uma flecha voando rumo ao sol, um emblema da alma em seu vôo final.”¹⁰⁷

Ampliando o potencial simbólico da flecha, Alicja Piechucka cita as “circunstâncias do martírio de São Sebastião, [que] leva, por um lado, o leitor de volta à substancial dimensão homoerótica da poesia de Crane [...] e, por outro, à inseparável conexão entre arte e sofrimento.”¹⁰⁸ Na mesma passagem, a autora explica que, embora Crosby tenha sido

¹⁰⁵ PIECHUCKA, Alicja. Black suns of melancholy: Hart Crane’s treatment of the sun motif in the light of Mircea Eliade’s study of solar cults. *European Journal of American Studies*, v. 8, n. 1. European Association for American Studies, 2013, p. 1. Disponível em: <https://ejas.revues.org/9946>. Acesso em: 10 jul. 2017.

¹⁰⁶ Ibidem, p. 2.

¹⁰⁷ KHAN, Sy. Hart Crane and Harry Crosby: a transit of poets. *Journal of Modern Literature*, 1970, v. 1, n. 1, p.54-55.

¹⁰⁸ PIECHUCKA, Alicja. Op. cit., p. 6.

heterossexual, a referência a São Sebastião não deixa de ser pertinente, pois a imagem desse santo foi vista – em *Morte em Veneza*, de Thomas Mann, por exemplo – como a encarnação do sofrimento em nome da arte.

“To the cloud juggler”, que é visto como uma elegia, não agradou a Crane e também não parece ter nenhuma ligação mais estreita com a temática caribenha de outros poemas da série, salvo pela referência ao sol, elemento imperativo nos cenários do Caribe.

O quarto texto de *Key West: an Island Sheaf* chama-se “The mango tree” e trabalha com a disposição visual do poema na página, mimetizando uma árvore, o que remete o leitor às experiências caligramáticas de Guillaume Apollinaire:

THE MANGO TREE

Let them return, saying you blush again for the great
Great-grandmother. It's all like Christmas.

When you sprouted Paradise a discard of chewing-gum
took place. Up jug to musical, hanging jug just gay spiders
yoked you first, — silking of shadows good underdrawers for
owls.

First-plucked before and since the Flood, old hypno-
tisms wrench the golden boughs. Leaves spatter dawn from
emerald cloud-sprockets. Fat final prophets with lean ban-
dits crouch: and dusk is close

under your noon,
you Sun-heap, whose
ripe apple-lanterns gush history, recondite lightnings, irised.

O mister Señor
missus Miss
Mademoiselle
with baskets

Maggy, come on

O texto parece encarar a mangueira como a verdadeira macieira do Éden e também explora outras imagens do universo edênico. A tataravó do primeiro “parágrafo”, por exemplo, parece aludir a Eva, que – sabemos – desrespeitou a lei divina e furtou um dos frutos da árvore proibida. Outro exemplo é a goma de mascar (doce geralmente associado à infância) que, descartada, parece aludir ao fim da inocência infantil de que Adão e Eva dispunham antes da queda.

Como bem destaca Uroff (1974)¹⁰⁹, o poema também se desenvolve sobre imagens de luz – galhos dourados, folhas esmeraldas, fartura de sol, maçãs luminosas, relâmpagos irisados – que fazem a árvore textual brilhar como uma árvore natalina. Apesar de a leitura de Uroff¹¹⁰ sugerir que toda essa luminosidade entre em contradição com o caráter estático da árvore feita de palavras, pode-se ler a referência ao Natal, supostamente uma data de recomeço e de amor, como algo mais vivo: uma tentativa de se ressignificar o “furto” de Eva, que seria, neste sentido, um gesto amoroso e fundador da humanidade (as lanternas feitas de maçã jorram história, diz o texto). A árvore, cheia de frutos iluminados, emanaria amor e consciência. Comer tais frutos, portanto, não seria motivo de vergonha (corar, nas palavras do texto), conforme pregam os “velhos hipnotismos” que até hoje “torcem os galhos dourados”, isto é, querem inibir o potencial amoroso da árvore. Daí a sentença final, de alguém que chama uma mulher para, com cestas, colher os frutos. Trata-se de um poema que parece inverter esse episódio bíblico, dando ao ato condenável um potencial transgressor e, ao mesmo tempo, amoroso.

Para finalizar, é possível dizer que a relação de “The mango tree” com o universo caribenho de *Key West: an Island Sheaf* está no seu próprio título, uma vez que a mangueira é uma árvore comumente encontrada em regiões tropicais, como é o caso do mar do Caribe.

Conforme indica Paul Mariani (1999), o quinto poema da série, “Island Quarry”, se refere a uma pedreira que Crane costumava avistar durante sua estada na Isla de los Pinos, em 1926:

Quantas vezes ele tinha caminhado pela estrada próxima à pedreira da montanha, observando as gangues da penitenciária da ilha, suadas e acorrentadas, serrando placas de mármore em chapas quadradas? Ou, [...] no crepúsculo, palmeiras bifurcando a montanha, além da qual jazia o vasto e impiedoso mar? Em outras ocasiões, [...] o próprio mármore como uma urna grega, como sua própria visão esculpida em palavras, ele esperava – algo duro, algo que durasse para além do tempo da carne e do osso.¹¹¹

Crane, nesse caso, optou por explorar versos mais longos e, também, por algo não tão comum em sua obra: dar um tratamento mais descritivo ao texto, isto é, menos pautado pelas redes metafóricas ou catacréticas. Na primeira estrofe, por exemplo, lê-se:

¹⁰⁹ UROFF, Margaret Dickie. 1974, p. 161.

¹¹⁰ Ibidem, p. 162.

¹¹¹ MARIANI, Paul. 1999, p. 236 (tradução nossa).

Square sheets – they saw the marble only into
 Flat prison slabs there at the marble quarry
 At the turning of the road around the roots of the mountain
 Where the straight road would seem to ply below the stone, that fierce
 Profile of marble spiked with yonder
 Palms against the sunset's towering sea, and maybe
 Against mankind. [...]

Encarando o poema como um exemplo da *estase* que supostamente caracteriza essa suíte caribenha de Crane, Margaret Dickie Uroff diz que o objetivo do autor, nesse texto, é “erguer o mundo imaginativamente para fazê-lo flutuar em sua visão; mas o mundo resiste aos esforços do poeta, e é essa resistência que gera tormento.” Em relação ao caráter mais descritivo e linear do escrito, a crítica afirma que “para descrever a paisagem, Crane usa imagens lineares, de árvores, de mármore agudos e de plantas tentaculares. Essa perspectiva linear também é nova na poesia de Crane.”¹¹²

Tal linearidade expressaria a *estase* do poema, pois a voz enunciativa diz não ter pego o caminho que levava a “pranto” e a “sono” (“did not take the goat path quivering to the right, / Wide of the mountain – thence to tears and sleep”), elementos que sugerem o campo dinâmico da subjetividade e do sonho, mas diz ter seguido o caminho da própria paisagem real, marmórea, sem espaço para lamento (“But went on into marble that does not weep”). Uroff sintetiza:

O mármore, inicialmente imaginado como feroz contra a humanidade, torna-se, no final, o único refúgio para o poeta. Ele não pode fugir da cena real e escapar para sua imaginação com a frugalidade de lágrimas e sono, então ele a encara diretamente e “não chora”. Ao ir “em direção ao mármore”, ele se move, mas em absoluta estase.¹¹³

Se Mariani afirma que Crane vê a pedreira como símbolo da permanência artística, Uroff já a encara como uma representação de masculinidade (pois apresenta agudezas e durezas) que o poeta não conseguiria subjugar; conseguiria apenas se equiparar a ela.

Apesar de parecer problemática no que diz respeito à forma convencional através da qual encara a questão dos gêneros (masculino/feminino), a leitura de Uroff destaca uma das linhas de força na poesia de Crane: a do poeta como *possuidor*. Se em vários textos do autor a voz enunciativa expressa o desejo de possuir “o espírito miraculoso que tem o poder de transformar a feiúra e o torpor do mundo cotidiano e a insuportável solidão [...] em algo

¹¹² UROFF, Margaret Dickie. 1974, p. 159 (tradução nossa).

¹¹³ Ibidem, p. 172.

completo, perfeito e puro”¹¹⁴ (espírito, esse, que parece assumir feições femininas), em *Island Quarry* essa possessão não parece possível, pois a natureza é dura, inexpugnável, fechada em copas (suposta referência, na visão de Uroff, à masculinidade). No entanto, em uma aparente (e interessante) contradição performática, a impossibilidade de fecundação criativa indicada em *Island Quarry* acaba por ser expressada em um poema, isto é, em um artefato artístico que surge da capacidade criativa do escritor.

O texto seguinte é “Old song”, um poema (ou uma canção) de amor que, pelo que tudo indica, registra a ausência da pessoa amada (“Thy absence overflows the rose”), expressa a esperança de um possível reencontro (“So eyes that mind thee fair and gone, / Bemused at waking, spend / On skies that gild thy remote dawn / More hopes than here attend”) e termina de forma enigmática, dizendo que o peso da rosa da qual vazava a ausência irá desvanecer (“The burden of the rose will fade”) através do beijo de um espectro (“Sped in the spectrum’s kiss”) e que a sombra afiada de um espinho suportará toda a solidão (“But here the thorn in sharpened shade / Weathers all loneliness”).

Nesse escrito, sobre o qual praticamente não há análises críticas, a carga metafórica característica de Crane se revela de forma acentuada e sintética, já que a composição se resume a três estrofes de quatro versos.

Apesar de não trazer nenhuma referência direta ao universo do Caribe, “Old song” dialoga, ainda que indiretamente, com pelo menos outro poema da série, “– And bees of Paradise”, texto em que o céu também se revela uma imagem de destaque.

“The idiot”, o sétimo poema da série, surgiu, conforme explica Paul Mariani¹¹⁵, a partir de um garoto que Crane conheceu durante sua estadia na Isla de los Pinos. O rapaz possuía algum tipo de condição mental diferente da padrão e, entre outras coisas, não tinha pudores, em locais públicos, em revelar-se durante a masturbação (“Fumbling his sex. That’s why those children laughed”) nem em conversar com objetos inanimados, tais como a pipa que aparece no texto (“One hand dealt out a kite string, a tin can / The other tilted, peeled end clamped to eye”).

¹¹⁴ UROFF, Margaret Dickie. 1974, p. 8 (tradução nossa).

¹¹⁵ MARIANI, Paul. 1999, p. 237.

Crane, que o viu por diversas vezes, flagrou-o em determinado momento alternando um canto que murmurava por entre os lábios com uma conversa com uma pipa que voava no céu. Por conta disso, parte da última estrofe do poema diz: “I’ve heard his song / Above all reason lifting, halt serene”. Mariani, analisando esse episódio, sugere que “naquele garoto quebrado, Crane tinha vislumbrado sua cópia, cantando conforme trabalhava para erguer sua máquina feita de papel aos céus [...]”¹¹⁶; máquina de papel, essa, que alude tanto à pipa quanto ao poema escrito.

O oitavo texto de *Key West: an Island Sheaf* chama-se “A name for all” e aborda a questão da linguagem; mais especificamente, a ideia de que a ação de nomear as coisas é um procedimento redutor e mutilador.

O poema começa com a apresentação de dois insetos que possuem nomes um tanto quanto imagéticos: *moonmoth* (mariposa-lua) e *grasshopper* (gafanhoto, que em inglês é, literalmente, “saltador de gramas”). A partir disso, a voz enunciativa expressa certo lamento e *mea culpa* por nomeá-los, já que tal ação caracterizaria uma inveja da liberdade desses seres:

Moonmoth and grasshopper that flee our page
And still wing on, untarnished of the name
We pinion to your bodies to assuage
Our envy of your freedom – we must maim

Because we are usurpers, and chagrined –
And take the wing and scar it in the hand.

A partir dessa crítica, a voz enunciativa exprime o desejo de ver todos os homens deixarem seus nomes caírem e tornarem-se livres em um único Nome (o destaque da maiúscula é do próprio Crane):

I dreamed that all men dropped their names, and sang
As only they can praise, who build their days
With fin and hoof, with wing and sweetened fang
Struck free and holy in one Name always.

¹¹⁶ MARIANI, Paul. 1999, p. 27 (tradução nossa).

Sherman Paul (1972), em uma leitura crítica, afirma que:

Nesse poema, o sonho que o poeta tem de uma humanidade redimida é o sonho da poesia como um campo de liberação da vida natural. Nós nomeamos, mas o que nomeamos [...] nos escapa, não pode ser fixado. Nós nomeamos – em nome da racionalidade – por inveja de liberdade, pois a racionalidade é vingativa [...]. Nós até tentamos aprisionar o vento! [...] E somente quando nós nos tornamos os objetos de uma morte semelhante é que começamos a “entender” [...]. E assim o poeta sonha um mundo melhor e um poema melhor [...], onde os homens soltam os seus nomes ou correntes [...] entrando num reino diferente de ser e de linguagem, a totalidade das coisas interpenetradas que vivem em liberdade, ou o poema cuja forma, paradoxalmente, é inclusiva, um “Nome” para todos.¹¹⁷

A possibilidade de um “Nome” único para todos os homens lembra o anseio, já indicado em *The Bridge*, por um *unfractioned idiom*. Trata-se, assim, de mais uma manifestação da esfera do absoluto, que aparece em um número considerável de momentos escriturais de Crane.

Vale pontuar que as questões da linguagem e do potencial da poesia reaparecem em outros textos de *Key West: an Island Sheaf*. É o caso, por exemplo, dos já comentados “O Carib Isle!” e “The idiot”.

Um bom exemplo de humor (ou pelo menos de ironia) na obra de Crane é o nono poema da série, “Bacardi spreads the eagle’s wing”, que, através de uma linguagem bastante acessível, bem diferente dos momentos mais herméticos da lógica da metáfora, narra a história de pessoas que compraram um barco (“Pablo and Pedro, and Black Serafin / Bought a launch last week”) e foram para o mar. O motor do veículo, no entanto, quebrou (“Hell! out there among the barracudas / Their engine stalled”) e eles ficaram à deriva até serem resgatados (“Luckily the Cayman schooner streaks / By just in time, and lifts ‘em high and dry...”). Por fim, voltaram para seus velhos empregos em um bar chamado Pepper’s, onde os sapatos utilizados são quentes o bastante para fritar qualquer um, exceto fanfarrões como eles (“They are back now on that mulching job at Pepper’s / – Yes, patent-leather shoes enough to fry / Anyone but these native high-steepers”).

¹¹⁷ PAUL, Sherman. 1972, p. 295 (tradução nossa).

“Imperator Victus”, o escrito seguinte, recebeu poucas e breves leituras interpretativas. Augusto de Campos (2006), por exemplo, afirma que o poema, “em seu esfíngico minimalismo, [...] parece uma sutil elegia às civilizações indígenas e pré-colombianas da América.”¹¹⁸. Margaret Dickie Uroff (1974), por sua vez, diz que o texto “satiriza a igreja [...] por sua conexão com objetivos imperialistas”¹¹⁹. Há, no entanto, outros aspectos que tais interpretações não abordam.

O que poema parece trazer, misturadas em sua escritura, são referências históricas que, na época de Crane, eram antigas e recentes. A primeira e mais explícita é à civilização incaica, que no momento da chegada dos espanhóis era liderada por Atahualpa, cujo destino foi a execução. O texto, no entanto, fala de um “rei hispano” (“The King of Spain”) como um “chefe extinto” (“That defunct boss”), o que pode ter sido uma alusão à história então recente da América, em especial à Guerra Hispano-Americana ligada à independência de Cuba (1898), que terminou com a derrota dos espanhóis e o fortalecimento da influência americana na região. Daí, então, uma possível interpretação do poder do dólar que é referido ao trono espanhol (“And they shall tell / The Spanish Main / The Dollar from the Cross”).

A figura de Atahualpa reitera o interesse de Crane pelo mundo ameríndio pré-colombiano, já indicado pela Pocahontas de *The Bridge*. O ápice desse interesse talvez tenha sido quando o autor conseguiu uma bolsa de criação financiada pela Fundação Guggenheim e permaneceu, entre 1931 e 1932, no México, com o intuito de escrever uma obra que abordasse a questão indígena durante a colonização. De acordo com Paul Mariani, “ele escreveria uma tragédia (na linha forte de Marlowe) que se centraria no momento em que as duas civilizações haviam colidido: os astecas de Montezuma e os espanhóis de Cortez”¹²⁰. Essa obra nunca teria ficado pronta, e tampouco “Imperator Victus” está relacionado diretamente a ela, já que parece ter sido composto em 1927.¹²¹

¹¹⁸ CAMPOS, Augusto. *Poesia da recusa*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 289.

¹¹⁹ UROFF, Margaret Dickie. 1974, p. 196 (tradução nossa).

¹²⁰ MARIANI, Paul. 1999, p. 363-364 (tradução nossa).

¹²¹ CRANE. Hart; SIMON, Marc (org.). 2001, p. 241.

Os dois poemas seguintes, “Royal palm” e “The air plant”, lidam, no nível mais imediato, com a vegetação caribenha. O primeiro deles originou-se de uma experiência que Crane teve em 1926, na Isla de los Pinos, e que foi narrada por ele em carta à sua mãe:

Eu consegui erradicar as carcaças de várias laranjeiras mortas no quintal da frente, colocando em seus lugares jovens palmeiras-reais. Como eu queria que você tivesse pensado em plantar alguns desses júbilos perfeitos quando o lugar estava sendo construído; elas são o tipo perfeito de árvore para rodear uma casa, sua ornamentação, sua grandiosidade e sua desenvoltura ao ar livre não podem ser superadas.¹²²

No texto, a palmeira-real é construída por imagens variadas. Começa sendo apresentada como uma torre de luz sussurrada (“tower of whispered light”), muda para um tronco cinza, elefantino (“the grey trunk, elephantine”) e termina como uma fonte em brinde e uma coroa (“A fountain in salute, a crown in view”). Entre tais imagens, surgem trechos que, para Uroff, sugerem a infertilidade da planta. Apesar de seu aparente caráter fálico, evidenciado principalmente pela figura do tronco elefantino, a palmeira não dá frutos (“Forever fruitless”) e parece se alhear da realidade humana (“beyond that yield / Of sweat the jungle presses with hot love”), pairando no paraíso (“casual of its azured height / As though it soared suchwise through heaven too”). O princípio criativo, então, parece ser negado, como ocorreu em “Island Quarry”, fazendo com que a planta (e o poema) seja mais um exemplo de estase.¹²³

“The air plant”, por sua vez, parece, por conta de seu subtítulo, ter sido escrito a partir de alguma planta vista por Crane em sua viagem turbulenta a Grand Cayman. O vegetal começa a ser apresentado como um tufo que cresce num nada salino (“This tuft that thrives on saline nothingness”) e como um polvo (“Inverted octopus”) que mantém os tentáculos no ar (“Its tentacles, horrific in their lurch”). De maneira geral, a imagem esboçada da planta é negativa, mas impotente, já que ela não parece ter um poder destrutivo; diferentemente do furacão apoteótico surgido na estrofe final, que parece dinamizar a cena: “Angelic Dynamo! Ventriloquist of the Blue! / While beachward creeps the shark-swept Spanish Main / By what conjunctions do the winds appoint / Its apotheosis, at last – the hurricane!”. Nas palavras de Uroff,

[...] na estrofe final, ele [o poeta] passa da planta para o céu e para o mar, e apela para que o dinamismo desses elementos faça o que seu próprio poder criativo não pode fazer. [...] O dinamismo [...] [desta] força destrutiva é uma versão mais gloriosa do nada que é a planta do ar. Trata-se de morte inflada, assim como a planta do ar é morte desinflada.¹²⁴

¹²² CRANE, Hart; WEBER, Brom (org.). 1965, p. 256 (tradução nossa).

¹²³ UROFF, Margaret Dickie. 1974, p. 174.

¹²⁴ UROFF, Margaret Dickie. 1974, p. 176 (tradução nossa).

Esse desejo pela destruição remete a uma das constantes craneanas identificadas por Uroff; aquela que preza a devastação como um elemento redentor a partir do qual uma positividade possa ser erigida.

Essa forma de encarar a destruição como algo redentor continua no próximo poema da série, “The hurricane”, em que Crane resgata a atmosfera do furacão por ele testemunhado na Isla de los Pinos.

Em uma linguagem arcaizante, a voz enunciativa dirige-se a uma força superior que estaria se manifestando através do furacão: “Lo, Lord, Thou ridest! / Lord, Lord, Thy swift heart / Naught stayeth, naught now bideth / But’s smithered apart!”. Apesar do caráter destrutivo, esse vento-cinzel também é visto como libertador, já que faz com que as Escrituras escapem da pedra (“Scripture flee’th stone”). Tal contraste é mais um exemplo do padrão craneano, apontado por Uroff, que consiste em *destruir* para *redimir*.

O poema seguinte é o que intitula a série. *Key West*, de acordo com Uroff, é um “poema de localização em que o falante expressa seu senso de alienação ao mesmo tempo em que deposita uma pequena esperança na qualidade dourada de seu poder de criação de versos.”¹²⁵ A ideia de alienação vem do fato de o poema descrever uma cena tropical, aquática, aparentemente distante dos problemas do mundo moderno. A esperança de criação poética, por sua vez, vem justamente do fato de o poeta ter se retirado do caos metropolitano; parece que só nesse exílio é que a poesia pode ser reafirmada.

O texto começa com a ambientação de uma cena tropical tórrida, em que a voz enunciativa declara que sua fé foi a responsável por cozê-la em um ambiente de calor (“Here has my salient faith annealed me”). Nesse cenário tropical, a natureza parece um tanto quanto indiferente, já que é emoldurada por céus imparciais (“impartial skies”). No entanto, ela parece ser o único consolo contra pessoas desinteressantes (“these millions reap a dead conclusion”) e contra os pesadelos tecnológicos do mundo moderno (“apish nightmares into steel-strung stone”), oferecendo um pouco de água e de vento (“And here is water, and a little wind...”), ainda que o preço seja a solidão, pois esse *locus amoenus*, em que o ouro não foi vendido nem a consciência enlatada, fica onde não há amigos nem cais (“There is no breath of friends and no more shore / Where gold has not been sold and conscience tinned”).

¹²⁵ UROFF, Margaret Dickie. 1974, p. 169 (tradução nossa).

O curioso desse texto, bem como do título dado à série, é que Crane parece nunca ter ido à pequena ilha ao extremo sul da Flórida chamada Key West. Pelo que esse poema indica, o poeta provavelmente via tal ilha como um local de escape, algo distante tanto da voragem da metrópole nova-iorquina, onde morou, quanto da vida insular já experimentada na Isla de los Pinos. Brian Reed (2006) lê os poemas da série por essa perspectiva, dizendo que “para Crane [...] Key West provavelmente significava um espaço de fronteira entre a América elogiada em *The Bridge* e o Caribe que ele conheceu nas inúmeras visitas à propriedade de sua avó na Isla de los Pinos”¹²⁶. Considerando esse *locus amoenus* que não parece tão receptivo, Reed afirma, ainda, que esse poema específico

[...] propõe, primeiramente, um colapso estático do tempo passado e futuro em um presente luminoso e eterno para, somente depois disso, considerar o problema do ‘ouro’. Como é usual em Crane, o movimento frente a uma utopia imaginada coexiste com outro vetor, um mergulho em desilusão amarga.¹²⁷

Considerando tais leituras, é possível afirmar que, em certa medida, esse poema sintetiza a visão que Crane tinha do Caribe: um local ambíguo, paraíso-inferno em que a poesia vibra.

Tudo indica que “–And bees of Paradise”, o poema seguinte da série, é uma celebração de um amor por meio do qual os amantes, inseparáveis, percorrem, rumo ao sol, céus acesos (“Yes, tall, inseparably our days / Pass sunward. We have walked the kindled skies”). Nesse cenário, o casal é tomado pelas imagens celestiais da pomba, provável alusão à divindade cristã, e das abelhas do paraíso, seres presentes em lendas variadas, como, por exemplo, na do mundo pós-morte asteca e maia. De acordo com Janette Favrot Peterson (1993), “no pensamento mexica e maia, as abelhas eram associadas aos espíritos dos mortos que voltavam à terra” e “eram usadas como metáforas para as almas também no paraíso Cristão”, uma vez que, tidas como assexuadas, eram vistas como símbolo de pureza e, por conta de seu senso de ordem e de construção, tinham suas colmeias comparadas a igrejas.¹²⁸

¹²⁶ REED, Brian. *Hart Crane: after his light*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2006, p. 58.

¹²⁷ Ibidem, p. 58 (tradução nossa).

¹²⁸ PETERSON, Janette Favrot. *The paradise garden murals of Malinalco: utopia and empire in sixteenth-century Mexico*. Austin: University of Texas Press, 1993, p. 134.

Considerando que Crane tinha interesse pela cultura ameríndia pré-colombiana, o que o fez até tentar escrever um épico sobre o assunto, é possível que, de algum modo, tenha tido acesso a referências bibliográficas ou pictóricas (já que imagens de abelhas se faziam presentes em murais que retratavam o pós-vida asteca¹²⁹) que indicassem essa forma por meio da qual maias e astecas viam esses insetos.

Figura 12 – Abelhas em flor, em mural de Malinalco (México) que representa o paraíso

Fonte: PETERSON, Janette Favrot. 1993, p. 135.

Há, na sequência, “To Emily Dickinson”, uma clara homenagem à poeta norte-americana do século XIX que, como dito anteriormente, provavelmente serviu de modelo para Crane no uso de travessões como recurso de quebra sintática.

O que Crane começa a abordar nesse poema é a fome de desejo (“You who desired so much”) que Emily Dickinson matava através do incessante trabalho poético (“Yet fed your hunger like an endless task / Dared dignify the labor, bless the quest”). O resultado desse labor teria sido a melhor das quietudes (“that stillness ultimately best”).

Segundo Paul Mariani, Crane tinha encontrado nos poemas de Dickinson “algo que ia além das palavras, algo no que a maioria das pessoas só esbarrava em momentos isolados ao longo de uma vida: o doce silêncio da Eternidade”¹³⁰, elemento, esse, que se faz presente, por exemplo, na imagem das flores que não murcham nas mãos da poeta (“– Truly no flower yet withers in your hand”).

Apesar dessa perenidade, a colheita – possível metáfora para a felicidade – que a criação artística avista e compreende (“The harvest you descried and understand”) não advém da

¹²⁹ PETERSON, Janette Favrot. 1993, p. 134.

¹³⁰ MARIANI, Paul. 1999, p. 255 (tradução nossa).

sagacidade nem do sentimento pessoal (“Needs more than wit to gather, love to bind”), mas, sim, da reconciliação com uma “mente remota” (“Some reconciliation of remotest mind”), que parece representar a falta de alguém cuja presença é mais valiosa que os tesouros de terras lendárias do Oriente (“Leaves Ormus rubyless, and Ophir chill”) e cuja ausência é como uma colina de argila fria gerada pelo acúmulo de pranto (“Else tears heap all within one clay-cold hill”).

Com uma visão mais biografizante do final do poema, Sherman Paul¹³¹ associa essa “reconciliação” a uma vontade que Crane tinha de retomar relações com sua mãe, Grace Hart, e com Emil Opffer, o marinheiro por quem ele nutria grande afeto e que, como dito anteriormente, tinha motivado a escrita da série de poemas amorosos *Voyages*.

O antepenúltimo poema da série é “Moment fugue”, texto que apresenta um sifilítico vendendo flores em uma banca no metrô. O título refere-se à estrutura musical da fuga, que, polifônica, assemelha-se à profusão de impressões que vêm à mente da voz enunciativa no momento em que o vendedor de flores é avistado. Tal estruturação é a responsável pelas quebras como, por exemplo, a que aparece no final da primeira estrofe: “The syphilitic selling violets calmly / and daisies / By the subway news-stand knows / how hyacinths”.

As palavras finais – “how hyacinths” – ficam vibrando em suspenso, pois a estrofe seguinte começa com um período que parece não ter relação lógica com a ideia que o precede: “This April morning offers / hurriedly / In bunches sorted freshly – / and bestows / On every purchaser / (of heaven perhaps)”. Em certa medida, a polifonia presente nesses trechos remete a um dos elementos bem característicos da poesia de Crane: a quebra.

Entre essas linhas de pensamentos interrompidas, a voz enunciativa se depara com o vendedor de flores contando o troco e deixando seu olhar incidir sobre as rosas além das quais “nenhuma carne pode passar”. Considerando que as rosas em questão são rosas cortadas da roseira, rosas mortas, o poema parece terminar desesperançosamente, em uma reflexão sobre a morte. O trabalhador, vitimado por uma doença, trabalha em meio ao turbilhão caótico do metrô e acaba por ter um momento de percepção da aparente miséria de sua vida ao contemplar as flores, belezas mortas que são vendidas para alegrar vidas alheias.

¹³¹ PAUL, Sherman. 1972, p. 254n.

“By Nilus once I knew”, o penúltimo poema da série, foi lido por O. Alexis (2000) segundo a vertente dos *queer studies*, numa tentativa de articular o texto com a homossexualidade de Crane. De acordo com o autor, o poema apresenta uma voz enunciativa “possivelmente homossexual ou assexuada, já que seu instinto é de ‘fugir’ de uma ‘cara donzela’, [que] está em sua máquina de escrever onde, até o momento da composição, ele tem se distraído da ‘doce condição’ do desafio sexual dela à sua natureza”¹³².

Além disso, pontua que a cama almejada pela voz enunciativa do poema é a do amigo, e não a do amante, o que seria outro indício do desinteresse sexual pela “donzela”.

A inicialmente hermética referência ao Egito alude à figura de Saint Anthony of Egypt, conhecido em português como Antão (251-356), cristão que abandonou todas as posses e passou a vagar pelo deserto, onde teria sofrido tentações demoníacas envolvendo mulheres nuas. Alexis relaciona a resistência de Santo Antão com a do poeta homossexual do começo do século XX. A mulher seria, nessa interpretação, uma tentação que levaria o indivíduo homossexual a sufocar sua própria identidade e a se “heterossexualizar” para ser aceito pela sociedade.

A edição que Marc Simon fez dos *Complete poems of Hart Crane* indica que *Key West: an Island Sheaf* termina com “To Shakespeare”, poema que, como o próprio título sugere, é uma espécie de diálogo com o universo do dramaturgo inglês que viveu entre 1564 e 1616.

Tanto Brom Weber¹³³ quanto Paul Mariani¹³⁴ expõem o interesse que Crane tinha pelos artistas que compuseram peças durante o período elisabetano, dentre os quais está William Shakespeare. Weber, por exemplo, explica que nesses autores Crane “descobriu uma incrível opulência de linguagem, um senso de contraste irônico e uma sensibilidade emocional que o sobrecarregaram com sua universalidade e profundidade”¹³⁵.

No soneto em questão, a obra de Shakespeare tem sua dualidade destacada. Passando por entradas tórridas e polos gélidos (“Through torrid entrances, past icy poles”) – imagens que já indicam os contrastes de sentimentos e ações das personagens shakespearianas – o leitor se depara com um autor que é ao mesmo tempo piloto e tempestade (“pilot, – tempest, too!”), alusão direta à última peça do dramaturgo inglês, *The Tempest*.

¹³² ALEXIS, O. Crane’s by Nilus once I knew. *Explicator*, 2000, v. 58, p. 156.

¹³³ WEBER, Brom. 1948, p. 143.

¹³⁴ MARIANI, Paul. 1999, p. 109-110.

¹³⁵ WEBER, op. cit., p. 143.

O jogo de contrastes, como atestam os pares “risada” / “lágrimas” (“laughter” / “tears”) e “demônios” / “anjos” (“devils” / “angels”), continua destacando a complexidade das emoções humanas. Apesar de constatar que a existência é esse labirinto complexo, o poema, lançando mão de personagens de *The Tempest*, termina com certa positividade.

Na peça final de Shakespeare, Prospero, Duque de Milão, é perseguido por seu irmão Antonio, que teve o apoio de Alonso, rei de Nápoles, e termina, junto com sua filha Miranda, exilado em uma ilha. Em certa ocasião, sabendo da aproximação do navio em que estavam Alonso e Antonio, Prospero, sendo um feiticeiro, conta com a ajuda de Ariel, um espírito que encontrou na ilha, para forjar uma tempestade que leva os inimigos até a ilha. A fim de atrair um dos náufragos, Ferdinand, filho de Alonso, até Prospero, Ariel canta uma canção, provavelmente aquela mencionada no poema de Crane. Ao deparar-se com Miranda, Ferdinand apaixona-se e passa a desejá-la como esposa. No fim da peça, Prospero perdoa os inimigos, ação que parece explicar a “serenidade” mencionada pelo soneto *To Shakespeare*; uma serenidade vista por Crane como justiça capaz de quebrar as correntes que aprisionam os humanos às agruras terrestres (“And that serenity that Prospero gains / Is justice that has cancelled earthly chains”).

Vê-se, então, neste final de *Key West: an Island Sheaf*, mais uma referência à visão mais otimista, já evidenciada por Crane, por exemplo, em *The Bridge*.

2. UMA PROPOSTA DE TRADUÇÃO PARA POEMAS DE HART CRANE

Este capítulo abordará, em primeiro lugar, a relevância de se traduzir Hart Crane para a língua portuguesa e, em segundo lugar, o substrato teórico que perpassará a feitura das traduções.

Parece ser de suma importância refletir sobre a forma por meio da qual os textos serão trazidos para o português, pois em um trabalho prático não se pode escapar de juízos e da escolha de critérios, já que todo tradutor toma decisões a cada linha (ou a cada palavra) trazida ao idioma de chegada.

2.1. Por que traduzir Hart Crane?

A obra de Hart Crane teve uma entrada restrita no universo lusófono. No Brasil, o histórico da tradução da obra do poeta norte-americano parece começar em 1955, quando o poeta, ensaísta e tradutor maranhense Oswaldino Marques (1916-2003) publicou *Videntes e sonâmbulos: coletânea de poemas norte-americanos*, obra que traz uma tradução de “Praise for an urn”.

Mais de vinte anos depois, em 1976, o professor Paulo Vizioli (1934-1999) publicou *Poetas norte-americanos*¹³⁶, que traz traduções de cinco poemas de Crane: “Praise for an urn”, “Voyages I”, “Voyages II”, “At Melville’s tomb” e “Proem: to Brooklyn Bridge”.

Em 1994, quase vinte anos depois do trabalho de Vizioli, traduções de um texto de Hart Crane ocasionariam aquela que, provavelmente, foi a maior polêmica no campo tradutório brasileiro. Trata-se do embate (bem exposto por John Milton¹³⁷) entre Bruno Tolentino e Augusto de Campos por conta de uma tradução de “Praise for an urn” que o poeta associado ao concretismo publicou, em 7 de agosto no jornal *Folha de S. Paulo*.¹³⁸ No dia 3 de setembro, Bruno Tolentino, em artigo publicado em *O Estado de S. Paulo*¹³⁹, criticou de forma virulenta o trabalho de Campos e apresentou sua própria tradução do poema de Crane. A partir daí a

¹³⁶ VIZIOLI, Paulo. *Poetas norte-americanos*. Rio de Janeiro: Editora Lido, 1976.

¹³⁷ MILTON, John. Augusto de Campos e Bruno Tolentino: a guerra das traduções. *Cadernos de Literatura em Tradução*, São Paulo, v. 1, n. 1, 1996.

¹³⁸ CAMPOS, Augusto de. Hart Crane: a poesia sem troféus. *Folha de S. Paulo*. Caderno +Mais, 7 ago 1994. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/8/07/mais/22.html>. Acesso: 17 nov. 2017.

¹³⁹ TOLENTINO, Bruno. Crane anda para trás feito caranguejo. *O Estado de S. Paulo*, Caderno Cultura, p. Q1-2, 3 set. 1994.

polêmica se arrastou até o mês seguinte incluindo vários vitupérios e envolvendo outras pessoas, que acabaram por apoiar ou criticar um dos lados.

Figura 13 – Recorte da página em que crítica de Bruno Tolentino foi publicada

Para o autor, Augusto de Campos não só banaliza como desvirtua o original

Isso mesmo, como você o leu: "estes" e não eles; num "arrebol" que empata mas desafina com o sol de que não há aqui, diz-nos expressamente o magnífico verso final, troféu nenhum; e os versos se perdem dispersos, caso o leitor imagine que se perderiam juntinhos, alivanhados no cordel do Augusto doutor. E a cinza, leitor, a cinza que o Manuel salvou das horas! Note-se bem o absurdo: por que se meteria aqui essa cinza, a que o poeta precisamente se esforçou durante tantas estrofes para não mencionar como parte do elegíaco louvor que faz à urna, metáfora concreta em que se obstina a ver keatsianamente o corpo do amado? Isso só Noigrandes sabe. O "detalhe" pelo qual foi trocada essa cinza *fin de siècle* era apenas uma das mais terríveis ironias de todo o poema; e aqui vai o penúltimo cachaço desfechado no inglês pelo apressadíssimo sábio poliglota: *well-meant idioms* quer dizer, *significa* aqui, a boa intenção, que se sabe falsa, de dizer de uma dor *which passeth all understand-*

ding; a escolha altiva, *fairly High Church*, deliberadamente anglicizante, de *idioms* (subentendendo *prophetic utterances*, versetes bíblicos) sendo a última amargura religiosa de um texto de desolação *sub species aeternitatis*. Tudo, portanto, podia caber aqui, menos "versos", e cinza de versos ainda por cima! Banaliza-se e desvirtua-se de uma penada só.

Mas observe-se como se vai jogar a um texto ilustre, de uma grave e perturbadora beleza, a derradeira pá de cal, após doses e doses de poeira de estante. Último deslize do inglês de Campos: *suburbs* na língua de Shakespeare, e certamente já nos tempos de Crane, descreve não os subúrbios como os temos por aqui, periferia dos desvalidos; mas, muito ao contrário, as áreas verdejantes ao

redor da cidade, os *affluent quarters* onde, fugindo ao *downtown* do vale-tudo social, os abastados se refugiam no pardieiro urbano. Seu correspondente mais próximo entre nós seria o que hoje são

os luxuosos condomínios. O uso em português do homógrafo, prenhe do único sentido que "subúrbios" tem por aqui, é na versão de Campos uma última asneira e uma dupla ignorância: da não-correspondência em outra língua de um mero homógrafo, e do sentido implícito na escolha pelo poeta precisamente daquela

palavra para compor sua última metáfora, resumo do poema e seu fecho dramático. A dupla traição é tanto mais gritante quanto nesta "enigmática (e pudera!) estrofe" Campos enfia ainda um "arrebol" neo-romântico, e ignora —

ou, se o sabe, desdenha dar-nos a entender — qual seja precisamente aquela última metáfora. Ainda não a adivinhou, leitor? Vai ver que anda a ler maus leitores, desses que traduzem antes de entender... Pois naqueles belos jardins de "subúrbios", *the smoky spring*, a pontual e elegante *fonte fumacenta*, espécie de gêiser dos ricos, como uma distraída e inútil elegia coroando os bairros nobres, é a derradeira finura de um texto construído delas: e exatamente porque, ampliação cósmica do odioso crematório, corresponde sub-repticiamente à queima das folhas outonais em cada jardim *well-to-do* durante a penúltima estação dos americanos, *the Fall*, como eles dizem e Crane não diz, para calar mais alto sua conclusiva e contundente revolta de puritano agnóstico. Mas o jansenismo do senhor tradutor é de outra espécie: é estilístico. Assim não dá! *Ecrasez l'infâme*.

■ Bruno Tolentino é poeta e tradutor, autor de *As Horas de Katharina* (Companhia das Letras)

POR QUE A
CINZA QUE O
ORIGINAL NÃO
MENCIONA?
ISSO SÓ
NOIGANDRES
SABE

Fonte: *O Estado de S. Paulo*, 3 set. 1994.

Posteriormente, em 2006, Augusto de Campos dedica um capítulo de *Poesia da recusa* ao estudo e à tradução de poemas de Crane. Trata-se de um estudo introdutório seguido de sete poemas traduzidos que, pelo que consta, incluem as primeiras traduções brasileiras do projeto final de Crane, *Key West*.

Uma breve análise contrastiva da tradução de *Imperator Victus* com o original poderá evidenciar alguns pressupostos teórico-tradutórios de que Augusto de Campos se serve para realizar seu trabalho:

IMPERATOR VICTUS

Figura 14 – “Imperator Victus”

Big guns again.

No speakee well

But plain.

Again, again—

And they shall tell

The Spanish Main

The Dollar from the Cross.

Big guns again.

But peace to thee,

Andean brain.

Again, again—

Peace from his Mystery

The King of Spain,

That defunct boss.

Big guns again,

Atahualpa,

Imperator Inca

Slain.

Fonte: *Poesia da recusa*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

É bem provável que haja acordo a respeito de a configuração visual ser o elemento mais chamativo da tradução. Além de ilustrar o texto com uma espécie de marca d'água de escultura pré-colombiana, Augusto de Campos explora o aspecto tipográfico, isto é, utiliza uma fonte diferente daquelas mais habitualmente usadas em livros, provavelmente para criar o efeito de uma inscrição em pedra. O próprio tradutor afirma, em sua introdução, que o objetivo desses recursos visuais foi gerar uma “montagem que associa o texto à imagem de uma antiga estátua incaica.”¹⁴⁰ Tal escolha evidencia o vínculo entre a concepção tradutória, alicerçada na ideia de

¹⁴⁰ CAMPOS, Augusto de. *Poesia da recusa*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 290.

recriação (cujas referências são Jakobson e Haroldo de Campos), e a própria visão de poesia apresentada por Augusto de Campos. Pressupostos do concretismo como a exploração da visualidade e o reconhecimento do caráter material da palavra cintilam, hipertextualmente, na tradução feita para o poema de Crane. Entendamos, aqui, “hipertextualidade” conforme o conceito de Gérard Genette (2010), que a define como “toda relação que une um texto B [...] a um texto anterior A [...] do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário”¹⁴¹.

Em boa medida, tal texto poderia ser enquadrado na categoria hipertextual classificada por Augusto de Campos como “intradução”, isto é, algo que lida com o processo tradutório sem, no entanto, ser tradução propriamente dita. Como exemplo, pode-se citar a “Intradução de Musset: lunograma” (1972-1991), publicada em *Despoesia*, em que o poeta associado ao concretismo parte da primeira estrofe do poema “Ballade à la lune”, do francês Alfred de Musset (1810-1857), para criar uma obra em português que é tradução, mas, ao mesmo tempo, extrapolação da tradução, pois lança mão de aspectos visuais inexistentes no original. Comparemos, a seguir, a primeira estrofe do poema de Musset com a produção textual de Augusto de Campos:

C'était, dans la nuit brune,
 Sur le clocher jauni,
 La lune
 Comme un point sur un i.¹⁴²

¹⁴¹ GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução Cibele Braga *et al.* Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010, p. 12.

¹⁴² MUSSET, Alfred de. *Oevres de Alfred de Musset*. Paris: Charpentier, 1867, p. 24.

Figura 15: “Intradução de Musset: lunograma”, de Augusto de Campos

Fonte: *Despoesia*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1994.

No campo do sentido, a versão em português é bastante próxima do original francês, mas o fato de o texto de Augusto de Campos lidar apenas com a primeira estrofe (isto é, tratar-se de um recorte) e lançar mão de uma configuração visual inexistente no texto francês, faz com que o resultado fique entre tradução e não tradução.

No caso das traduções que Augusto fez para poemas de Hart Crane, a única que parece se enquadrar no campo da intradução é a de “Imperator Victus”. Todas as demais apresentaram um grau menor de transformação do original, o que ainda caracterizaria os textos como traduções propriamente ditas.

Já em Portugal, a situação de Hart Crane é, quantitativamente falando, melhor, uma vez que já há a tradução integral, realizada por Maria de Lourdes Guimarães¹⁴³, do livro mais conhecido do poeta, *The Bridge*, publicado em 1930. Além disso, há três traduções feitas por

¹⁴³ CRANE, Hart. *A Ponte*. Tradução de Maria de Lourdes Guimarães. Lisboa: Relógio D'Água, 1995.

Jorge de Sena, publicadas em *Poesia do século XX: de Thomas Hardy a C.V. Cattaneo*¹⁴⁴, sendo que duas delas são de poemas pertencentes a *Key West: an Island Sheaf*.

A fim de tentar exemplificar o trabalho de Jorge de Sena, vejamos a tradução feita por ele para “The mango tree”:

UMA ÁRVORE: A MANGUEIRA

Que voltem, dizendo que ainda coras pela tataravó. É como se fosse Natal.

Quando grelaste Paraíso, aconteceu um abandono de

[pastilhas elásticas. Jarro suspenso musical jarro e

[alegres aranhas te puseram a canga – um sedar-se

[de sombras excelentes cuecas para corujas.

Prima colheita antes e depois do Dilúvio, velhos

[hipnotismos arrebatam taças de ouro. Folhas

[respingam dentes de rodízios-nuvens esmeralda.

[Gordos profetas do fim agacham-se com bandidos

[magros; e o crepúsculo está cerca.

Sob o teu meio-dia,

Montão de sol, cujas

Lanternas de maçã madura vomitam história, relâmpagos

[recônditos, irisados.

O mister Señor

missus Miss

Mademoiselle

os bem fornidos

Maggy, anda daí.

Foram reproduzidas, acima, as quebras de versos nos mesmos lugares em que a edição do livro de Jorge de Sena as apresenta. Tais posições diferem, no entanto, daquelas apresentadas pelas edições dos livros de Crane. Tanto em *The collected poems of Hart Crane* (1933)¹⁴⁵

¹⁴⁴ SENA, Jorge de. *Poesia do século XX: de Thomas Hardy a C. V. Cattaneo*. Coimbra: Fora do Texto, 1994, p. 370-371.

¹⁴⁵ CRANE, Hart. *The collected poems of Hart Crane*. New York: Liveright Publishing Corporation, 1933.

quanto em *The complete poems of Hart Crane* (2001)¹⁴⁶, ambas edições da Liveright, as versões de “The mango tree” mantêm a mesma espacialização, o que parece indicar uma preocupação em manter a organização visual original do texto de Crane, principalmente pelo fato de o autor norte-americano ter chamado, em carta, seu poema de “caligrama”¹⁴⁷, o que sugere que há relação relevante entre o tema do texto e sua visualidade. Ao ignorar as quebras de verso originais e ao quebrar o poema em duas páginas, a edição de Jorge de Sena rompe com esse importante aspecto rítmico.

Por outro lado, o tradutor português encontra uma solução engenhosa para o título. Considerando que na língua portuguesa “mangueira” possui mais de uma acepção (pode ser a árvore ou o objeto hidráulico), a opção de Jorge de Sena por “Uma árvore: a mangueira” é pertinente.

De forma geral, no entanto, há poucos textos de Hart Crane que foram traduzidos para o português. Alguns de seus poemas mais significativos nunca ganharam uma versão em nossa língua e, com exceção de *The Bridge*, os projetos escriturais do poeta não nos chegaram integrais; vieram apenas através de textos esparsos.

A falta de mais traduções éticas, poéticas e pensantes, somada a uma revisão crítica das traduções já realizadas, parece suficiente para justificar um trabalho de tradução de Hart Crane. Além disso, a poética craneana ainda não foi suficientemente estudada e assimilada no Brasil, onde o modernismo costuma ser reduzido a poucos nomes, como os de Pound e Eliot. Uma manifestação modernista de outro tipo, como a de Crane, poderia propor novos debates, inclusive no campo da criação literária.

2.2. Como traduzir Hart Crane?

Nesta seção será apresentado o substrato teórico que perspassa a feitura das traduções realizadas neste trabalho. Trata-se de uma gama de pensamentos sobre tradução que, incluindo autores como Haroldo de Campos, Henri Meschonnic e Álvaro Faleiros, contribuiu para o amadurecimento da parte prática do projeto, isto é, o processo tradutório propriamente dito.

Um dos conceitos considerados por este trabalho foi o de “recriação”, desenvolvido principalmente por Haroldo de Campos, que, de acordo com a empreitada, cunhou

¹⁴⁶ CRANE, Hart. *The complete poems of Hart Crane*. New York; London: Liveright, 2001.

¹⁴⁷ CRANE, Hart; WEBER, Brom (org.). *The letters of Hart Crane: 1916-1932*. Berkeley: University of California Press, 1965, p. 254. Disponível em: https://archive.org/stream/lettersofhartcra00cran/lettersofhartcra00cran_djvu.txt. Acesso em 15 fev. 2018.

subcategorias para tal conceito, tais como “transluciferização” (no caso da tradução do *Fausto*, de Goethe) e “trans-helenização” (no caso da tradução da *Ilíada*).

Em 1962, partindo da ideia proposta por Max Bense de que “a informação estética não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista”¹⁴⁸, Haroldo de Campos (2006) afirma que, para ele, “tradução de textos criativos será sempre recriação”, sendo que:

Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido por signo icônico aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora.¹⁴⁹

Ao contrário do que talvez possa parecer quando se lê que o conteúdo seria uma “baliza demarcatória”, a recriação é um procedimento tradutório que respeita o original justamente por visar manter vivo o princípio rítmico do texto de partida. Para isso, obviamente, é preciso engenho. De acordo com o pensamento haroldiano, para ser fiel, muitas vezes é preciso escapar da literalidade e encontrar soluções esteticamente interessantes dentro da língua de chegada.

Posteriormente, o autor destacou a importância de Roman Jakobson (1896-1982) para seus pensamentos sobre tradução. De acordo com Jakobson (1975),

Em poesia as equações verbais tornam-se princípio constitutivo do texto. As categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes (traços distintivos) – em suma, todos os constituintes do código verbal – são confrontados, justapostos, colocados em relação de contiguidade de acordo com o princípio de similaridade e contraste, e transmitem assim uma significação própria [...] a poesia é, por definição, intraduzível [...] Só é possível a transposição criativa.¹⁵⁰

O conceito de transposição criativa assemelha-se bastante ao de recriação, o que fez Haroldo de Campos opor-se a Henri Meschonnic (1932-2009), autor de uma crítica que acusava Jakobson de, ao falar em intraduzibilidade da poesia, enveredar por uma metafísica supostamente desinteressante para a tradução. Campos, no entanto, defende que Meschonnic provavelmente encarou a proposição de Jakobson de forma literal, não atentando para a natureza operacional, prática, da frase. Para ele, Jakobson, criador de uma *física* da tradução,

¹⁴⁸ CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 33.

¹⁴⁹ Ibidem, p. 35.

¹⁵⁰ JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1975, p. 72.

“não nega a possibilidade de tradução da informação poética; nega, tão somente, a possibilidade de aplicar, sem mais, à tradução poética os critérios da tradução referencial”¹⁵¹.

Conforme dito anteriormente, as reflexões de Haroldo de Campos integram, em certa medida, o substrato teórico deste projeto de tradução de Hart Crane, em especial a leitura da obra de Jakobson como uma proposta de *física da tradução* e a questão da baliza demarcatória, que será, mais adiante, associada ao conceito de tradução *da letra*, proposto por Antoine Berman.

Henri Meschonnic (2006), por sua vez, também apresenta, em sua obra, contribuições interessantes para a tradução poética. O pensamento do autor francês baseia-se em uma proposta mais ampla, que é a de uma *poética*, não apenas a do traduzir, como o nome de um de seus livros sugere, mas a da própria linguagem. O autor pauta seu pensamento por uma crítica ao *império do signo*, pois tal instituição estabeleceria um paradigma de pensamento dicotômico limitador, que não contemplaria a complexidade da vida humana. Um bom exemplo fornecido por ele é o da dicotomia entre *oral* e *escrito*. A oralidade, para ele, é um modo *de funcionamento da linguagem*, presente tanto no falado quanto no escrito. O oral seria um “primado do ritmo e da prosódia, com sua semântica própria, organização subjetiva e cultural de um discurso, que pode se realizar tanto no escrito como no falado”¹⁵². Exemplo disso seria a entonação, que é “um modo da oralidade do falado”, assim como, no âmbito do escrito, “a historicidade da pontuação dos textos é uma questão da oralidade”¹⁵³.

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

A oralidade seria intimamente ligada ao *ritmo*, conceito que, para Meschonnic, é “a unidade de equivalência numa poética da tradução”¹⁵⁴. Se, no passado, os pensadores e praticantes da tradução valorizaram como unidade de equivalência entre o texto a ser traduzido e a própria tradução: 1. as palavras (como, por exemplo, na tradução palavra por palavra praticada na Idade Média ocidental); 2. a frase (como na tradução da Bíblia feita por Lutero,

¹⁵¹ CAMPOS, Haroldo de. Da Transcrição. In: TÁPIA, Marcelo (org.); NÓBREGA, Thelma Médici (org.). *Haroldo de Campos – Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 92.

¹⁵² MESCHONNIC, Henri. *Linguagem, ritmo e vida*. Tradução de Cristiano Florentino. Belo Horizonte: Fale/UFGM, 2006, p. 8.

¹⁵³ Ibidem, p. 8.

¹⁵⁴ MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. LXIII.

que buscou uma sintaxe alemã); 3. o sentido (como nas imitações ou versões das “belas infiéis” do século XVIII); e 4. o texto (como em várias tendências do século XX), Meschonnic defende a primazia do ritmo, já que o trabalho rítmico é, de fato, um dos elementos fundadores (possivelmente o principal) de qualquer texto dito “poético” ou “literário”.

Apesar de a visão de Meschonnic sobre o ritmo não se restringir a aspectos como métrica, organização estrófica, rimas e outros recursos técnicos, tais aspectos não deixam de fazer parte dessa visão. Quando se pensa em tradução do ritmo, parece ser pertinente, por exemplo, considerar a tradução da *visualidade* do texto, que Mário Laranjeira (2003) associa à ideia de *visilegibilidade*:

Para o tradutor de poemas, a tradução começa pela transposição da visilegibilidade. Um soneto deve ser traduzido por um soneto, um poema em versos livres por um poema em versos livres e assim por diante. Caso contrário, estaríamos afastando-nos da tradução rumo à recriação livre, à simples intertextualidade. A nosso ver, a tradução tem compromisso com a visilegibilidade do original, compromisso que admite alguma flexibilidade, é claro, mas que o tradutor deve tentar preservar. Dentre as muitas marcas exteriores a serem mantidas na tradução, podemos listar a paginação, os caracteres tipográficos usados, a distribuição das linhas, a repartição ou não do poema em estrofes, a presença ou ausência da maiúscula no início dos versos ou no corpo do texto, a presença ou ausência de pontuação, a cor ou as cores da impressão e do papel, o formato da página ou do volume que suporta o texto e mil outros elementos que, principalmente entre os poetas modernos, vêm sendo usados como integrantes das fontes materiais, externas, palpáveis da significância poética.¹⁵⁵

Traduzir a visualidade não deixa, então, de ser uma forma de tradução do ritmo. Outros elementos também devem ser considerados em uma tradução que almeje não eclipsar o princípio motor do texto que está sendo traduzido. Um dos trabalhos que se dedicaram a esmiuçar as formas de destruição dos ritmos em tradução foi o do francês Antoine Berman (1942-1991).

Em contraposição à prática tradutória considerada por ele como “desviante”, que seria culturalmente etnocêntrica (por priorizar a domesticação do texto), literariamente hipertextual (por tender a deformações que resultam em imitações, pastiches, paródias etc.) e filosoficamente platonizante (por idealizar o resgate do sentido, deixando de lado o significante, que seria a casca terrena do signo a ser traduzido), Berman (2007) defende a tradução “da letra”, que seria ética (por “receber o Outro enquanto Outro”¹⁵⁶), poética (“por levar às margens da língua para a qual se traduz a obra estrangeira na sua pura estranheza”¹⁵⁷, respeitando,

¹⁵⁵ LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução: do sentido à significância*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2003, p. 103.

¹⁵⁶ BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra: ou o albergue do longínquo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p. 68.

¹⁵⁷ Ibidem, p. 39.

por exemplo, a polissemia, os hermetismos e as irregularidades do original) e pensante (por opor-se, por exemplo, aos idealismos que priorizam o sentido).

É importante destacar que ao dizer *letra*, o autor não se refere a *literalismo*, mas, sim, ao “espaço de jogo”¹⁵⁸ do tradutor. É via letra que se alcança uma tradução ética, poética e pensante. Com alguma liberdade, pode-se relacionar o espaço de jogo bermaniano com a *baliza demarcatória* haroldiana. Ambos os termos parecem se referir à margem de manobra que o tradutor tem para agir e tentar vivificar na língua de chegada o princípio de ignição original, intenção que não é oposta à de Meschonnic, de tradução do ritmo. Apesar das diferenças entre tais teóricos, que não são poucas, as propostas apresentadas por eles parecem ter como ponto comum o fato de todas serem defesas contra a tradução não poética.

Considerando, por fim, que o pensamento bermaniano tem bastante relevância para as traduções deste projeto, cabe, no momento, esmiuçar e problematizar um pouco mais os termos criticados e defendidos por Berman.

2.2.1. Tradução ética e estrangeirização

A questão do combate a uma tradução etnocêntrica traz à tona o debate envolvendo domesticação ou estrangeirização de um original. Estrangeirizar ou domesticar um texto por meio de uma tradução são ações que vêm sendo debatidas há muito tempo. Friedrich Schleiermacher (2011), por exemplo, afirmava, em 1813, que “ou o tradutor deixa o autor em paz e leva o leitor até ele; ou deixa o leitor em paz e leva o autor até ele”.¹⁵⁹ O autor alemão ainda acrescenta que “De qualquer mistura resulta necessariamente um resultado pouco confiável e é de se recear que autor e leitor se percam por completo”¹⁶⁰.

Após tais considerações, Schleiermacher passa a colocar em dúvida a estratégia de domesticação, como sugere o seguinte trecho:

Mas o que se pode retrucar quando um tradutor diz ao leitor: – aqui eu te trago o livro como o homem o teria escrito se ele o tivesse escrito em alemão, e o leitor lhe responde: agradeço-lhe como se tivesse me trazido o retrato do homem como ele seria se sua mãe o tivesse concebido com um outro pai? Pois se o verdadeiro espírito do autor é a mãe das obras, que num sentido maior pertencem à ciência e à arte, então a língua de sua pátria é o pai delas.¹⁶¹

¹⁵⁸ BERMAN, Antoine. 2007, p. 63.

¹⁵⁹ SCHLEIERMACHER, Friedrich. Sobre os diferentes métodos de tradução. Tradução de Margarete von Mühlent Poll. *Scientia Translationis*, 2011, n. 9, p. 22.

¹⁶⁰ Ibidem, p. 22.

¹⁶¹ Ibidem, p. 57.

Ao fim de sua argumentação, o autor valoriza a estratégia de estrangeirização, em especial na Alemanha de seu tempo, como a seguinte passagem indica:

[...] parece coincidir que, por causa de seu respeito ao estranho e de sua natureza mediadora, o nosso povo seria determinado a unir todos os tesouros da ciência e da arte estrangeiras com e ao mesmo tempo em sua língua como que em um grande todo histórico, que seria guardado no centro e no coração da Europa, para que ora com o auxílio da nossa língua, cada um pudesse apreciar o que os mais diferentes períodos trouxeram de bonito tão pura e tão perfeitamente quanto possível ao estrangeiro. De fato, essa parece ser a verdadeira função histórica da tradução em grande escala, como ela ora é familiar para nós.¹⁶²

À época de Schleiermacher, valorizar a estrangeirização significava possibilitar o enriquecimento da língua e da literatura alemãs que estavam em florescimento. Nas palavras do autor, “nossa língua só pode prosperar bem renovada e desenvolver completamente a sua força própria através do contato multilateral com o estrangeiro”¹⁶³.

Outro autor que destacou a importância da estrangeirização foi o alemão Rudolf Pannwitz (1881-1969), citado por Walter Benjamin (2008) em *A tarefa do tradutor*. O trecho apresentado por Benjamin faz parte de uma obra de Pannwitz intitulada *Crise da cultura europeia* e diz o seguinte:

[...] as nossas versões, mesmo as melhores, partem dum princípio falso: elas pretendem germanizar o índico, o grego, e o inglês, em vez de indianizar, helenizar e inglesar o alemão. Elas têm um respeito e uma veneração muito maior pelos usos e costumes da sua própria língua do que pelo espírito de uma obra estrangeira... o erro fundamental do tradutor consiste em este se agarrar ao estado em que por acaso se encontra a sua língua em vez de a submeter ao poderoso impulso das outras línguas. Sobretudo quando traduz de uma língua muito afastada da sua, ele deve fazer por remontar nessa língua aos elementos básicos em que a palavra, a imagem e o som se unificam, alargando e aprofundando a sua própria língua em função da língua estrangeira; poucas vezes se tem noção da medida em que isso é possível e até que grau uma língua é suscetível de evoluir, porque apesar de tudo as línguas diferem tão pouco entre si como os dialetos, isto se não as considerarmos ligeiramente e se a nossa análise as encarar com suficiente seriedade.¹⁶⁴

Décadas depois, em 1995, o conceito de estrangeirização é retomado pelo pesquisador norte-americano Lawrence Venuti. No contexto pós-moderno do fim do século XX, Venuti (1995) enxerga o procedimento tradutório estrangeirizador como uma forma de resistência ao imperialismo e ao racismo que encontravam nas estratégias domesticadoras uma forma eficaz

¹⁶² SCHLEIERMACHER, Friedrich. 2011, p. 66.

¹⁶³ Ibidem, p. 65-66.

¹⁶⁴ BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Tradução de Fernando Camacho. In: BRANCO, Lúcia Castello (org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008, p. 41.

de operação. Pautado por tal visão, o autor apresenta a dicotomia de Schleiermacher, mas acrescenta termos a fim de ressignificar para seu tempo a questão proposta pelo alemão. Em vez de “domesticação”, fala de “redução etnocêntrica”. Em vez de estrangeirização, fala de “pressão etnodesviante”¹⁶⁵.

Inserido nesse panorama, Berman, que escolheu como subtítulo de um de seus livros “o albergue do longínquo”, é mais uma voz que defende traduções estrangeirizadoras ou, nos termos dele, traduções *éticas*.

2.2.2. Tradução poética e outras poéticas da tradução

Ao criticar procedimentos hipertextuais que transformariam traduções em experiências intertextuais, pastiches, paródias ou imitações, Berman (2007) cita o seguinte exemplo:

Numerosos poetas modernos – Baudelaire, Mallarmé, George, Valéry, Rilke, Pasternak, Jouve, Celan, Supervielle, Robin, Paz, Deguy, Bonnefoy etc. – traduziram outros poetas, e, para quase todos, essa atividade marcou sua experiência poética. Muitos – não todos, não os mais íntegros – se outorgaram liberdades que justificaram pelas “leis” do diálogo entre os poetas, “leis” que os dispensavam dos deveres ordinários dos tradutores. Resultaram (pense-se, por exemplo, em Rilke desfigurando Louise Labbé) traduções que, no fundo, são “recriações” livres. Trata-se de formas hipertextuais poéticas, que não se tem o direito de confundir com traduções. Pois, como Voltaire ou Vialatte, negligenciam o *contrato* fundamental que une uma tradução a seu original. Esse contrato – seguramente draconiano – proíbe *ir além da textura do original*. Estipula que a criatividade exigida pela tradução deve colocar-se inteiramente ao serviço da reescrita do original na outra língua, e nunca produzir uma sobre-tradução determinada pela poética pessoal do tradutor.¹⁶⁶

Apesar de o autor não detalhar qual seria a fronteira que, ultrapassada, levaria ao “além da textura do original”, sua crítica é interessante por apontar a necessidade de pensar formas de separar a tradução da prática parodística ou imitativa. O grande desafio, como a própria lacuna desse trecho indica, é conseguir expressar em termos consideravelmente objetivos quais seriam os elementos que caracterizariam uma *tradução* e quais seriam os elementos que caracterizariam outras práticas intertextuais. Tal questão é de grande importância para o pensamento bermaniano, pois um dos três pilares do tipo de tradução defendido pelo autor é o da *poética*, e o conceito de poética defendido por ele parece ser o de uma valorização dos constituintes formais do original; constituintes, esses, que são desrespeitados por práticas

¹⁶⁵ VENUTI, Lawrence. *The translator's invisibility: a history of translation*. London; New York: Routledge, 1995, p. 20 (tradução nossa).

¹⁶⁶ BERMAN, Antoine. 2007, p. 38-39 (grifos do autor).

hipertextuais como, por exemplo, a dos poetas-tradutores franceses citados ou aquela que vigorava na França da época das “belas infieis”.

É importante, a essa altura, destacar a legitimidade dos procedimentos parodísticos e imitativos como forma de criação poético-literária. Diferentemente do que talvez possa parecer, as ideias de Berman não visam censurar tais empreitadas escriturais desviantes, mas, sim, tentar diferenciá-las da tradução.

Essas práticas hipertextuais já receberam tentativas de sistematização por parte de alguns estudiosos. Gérard Genette (2010), por exemplo, utiliza o conceito de *palimpsesto* para referir-se a elas: “entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação¹⁶⁷”. A partir de tal conceito, o autor apresenta seis tipos de práticas hipertextuais: a paródia (desvio do texto pela transformação mínima), o pastiche (imitação de um estilo desprovida de função satírica), o travestimento (transformação estilística com função degradante), a charge (escrever *à la manière de...*), a transposição (transformação textual de regime sério) e a forjação (imitação estilística de regime sério). Para Genette, a tradução propriamente dita se enquadra na categoria da transposição, isto é, é uma transformação séria cujo grau de modificação em relação ao original não é tão alto.

Affonso Romano de Sant’Anna (2003), por sua vez, fala em paráfrase (desvio mínimo em relação ao original), estilização (desvio tolerável em relação ao original) e paródia (mudança de teor em relação ao original), chegando, inclusive, a propor uma sistematização das letras brasileiras a partir de tais conceitos:

[...] o Brasil até o séc. 18 viveu no domínio da paráfrase. Seja porque a episteme da imitação era predominante no mundo ocidental, seja porque o país fosse ainda imaturo para produzir obras mais individualizadas. Um segundo período ocorre no séc. 19, uma espécie de descoberta da estilização. Neste sentido, o Romantismo é um avanço. Sendo um período de valorização do indivíduo, do nacionalismo e do subjetivismo, propicia uma caracterização ou particularização maior da literatura nacional. E, enfim, um terceiro período seria o parodístico, e coincidiria com os movimentos de vanguarda que em nossa cultura são representados em torno do Modernismo (1922). Um período crítico, autocrítico de nossa cultura, em que, tecnicamente, a paródia foi muito utilizada.¹⁶⁸

Outro brasileiro que se dedicou à sistematização das práticas hipertextuais foi Haroldo de Campos, criador do termo “plagiotropia”. De acordo com o autor:

¹⁶⁷ GENETTE, Gérard. 2010, p. 5.

¹⁶⁸ SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Editora Ática, 2003, p. 87.

A plagiotropia (do gr. plágios, oblíquo; que não é em linha reta; transversal; de lado), tal como a entendi no curso que ministrei na primavera de 1978 na Universidade de Yale sobre a evolução de formas na poesia brasileira, se resolve em tradução da tradição, num sentido não necessariamente retilíneo. Encerra uma tentativa de descrição semiótica do processo literário como produto do revezamento contínuo de interpretantes, de uma “semiose ilimitada” ou “infinita” (Peirce; Eco), que se desenrola no espaço cultural.¹⁶⁹

Esses três exemplos parecem suficientes para provar que as práticas hipertextuais não são, em si, negativas, pois possibilitam novos frutos artísticos. A questão aqui proposta, no entanto, é, conforme dito antes, destacar que a tradução “propriamente dita”, embora já seja uma prática hipertextual, realiza, em relação ao original, uma transformação menos radical do que a realizada por outras práticas hipertextuais.

Além dessa fronteira da categoria “tradução”, o aumento do grau de transformação do original descaracteriza o texto como tradução e o insere no domínio de outras práticas hipertextuais. A pertinência da visão de Berman também vem daí, uma vez que o autor chega a elencar quais são os procedimentos geradores de deformações. A racionalização, a clarificação, o alongamento, o enobrecimento e a vulgarização, o empobrecimento quantitativo, a homogeneização e a destruição dos ritmos são algumas dessas práticas condenadas pelo crítico.¹⁷⁰

A experiência prática, no entanto, revela, evidentemente, a dificuldade que é atingir uma tradução *totalmente* ética, poética e pensante. Em algum momento do processo tradutório, o deslize para um dos procedimentos questionados por Berman acaba por acontecer.

Perante esse impasse, a tentativa de solução que este trabalho apresenta é a de manter o nível de correspondência com o original como um norte não absoluto, isto é, uma referência importante, mas que possibilite, quando for preciso, a relativização de conceitos mais estritos de fidelidade. De maneira geral, no entanto, as traduções deste trabalho buscam dialogar com o ritmo original, mantendo, sempre que possível, as sequências acentuais. Além disso, algumas soluções tradutórias mantiveram a formação de palavras por justaposição, algo comum na língua inglesa. Termos como “maças-lanternas” e “argênteo-ritmada” são exemplos de tal procedimento.

É importante, também, explicitar que as traduções apresentadas por este trabalho dialogam com outras referências teóricas além das já citadas; referências, essas, que não

¹⁶⁹ CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe: marginalia fáustica* (leitura do poema acompanhada da transcrição em português das duas cenas finais da segunda parte). São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 75.

¹⁷⁰ BERMAN, Antoine. 2007, p. 48.

contradizem a relevância que Meschonnic dá ao ritmo ou que Berman dá à tradução da letra. Em casos, por exemplo, de poemas já traduzidos por outras pessoas, o conceito de *retradução*, conforme desenvolvido por Álvaro Faleiros, se faz pertinente. De acordo com esse autor,

[...] a retradução é a reapropriação de uma obra já traduzida, acrescentando-lhe novas leituras e relevos por meio da reescritura da reescritura; movimento duplo, voluntário ou não, de crítica: à crítica que é o ato tradutório (CAMPOS, 1976) soma-se outra ou várias outras. A retradução configura-se, assim, como um espaço possível e rico de reflexão sobre o fazer poético.¹⁷¹

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

Vale pontuar que as referências teóricas apresentadas acima não funcionam, evidentemente, como paradigmas a serem seguidos, mas, sim, como ferramentas de trabalho que podem *auxiliar* o tradutor no processo de tomada de decisões que caracteriza a tradução.

2.2.3. Alguns aspectos técnicos da tradução de versos

Como a poesia de Hart Crane muitas vezes mescla o uso de versos tradicionais com o de versos livres, cabe refletir a respeito da maneira por meio da qual a questão métrica será encarada na tradução.

Em relação às formas fixas, há pelo menos duas possibilidades de tradução. Paulo Henrique Britto (2006) classifica tais possibilidades como *correspondência formal* e *correspondência funcional*. A primeira consiste em uma tentativa de equivalência estrutural em que se tenta, por exemplo, manter a sequência acentual do original ou, pelo menos, chegar perto disso, como se faz em traduções de pentâmetros iâmbicos via decassílabos, ambos versos com dez sílabas. A segunda, por sua vez, visa “uma forma que, embora estruturalmente diversa, possua essas mesmas conotações, ou conotações próximas, na língua-meta”¹⁷². Um exemplo de equivalência funcional proposto pelo próprio Britto é a tradução do verso de baladas inglês através do uso da redondilha maior, pois, segundo o tradutor, tal verso corresponde ao “metro

¹⁷¹ FALEIROS, Álvaro. A crítica da retradução poética. *Itinerários*, n. 28, Araraquara, 2009, p. 145. Disponível em: <https://www.academia.edu/37330395>. Acesso em: 2 jun. 2020.

¹⁷² BRITTO, Paulo Henrique. Correspondência formal e funcional em tradução poética. In: SOUZA, Marcelo Paiva de et al. *Sob o signo de Babel: literatura e poéticas da tradução*. Vitória: PPGL/MEL/Flor & Cultura, 2006.

da trova popular, da poesia de cordel, da cantiga de roda. Tal como o metro de balada, ele está associado à poesia folclórica, e, portanto, tem o potencial de criar o mesmo choque entre forma e conteúdo [...].”¹⁷³

No caso das formas fixas, as traduções apresentadas nesta dissertação objetivam, dentro do possível, priorizar a correspondência formal, buscando manter uma proximidade com as sequências acentuais dos textos originais. Tal priorização remete ao horizonte teórico apresentado anteriormente, isto é, à tentativa de, nas traduções, minimizar as deformações rítmicas e de acolher o elemento estrangeiro. Para que tal empreitada tenha um mínimo de sucesso, é preciso, evidentemente, que se considere os acentos secundários das palavras em língua portuguesa.

Alguma crítica contra essa proposta é possível. Pode-se questionar, por exemplo, a pertinência de “acolher” o caráter estrangeiro de uma produção feita em uma língua hegemônica como o inglês. No caso citado de Venuti, a estrangeirização pode parecer mais legítima, já que abraça elementos culturais de línguas colonizadas ou ofuscadas pelo inglês. No caso deste trabalho, uma tradução estrangeirizadora poderia indicar subserviência a modelos hegemônicos.

Contra tal crítica, no entanto, pode-se responder que o autor em questão viveu, em certa medida, marginalizado em seu próprio contexto. Abrasileirá-lo seria, então, uma forma de negá-lo outra vez.

Há também a questão da tradução dos versos livres usados por Crane. Trata-se, como será possível conferir, de uma questão que gera alguns impasses. Para discuti-los, é importante, inicialmente, que se elucide a própria noção de *verso livre*.

A história do recurso técnico responsável pela suposta ruptura com os padrões métricos tradicionais passa, como afirma Clive Scott (1999)¹⁷⁴, pelo desenvolvimento do poema em prosa, gênero escritural que teve como expoentes os franceses Aloysius Bertrand (1807-1841), Charles Baudelaire (1821-1867), Lautréamont (1846-870), Arthur Rimbaud (1854-1891) e Stephane Mallarmé (1842-1898).

Obras como *Petits poèmes en prose* (1869), de Baudelaire, e *Les illuminations* (1886), de Rimbaud, contribuíram muito para o engendramento do verso livre. Um bom exemplo é o

¹⁷³ BRITTO, Paulo Henriques. A tradução para o português do metro de balada inglês. *Fragmentos: Revista de Língua e Literatura Estrangeiras*, 2008, v. 34, p. 29.

Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/8835>. Acesso: 5 fev. 2018.

¹⁷⁴ SCOTT, Clive. O poema em prosa e o verso livre. In: BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James; *Modernismo: guia geral*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 286.

do pioneiro do *vers libre* na França, Gustave Kahn (1859-1936), que abertamente considera Baudelaire como um de seus precursores.¹⁷⁵

No contexto dos Estados Unidos, o verso livre evidenciou-se no panorama literário com *Leaves of Grass* (1855), de Walt Whitman (1819-1892), obra repleta de versos longos que, por vezes, percorrem mais de uma linha.

Rodrigo Garcia Lopes (2008) indica que as prováveis raízes dessa técnica whitmaniana não são francesas, mas, sim, “os caudalosos versos homéricos, a poesia paralelística hebraica da Bíblia, a retórica exaltada dos reformistas e utópicos de seu tempo [...]”¹⁷⁶ No caso norte-americano, o uso do verso livre era uma forma de ruptura com a tradição inglesa e de afirmação de valores nacionais, o que evidencia os traços românticos da empreitada de Whitman.

No século XX, décadas após a experiência de *Leaves of Grass*, poetas ligados ao modernismo refletiram sobre o verso livre e o praticaram, já com traços diferentes daqueles presentes na obra de Whitman. Foi o caso de Ezra Pound (1885-1972) e T. S. Eliot (1888-1965), que já dialogavam com as produções francesas.

Pound, no começo de sua carreira, capitaneou o imagismo, movimento vanguardista que, entre outras coisas, postulava a necessidade de se “compor na sequência da frase musical, e não na de um metrônomo”¹⁷⁷. Tratava-se, certamente, de um distanciamento em relação aos padrões métricos tradicionais. Tal intenção é frequentemente evidenciada nos ritmos escriturais de imagistas como Hilda Doolittle, John Gould Fletcher e o próprio Pound.

Eliot (1978), por sua vez, afirma que o verso livre, recurso praticado inclusive por ele,

[...] não é definido pela ausência de padrão ou pela ausência de rima, pois há outros versos sem esses elementos; [...] não é definido pela não existência de metro, uma vez que até o *pior* verso pode ser examinado; e concluímos que a divisão entre Verso Conservador e verso livre não existe, pois só há verso bom, verso ruim e caos.¹⁷⁸

¹⁷⁵ Ibidem, p. 293.

¹⁷⁶ LOPES, Rodrigo Garcia. Uma experiência de linguagem: Whitman e a primeira edição de *Leaves of Grass* (1855). In: WHITMAN, Walt. *Folhas de Relva: a primeira edição (1855)*. Tradução Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2008, p. 297.

¹⁷⁷ FLINT, F. S. Imagisme. In: *Poetry: a magazine of verse*, v. 1, n. 6, Chicago, 1923, p. 199. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/browse?volume=1&issue=6&page=26>. Acesso em: 12 fev. 2018.

¹⁷⁸ ELIOT, T. S. Reflections on vers libre. In: *To criticize the critic*. London: Faber & Faber, 1978 (tradução nossa, grifo do autor). Disponível em: http://www.std.com/~raparker/exploring/tseliot/works/essays/reflections_on_vers_libre.html. Acesso em: 12 fev. 2018.

A ideia de Eliot não consiste em fechar os olhos para o novo procedimento técnico, mas, sim, destacar que a feitura do verso livre requer atenção, trabalho e engenho. Por conta disso, ele indica que a liberdade absoluta não existe. A liberdade só existe quando contrastada com uma limitação: “o fantasma de algum metro simples pode espreitar por trás do pano mesmo no mais livre dos versos [...] a liberdade só é mesmo liberdade quando aparece contra um fundo de limitação artificial”¹⁷⁹.

Dialogando com o princípio que norteou Eliot, Charles O. Hartman (1980) afirma o seguinte em seu livro que relaciona verso livre e prosódia:

Impulsos rumo à individualidade e à originalidade e à novidade estavam entre os motivos para se desenvolver alternativas ao metro. Procurando libertação, o primeiros poetas modernistas abriram novas possibilidades prosódicas. No entanto, prosódias, como organizações, são limitações. [...] A prosódia depende de convenções. Eliminar aquelas do metro meramente lançou o poeta de volta àquelas que definem a poesia e governam a linguagem, de forma geral.¹⁸⁰

Tais citações comprovam que o verso livre vem sendo saudado e problematizado pelo menos desde o começo do século XX, quando os modernistas começaram a praticá-lo mais sistematicamente, inclusive no Brasil, onde Mário de Andrade (2010), ecoando os imagistas, escreve, nos anos de 1920, que “continuar no verso medido é conservar-se na melodia quadrada e preferi-la à melodia infinita de que a música se utiliza sistematicamente desde a moda Wagner sem que ninguém a discuta mais”¹⁸¹. Em outro texto, o autor afirma que “verso livre é justamente aquisição de ritmos pessoais”, mas logo contrabalança: “Está claro que se saímos da impersonalização das métricas tradicionais, não é pra substituir um encanto socializador por um vácuo individual”¹⁸².

Tal noção de verso livre como “aquisição de ritmos pessoais” parece gerar um impasse para a tradução. Qual “pessoalidade” deveria ser enfocada ao se trazer um verso livre para o português: a do autor ou a do tradutor? Seria pertinente, por exemplo, manter a sequência de acentos original de um verso livre ao trazê-lo para o português? Esses são exemplos de questões que indicam como ainda é pouco explorado o tema da tradução do verso livre, realidade que despertou o interesse da pesquisadora Marina Della Vale (2016), cujo doutorado consistiu em entrevistar dez tradutores de poesia que trouxeram para o português brasileiro versos livres escritos em língua inglesa. A doutoranda elaborou um questionário com treze perguntas

¹⁷⁹ ELIOT, T. S., 1978.

¹⁸⁰ HARTMAN, Charles O. *Free verse: an essay on prosody*. Evanstown, Illinois: Northwestern University Press, 1980, p. 27.

¹⁸¹ ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura*: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010, p. 38.

¹⁸² ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1974, p. 28.

referentes ao tema e enviou para os tradutores Adriano Migliavacca, Adriano Scandolara, Alípio Ferreira de Franca Neto, Bruno Gambarotto, Claudio Willer, Dirceu Villa, Lawrence Flores Pereira, Paulo Henriques Britto, Sérgio Alcides e Virna Teixeira.

O principal aspecto comum nas respostas dos entrevistados foi a não generalização de abordagens tradutórias. Na maior parte das vezes, reafirmou-se a ideia de cada poema ser um poema singular, único, e de que a tradução poética “é baseada em um exame minucioso das características do original; é com base nesse processo que o tradutor irá escolher suas estratégias [...]”¹⁸³.

O trabalho de Marina Della Vale parece mostrar que, assim como a própria noção de verso livre, teorizações sobre sua tradução são difusas e acabam por desembocar em soluções individuais.

Paulo Henriques Britto (2011), um dos entrevistados da tese, havia, alguns anos antes, refletido sobre uma possível tipologia do verso livre¹⁸⁴, isto é, uma forma mais objetiva de encará-los. Segundo ele, há três tipos de verso livre: o clássico, que corresponde ao verso de Whitman; o liberto, sob o qual, como afirmou Eliot, pulsa um “metro fantasma”, e que corresponde ao verso do próprio Eliot e ao de Wallace Stevens; e o novo, caracterizado por uma menor extensão e por *enjambements* abruptos, que corresponderia ao verso de E. E. Cummings, ao de William Carlos Williams e ao das produções pós-anos 60, como a dos praticantes da “L=A=N=G=U=A=G=E poetry”. No entanto, apesar de interessante, o texto não esmiuça a temática da tradução propriamente dita do verso livre.

Perante a falta de referências mais sólidas e convincentes que orientem o processo tradutório, esta dissertação levará em conta a realidade de cada poema em versos livres, isto é, cada caso será um caso. No entanto, quando for relevante, serão feitas breves referências a trechos acentuais do original, ou seja, serão mantidas algumas células que aludem à concepção rítmica do texto de partida. Além de manter o caráter estrangeiro do texto (horizonte desta proposta tradutória), essa medida buscará fazer com que as *personalidades* do autor e do tradutor dialoguem ritmicamente na tradução, tentando contemplar os dois sentidos que a definição de verso livre apresentada por Mário de Andrade (“aquisição de ritmos pessoais”) adquire quando vista pela lente da tradução.

¹⁸³ VALLE, Marina Della. *A tradução do verso livre em inglês por tradutores brasileiros: um panorama de ideias*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016, p. 152.

¹⁸⁴ BRITTO, Paulo Henriques. Por uma tipologia do verso livre em português e inglês. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 19, 2011, p. 127-144.

3. POEMAS TRADUZIDOS

Neste capítulo, serão apresentados os originais acompanhados de suas traduções e de comentários que esmiúçam os impasses e pontos interessantes do processo tradutório. Os poemas traduzidos, listados abaixo, foram tirados da obra *The complete poems of Hart Crane: the centennial edition*¹⁸⁵, organizada por Marc Simon.

- 1- October-November
- 2- The hive
- 3- Episode of hands
- 4- Porphyro in Akron
- 5- My grandmother's love letters (de *White Buildings*, 1926)
- 6- North Labrador (de *White Buildings*, 1926)
- 7- At Melville's tomb (de *White Buildings*, 1926)
- 8- Voyages I (de *White Buildings*, 1926)
- 9- To Brooklyn Bridge (de *The Bridge*, 1930)
- 10- O Carib Isle! (de *Key West: an Island Sheaf*, 1933)
- 11- The mango tree (de *Key West: an Island Sheaf*, 1933)
- 12- Old song (de *Key West: an Island Sheaf*, 1933)
- 13- – And bees of paradise (de *Key West: an Island Sheaf*, 1933)
- 14- To Emily Dickinson (de *Key West: an Island Sheaf*, 1933)
- 15- Bacardi spreads the eagle's wing (de *Key West: an Island Sheaf*, 1933)

Antes dos comentários, serão expostas algumas informações sobre a forma dos textos (estrutura estrófica, número de sílabas por verso, sequências acentuais ou métricas e esquema rímico). Tais informações podem ser úteis na comparação entre originais e traduções. É importante elucidar que no campo da métrica e da sequência acentual, “o” significa uma sílaba átona, “●” significa uma sílaba tônica e “◐” significa uma sílaba tônica secundária. Em alguns casos, dependendo da vocalização, pode haver mudança na tonicidade das sílabas,

¹⁸⁵ CRANE, Hart; SIMON, Marc (org). *The complete poems of Hart Crane: the centennial edition*. New York; London: Liveright, 2001.

e tal possibilidade de variação foi, em alguns versos, indicada. Em outros casos, foi adotada a possibilidade de oralização interpretada pelo tradutor.

Os sistemas de versificação e de análise métrica das línguas germânicas e neolatinas são geralmente tidos como diferentes, o que poderia gerar questionamentos à maneira por meio da qual este trabalho dispõe as tabelas comparativas apresentadas a seguir, pois contabilizam o número de sílabas do original inglês, língua cuja poesia seria estruturada em pés, e a contabilização das sequências acentuais da tradução para o português, língua cuja poesia seria estruturada em silabismo.

Como resposta a essa possível crítica, cabe expor a defesa que Péricles Eugênio da Silva Ramos (1959) fez da existência, no campo da prática, de um irmanamento dos dois sistemas. Para o estudioso, vários versos da poesia romântica brasileira chegam a ser mais rigorosos na execução de um padrão silábico-acental do que aqueles dos próprios poetas de língua inglesa, pois não admitem algumas inversões de tônicas geralmente adotadas, para fins de variação rítmica, em inglês.

Partindo de uma crítica a Wolfgang Kayser, que defende a diferença entre o padrão germânico, para ele rigorosamente regular, como atestaria os versos de *Hamlet*, e o padrão novilatinos, para ele pautado apenas em alguns acentos fixos, como atestariam passagens de *Os Lusíadas*, Ramos conclui que:

Os manuais de métrica não espelham [...] a metrificação tal como praticada pelos poetas: dão apenas os princípios para alguém “aprender a versificar em pouco tempo [...]”. Por isso mesmo, têm induzido em engano, como esse de opor rígida e sistematicamente a versificação germânica à das línguas novilatinas [...].¹⁸⁶

Para provar seu ponto de vista, Ramos escandiu quadras de Camões, indicando que seguem padrões iâmbicos, e analisou o verso clássico de Hamlet, “To be or not to be, that is the question”, indicando que há um contrametro, recurso chamado “anáclase”, entre “be” e “that”, ou seja, o padrão iâmbico é quebrado pelo embate de duas sílabas tônicas. É possível ver, então, os pontos de contato que os sistemas germânico e latino possuem, o que, no campo da tradução, deve ser considerado.

Outro ponto digno de nota é o uso da sigla [C.R.], cujo significado é **CÉLULA RÍTMICA**, termo que se refere à alusão parcial ou total, na tradução, a uma sequência acental do texto original. No caso dos poemas em versos livres, trata-se de uma forma de dialogar

¹⁸⁶ RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *O verso romântico e outros ensaios*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1959. p. 31.

com os ritmos originais sem, no entanto, aderir totalmente a eles. Quando a alusão ao ritmo original for parcial, a célula rítmica será sublinhada na tradução.

Cabe pontuar que alguns poemas estão em fonte menor, para que original e tradução possam ser dispostos lado a lado, sem quebras de versos.

Por fim, algumas traduções, como é o caso de “Ó, ilha do Caribe!” e “– E abelhas do paraíso”, foram iniciadas bem antes do ingresso deste projeto no Programa de Pós-Graduação da USP e vêm sendo revisadas há anos. Algumas delas, em versões iniciais, foram publicadas no primeiro volume impresso da Revista Escamandro (Editora Patuá, 2014), dedicada a poesia, crítica e tradução.

OCTOBER – NOVEMBER

Indian-summer-sun

With crimson feathers whips away the mists;
Dives through the filter of trellises
And gilds the silver on the blotched arbor-seats.

Now gold and purple scintillate
On trees that seem dancing
In delirium;
Then the moon
In a mad orange flare
Floods the grape-hung night.

1. Estrutura estrófica

1 estrofe com 4 versos

1 estrofe com 6 versos

2. Número de sílabas & Sequência acentual

5 sílabas ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

9 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

8 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

6 sílabas ○ ● ○ ● ● ○

4 sílabas ○ ○ ● ○

3 sílabas ● ○ ●

6 sílabas ○ ○ ● ○ ○ ●

5 sílabas ● ○ ● ○ ●

3. Esquema de rimas

Não há.

OUTUBRO – NOVEMBRO

Sol de veranico

Com penas carmesim açoita e afasta as brumas;
Mergulha pelo filtro de treliças
E doura a prata sobre as manchas dos caramanchões.

Agora ouro e roxo cintilam
Sobre árvores que parecem dançar
Em delírio;
Então a lua
Num louco clarão laranja
Inunda a noite-videira suspensa.

1. Estrutura estrófica

1 estrofe com 4 versos

1 estrofe com 6 versos

2. Número de sílabas & Sequência acentual

5 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ [C.R.]

12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ [C.R.]

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

14 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● [C.R.]

9 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○

11 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ○ ●

3 sílabas ○ ○ ● ○ [C.R.]

4 sílabas ○ ● ○ ● ○

7 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ○

3. Esquema de rimas

Não há.

Publicado em 1916 na revista *The Pagan*, esse poema é um diálogo com a estética imagista, linha poética proposta por Pound na segunda década do século XX. A apresentação direta do tema, a economia lexical e a tessitura de um verso pautado pela frase musical em detrimento do metrônomo são as premissas desse tipo de poesia, praticada, por exemplo, por John Gould Fletcher, cujas *Sinfonias* Crane, segundo registros, leu. No entanto, não se vê, aqui, uma ênfase na última premissa imagista, pois o poeta utiliza, em vários momentos, sequências iâmbicas ou trocaicas; isto é, cria versos pautados pelo chamado “metrônomo”. Por outro lado, há três versos que fogem ao padrão, modulando o ritmo do poema.

No primeiro verso, é preciso destacar que “Indian summer” se refere a um período de calor repentino que ocorre às vezes no outono do hemisfério norte. Como tradução, optou-se por “veranico”, fenômeno similar que às vezes ocorre no Brasil, em épocas chuvosas.

No quarto verso, o impasse tradutório envolveu o trecho “blotched arbor-seats”. Apesar de, no original, não haver a aliteração em /f/, a tradução optou pelas palavras “manchas” e “caramanchões”, dado que são as mais diretas possíveis para lidar com os termos do poema em inglês (“banco”, uma alternativa para “arbor-seats” soaria pouco específico), isto é, houve uma tentativa de respeito à própria poética imagista. Por fim, o adjetivo-valise do verso final, “grape-hung”, foi traduzido por um substantivo-valise, “noite-videira”. Apesar da inversão, houve, em boa medida, manutenção da imagem original.

Considerando que o poema original lida com algum grau de verso livre, a tradução adotou o uso de células rítmicas, que, conforme explicado anteriormente, caracterizam uma tradução de versos livres que, sem buscar uma correspondência total, alude a algumas passagens do ritmo original a fim de dialogar com a personalidade do andamento em questão.

THE HIVE

Up the chasm-walls of my bleeding heart
 Humanity pecks, claws, sobs, and climbs;
 Up the inside, and over every part
 Of the hive of the world that is my heart.

And of all the sowing, and all the tear-tendering,
 And reaping, have mercy and love issued forth.
 Mercy, white milk, and honey, gold love —
 And I watch, and say, “These the anguish are worth.”

1. Estrutura estrófica

1 estrofe com 4 versos

1 estrofe com 4 versos

2. Número de sílabas & Sequência acentual

9 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

9 sílabas ○ ● ○ ○ ● ● ● ○ ●

9 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ ●

12 sílabas ○ ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○

11 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ●

9 sílabas ● ○ ○ ● ○ ● ○ ○ ●

11 sílabas ○ ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ●

3. Esquema de rimas

abaa

cded

A COLMEIA

Sobre escarpas do meu sangrado coração
 A humanidade bica, arranha, soluça e escala;
 Pelo centro, através de toda a extensão
 Da colmeia do mundo que é meu coração.

De toda semente, de todo pendor ao pranto,
 De toda ceifa, que emane clemência e amor.
 Clemência, leite branco, e mel, amor dourado —
 E eu assisto, e digo, “A angústia vale sua dor.”

1. Estrutura estrófica

1 estrofe com 4 versos

1 estrofe com 4 versos

2. Número de sílabas & Sequência acentual

12 sílabas ● ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● [C.R.]

13 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ●

12 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ○ ● [C.R.]

12 sílabas ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● [C.R.]

13 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ [C.R.]

12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ● [C.R.]

12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ○

13 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

3. Esquema de rimas

abaa

cded

Publicado em 1917, na revista *The Pagan*, esse poema é um exemplo do diálogo que Crane teceu em seus escritos iniciais com o decadentismo do final do século XIX.

No campo métrico, o escrito envereda por uma pluralidade de sequências acentuais, mas algumas delas bastante cristalizadas na tradição, como as sequências trocaicas do primeiro e do terceiro versos. Perante esse panorama, a tradução considerou a existência de certo grau de liberdade do verso, adotando, portanto, a cláusula rítmica [C.R.] como forma de dialogar com algumas células acentuais do original, sem, no entanto, segui-lo à risca.

EPISODE OF HANDS

The unexpected interest made him flush.
 Suddenly he seemed to forget the pain, —
 Consented, — and held out
 One finger from the others.
 The gash was bleeding, and a shaft of sun
 That glittered in and out among the wheels,
 Fell lightly, warmly, down into the wound.
 And as the fingers of the factory owner's son,
 That knew a grip for books and tennis
 As well as one for iron and leather, —
 As his taut, spare fingers wound the gauze
 Around the thick bed of the wound,
 His own hands seemed to him
 Like wings of butterflies
 Flickering in sunlight over summer fields.
 The knots and notches, — many in the wide
 Deep hand that lay in his, — seemed beautiful.
 They were like the marks of wild ponies' play, —
 Bunches of new green breaking a hard turf.
 And factory sounds and factory thought
 Were banished from him by that larger, quieter hand
 That lay in his with the sun upon it.
 And as the bandage knot was tightened
 The two men smiled into each other's eyes.

1. Estrutura estrófica

1 estrofe de 24 versos

2. Número de sílabas & Sequência acentual

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○

6 sílabas ○ ● ○ ○ ○ ●

7 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○

EPISÓDIO DAS MÃOS

O interesse inesperado o fez corar.
 Súbito pareceu esquecer a dor, —
 Consentida, — e estendeu
 Um dentre os dedos.
 O talho sangrava, e uma seta de sol
 Que reluzia aqui e ali por entre as rodas,
 Caiu suave, quente, sobre a ferida.
 E conforme os dedos do filho do dono da fábrica,
 Que tinha uma queda por livros e tênis,
 Bem como por ferro e couro, —
 Conforme os dedos tensos enrolavam a gaze
 Ao redor da base larga da ferida,
 Suas próprias mãos lhe pareceram
 Asas de borboletas
 Tremulando à luz do sol, sobre campos, no verão.
 As juntas e entalhaduras, — muitas na ampla
 E funda mão por sobre a sua, — pareceram belas.
 Eram como marcas de põneis selvagens brincando, —
 Maços de verde novo rompendo a turfa dura.
 E sons fabris e pensamentos fabris
 Lhe foram banidos pela mão maior, mais quieta,
 Que estava sobre a sua sob o sol.
 Conforme o nó da bandagem era apertado
 Os dois homens sorriram nos olhos um do outro.

1. Estrutura estrófica

1 estrofe de 24 versos

2. Número de sílabas & Sequência acentual

11 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● [C.R.]

11 sílabas ● ○ ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○ ●

7 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ●

4 sílabas ● ○ ○ ● ○

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ○ ○ ●

12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

9 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ○ ○ ●

9 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ●

8 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ●

6 sílabas ● ○ ● ○ ○ ●

6 sílabas ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ● ○ ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ○ ●

10 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ○ ●

8 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

12 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○

9 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ○ ○ ● ○ ●

11 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ●

12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● [C.R.]

11 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○ [C.R.]

14 sílabas ○ ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○

11 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○

7 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ ●

12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● [C.R.]

11 sílabas ○ ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

9 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

6 sílabas ● ○ ○ ● ○ ● ○ ●

14 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

12 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○

14 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● [C.R.]

14 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○

13 sílabas ● ○ ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

11 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ [C.R.]

13 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○

13 sílabas ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○ ●

3. Esquema de rimas

Irregular

3. Esquema de rimas

Irregular

Esse poema retrata um episódio que Crane viveu em abril de 1920, quando trabalhava na fábrica de doces de seu pai. Em certa ocasião, um dos funcionários da fábrica havia se ferido e, solícito, o poeta apressou-se para ajudar o colega a enfaixar sua mão. Aparentemente trivial, a situação, da forma por meio da qual é retratada, revela a visão homoerótica por parte de Crane. Ainda no mesmo ano, o poeta mencionaria o episódio em outro poema, “The Bridge of Estador”, que, assim como “Episode of hands”, nunca foi publicado em vida.

A tradução, partindo de um original que oscila entre ritmos regulares e irregulares, valeu-se de certa liberdade, ainda que, como o indicador de metros e números de sílaba atesta, tenha dialogado, em alguns versos, com passagens rítmicas do texto de partida.

No campo da escolha lexical, merecem destaque, no processo tradutório, o caso de “shaft of sun” (verso 5), cuja tradução foi, a fim de manter a sonoridade, “seta de sol”, em vez de “raio de sol”, que soaria mais comum no português, e o caso de “knots and notches” (verso 16), cuja tradução foi, também a fim de manter a repetição sonora, “juntas e entalhaduras”, em detrimento de “nós e entalhes”, alternativa mais literal.

PORPHYRO IN AKRON

Greeting the dawn,
 A shift of rubber workers presses down
 South Main.
 With the stubbornness of muddy water
 It dwindles at each cross-line
 Until you feel the weight of many cars
 North-bound, and East and West,
 Absorbing and conveying weariness, —
 Rumbling over the hills.

Akron, “high place”, —
 A bunch of smoke-ridden hills
 Among rolling Ohio hills.

The dark-skinned Greeks grin at each other
 In the streets and alleys.
 The Greek grins and fights with the Swede, —
 And the Fjords and the Aegean are remembered.

The plough, the sword,
 The trowel, — and the monkey wrench!
 O City, your axles need not the oil of song.
 I will whisper words to myself
 And put them in my pockets.
 I will go and pitch quoits with old men
 In the dust of a road.

II

And some of them " will be Americans ",
 Using the latest ice-box and buying Fords;
 And others, —

PORFÍRIO EM AKRON

Saudando a aurora,
 Um turno de trabalhadores da borracha empurra
 A Rua Sul.
 Com a obstinação de águas enlameadas,
 Diminui a cada cruzamento
 Até você sentir o peso de muitos carros
 Rumo ao norte, e ao leste e ao oeste,
 Absorvendo e transmitindo cansaço, —
 Ressoando sobre as colinas.

Akron, “lugar elevado”, —
 Um bando de colinas cavalgadas por fumaça
 Em meio ao mar de morros de Ohio.

Os gregos pardos riem uns dos outros
 Pelas ruas, pelos becos.
 O grego ri e briga com o sueco, —
 E os fiordes e o Egeu são lembrados.

O arado, a espada,
 A espátula, — e a chave inglesa!
 Ó, Cidade, teus eixos dispensam o óleo da canção.
 Vou sussurrar palavras a mim mesmo
 E colocá-las no meu bolso.
 Vou jogar malha com velhos
 Na poeira de uma estrada.

II

E alguns deles “vão ser americanos”,
 Usando o mais recente balde de gelo e comprando Fords;
 E outros, —

I remember one Sunday noon,
 Harry and I, “the gentlemen”, — seated around
 A table of raisin-jack and wine, our host
 Setting down a glass and saying, —

“One month, — I go back rich.
 I ride black horse... Have many sheep.”
 And his wife, like a mountain, coming in
 With four tiny black-eyed girls around her
 Twinkling like little Christmas trees.

And some Sunday fiddlers,
 Roumanian business men,
 Played ragtime and dances before the door,
 And we overpaid them because we felt like it.

III

Pull down the hotel counterpane
 And hitch yourself up to your book.

“Full on this casement shone the wintry moon,
 And threw warm gules on Madeleine’s fair breast,
 As down she knelt for heaven’s grace and boon...”

“Connais tu le pays...?”

Your mother sang that in a stuffy parlour
 One summer day in a little town
 Where you had started to grow.
 And you were outside as soon as you
 Could get away from the company
 To find the only rose on the bush
 In the front yard...

Lembro de uma tarde de domingo,
 Harry e eu, “os cavalheiros”, — sentados em volta
 Da mesa de vinho e destilado, nosso anfitrião
 Baixando um copo e dizendo, —

“Um mês, — eu volto rico.
 Montar cavalo preto... Ter ovelha aos montes.”
 E sua mulher, igual montanha, entrando
 Cercada por quatro garotas de olhinhos pretos
 Piscando como arvorezinhas de Natal.

E alguns violinistas dominicais,
 Homens de negócios romenos,
 Tocavam *ragtime* e danças em frente à porta,
 E os pagamos a mais porque assim quisemos.

III

Puxe a coberta do hotel
 E prenda-se ao teu livro.

“Cheia, à janela, brilhava a lua invernal,
 Lançando rubros sobre o peito de Madalena,
 Que ajoelhava por favor celestial...”

“Connais tu le pays...?”

Tua mãe cantava isso em um salão sem ar
 Em dia de verão em uma cidadezinha
 Onde você havia começado a crescer.
 E você estava fora assim
 Que pode sair da companhia
 A fim de achar a única rosa do arbusto
 No jardim da frente...

But look up, Porphyro, — your toes
Are ridiculously tapping
The spindles at the foot of the bed.

The stars are drowned in a slow rain,
And a hash of noises is slung up from the street.
You ought, really, to try to sleep,
Even though, in this town, poetry's a
Bedroom occupation.

1. Estrutura estrófica

Seção 1

1 estrofe com 9 versos
1 estrofe com 3 versos
1 estrofe com 4 versos
1 estrofe com 7 versos

Seção 2

1 estrofe com 3 versos
1 estrofe com 4 versos
1 estrofe com 5 versos
1 estrofe com 4 versos

Seção 3

1 estrofe com 5 versos
1 estrofe com 1 verso
1 estrofe com 7 versos
1 estrofe com 3 versos
1 estrofe com 5 versos

Mas olhe, Porfírio, — seus dedos
Estão batendo ridiculamente
Nas hastes do pé da cama.

Estrelas se afogaram em chuva lenta,
E um desarranjo de ruídos rompe da rua.
Você deve, de fato, tentar dormir,
Embora, nesta cidade, poesia seja
Ocupação de quarto.

1. Estrutura estrófica

Seção 1

1 estrofe com 9 versos
1 estrofe com 3 versos
1 estrofe com 4 versos
1 estrofe com 7 versos

Seção 2

1 estrofe com 3 versos
1 estrofe com 4 versos
1 estrofe com 5 versos
1 estrofe com 4 versos

Seção 3

1 estrofe com 5 versos
1 estrofe com 1 verso
1 estrofe com 7 versos
1 estrofe com 3 versos
1 estrofe com 5 versos

2. Número de sílabas & Sequência acentual

Seção 1

4 sílabas ● ○ ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

2 sílabas ○ ●

10 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○

7 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

6 sílabas ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

6 sílabas ● ○ ● ○ ○ ●

4 sílabas ● ○ ○ ●

7 sílabas ○ ● ○ ● ○ ○ ●

8 sílabas ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ●

9 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○

6 sílabas ● ○ ● ○ ● ○

8 sílabas ○ ○ ● ○ ● ○ ○ ●

11 sílabas ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○

4 sílabas ○ ● ○ ●

8 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

12 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ ●

8 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ○ ●

7 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○

9 sílabas ● ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ●

6 sílabas ○ ○ ● ○ ○ ●

Seção 2

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

11 sílabas ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ●

3 sílabas ○ ● ○

2. Número de sílabas & Sequência acentual

Seção 1

4 sílabas ○ ● ○ ● ○

14 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● [C.R.]

4 sílabas ○ ● ○ ● [C.R.]

11 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○

9 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○

13 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ [C.R.]

7 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ● ○

10 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○

8 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○

7 sílabas ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ [C.R.]

14 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ [C.R.]

7 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ [C.R.]

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○

10 sílabas ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ [C.R.]

4 sílabas ○ ● ○ ● ○ [C.R.]

8 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ [C.R.]

15 sílabas ● ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ● ○ ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○

8 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ [C.R.]

7 sílabas ● ○ ● ● ○ ○ ● ○

7 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ● ○

Seção 2

10 sílabas ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ ● ○

16 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ●

2 sílabas ○ ● ○ [C.R.]

8 sílabas ● ○ ● ○ ○ ● ○ ●

12 sílabas ● ○ ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ●

11 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ ● ○ ○ ●

8 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ○ ●

6 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ●

8 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ● ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○

8 sílabas ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ●

6 sílabas ● ○ ● ○ ○ ● ○

6 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ●

12 sílabas ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ●

Seção 3

8 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ●

8 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ ○ ●

10 sílabas ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ●

5 sílabas ○ ● ○ ○ ●

11 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○

9 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ●

7 sílabas ● ○ ○ ● ○ ○ ●

9 sílabas ● ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ●

9 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ●

9 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ●

4 sílabas ● ○ ○ ●

9 sílabas ● ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ ○ ●

13 sílabas ● ○ ○ ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ○ ●

15 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● [C.R.]

7 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○

6 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● [C.R.]

12 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● [C.R.]

11 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ●

13 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○

12 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ●

11 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ●

8 sílabas ● ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○

12 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ●

12 sílabas ● ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ●

Seção 3

7 sílabas ● ○ ○ ● ○ ○ ●

6 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ●

12 sílabas ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ●

13 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ [C.R.]

12 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● [C.R.]

5 sílabas ○ ● ○ ○ ●

13 sílabas ● ○ ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ●

13 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○

13 sílabas ● ○ ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ●

9 sílabas ● ○ ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● [C.R.]

9 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○

12 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● [C.R.]5 sílabas ● ○ ○ ○ ○ [C.R.]

8 sílabas ● ○ ○ ● ○ ● ○ ●

8 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ● ○

9 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ○ ●

8 sílabas ○ ● ○ ● ○ ○ ○ ●

12 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ ●

8 sílabas ○ ● ● ○ ○ ● ○ ●

10 sílabas ● ○ ● ○ ○ ● ● ○ ● ○

6 sílabas ● ○ ● ○ ● ○

8 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○

7 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○

13 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○

11 sílabas ○ ● ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ● [C.R.]

13 sílabas ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ ● ○ ○

6 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○

3. Esquema de rimas

Não há.

3. Esquema de rimas

Não há.

Esse poema, que marca a passagem de uma poética ainda bastante associada ao decadentismo para uma poética mais ligada às questões modernistas, começa com um jogo entre “dawn” e “down”, que não foi mantido na tradução. Por outro lado, o texto traduzido traz uma sonoridade compensatória na passagem em questão: “[...] borracha empurra / A Rua [...], levando a palavra “rua”, na forma de anagrama, para dentro da anterior, “empurra”, ilustrando, assim, com esse abalroamento, a barafunda típica das intensas movimentações de pessoas pelas metrópoles.

Ainda no âmbito da sonoridade, o verso “And a hash of noises is slung up from the street”, pertencente à estrofe final do poema, foi traduzido como “E um desarranjo de ruídos rompe da rua”, isto é, a fluência sonora advinda da sequência dos fonemas /ʃ/, /s/ e /s/ foi substituída pela do fonema /h/.

No campo do ritmo, a tradução traz, entre seus 60 versos totais, 21 versos em que há presença de células rítmicas dialogando com o ritmo original. Isto é, mais de um terço do poema alude ritmicamente ao texto de partida. Um caso de adaptação do processo tradutório ao ritmo original é o do verso “I ride black horse... Have many sheep”, da segunda seção do poema, que foi traduzido como “Montar cavalo preto... Ter ovelha aos montes.” O “I” do original foi, como se pode ver, trocado por uma forma verbal infinitiva, o que possibilitou uma alusão ao ritmo do texto de partida.

MY GRANDMOTHER'S LOVE LETTERS

There are no stars tonight
 But those of memory.
 Yet how much room for memory there is
 In the loose girdle of soft rain.

There is even room enough
 For the letters of my mother's mother,
 Elizabeth,
 That have been pressed long ago
 Into a corner of the roof
 That they are brown and soft,
 And liable to melt as snow.

Over the greatness of such space
 Steps must be gentle.
 It is all hung by an invisible white hair.
 It trembles as birch limbs webbing the air.

And I ask myself:

"Are your fingers long enough to play
 Old keys that are but echoes:
 Is the silence strong enough
 To carry back the music to its source
 And back to you again
 As though to her?"

Yet I would lead my grandmother by the hand
 Through much of what she would not understand;
 And so I stumble. And the rain continues on the roof
 With such a sound of gently pitying laughter.

AS CARTAS DE AMOR DE MINHA AVÓ

Não há estrelas esta noite,
 Exceto aquelas da memória.
 Contudo, quanto espaço pra memória existe
 No cinto frouxo de chuva suave.

Há espaço o bastante até mesmo
 Pras cartas da mãe de minha mãe,
 Elizabeth,
 Que foram prensadas há tempos
 Em um canto do telhado
 Que estão marrons e macias,
 E se dissolvem como flocos de gelo.

Sobre a grandeza de tal lugar,
 Os passos devem ser suaves.
 Tudo está suspenso por cabelos brancos invisíveis.
 Tremem como galhos de bétula enredando o ar.

E me pergunto:

"São seus dedos longos o bastante pra tocar
 Velhos acordes que são apenas ecos:
 O silêncio é forte o bastante
 Pra carregar a música de volta à fonte
 E a você de novo
 Como se a ela?"

Contudo, eu levaria minha avó pela mão
 Por dentro do que fugiria à sua compreensão;
 E assim tropeço. E a chuva continua no telhado
 Com som suave de um riso piedoso.

1. Estrutura estrófica

1 estrofe com 4 versos
 1 estrofe com 7 versos
 1 estrofe com 4 versos
 1 estrofe com 1 verso
 1 estrofe com 6 versos
 1 estrofe com 4 versos

2. Número de sílabas & Sequência acentual

6 sílabas ○ ● ○ ● ○ ●
 6 sílabas ○ ● ○ ● ○ ●
 10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●
 8 sílabas ○ ○ ○ ● ○ ○ ○ ●

7 sílabas ○ ○ ● ○ ● ○ ●
 10 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ○ ○
 4 sílabas ○ ● ○ ●
 7 sílabas ○ ● ○ ● ○ ○ ●
 7 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ●
 6 sílabas ○ ● ○ ○ ○ ●
 8 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

8 sílabas ● ○ ○ ● ○ ○ ○ ●
 5 sílabas ○ ● ○ ● ○
 12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●
 10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ○ ○ ●

5 sílabas ● ○ ○ ○ ●

9 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ○ ○ ●
 7 sílabas ○ ● ○ ○ ○ ● ○
 7 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ●
 10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ○ ○ ● ○ ●
 6 sílabas ○ ● ○ ○ ○ ●
 4 sílabas ○ ● ○ ●

1. Estrutura estrófica

1 estrofe com 4 versos
 1 estrofe com 7 versos
 1 estrofe com 4 versos
 1 estrofe com 1 verso
 1 estrofe com 6 versos
 1 estrofe com 4 versos

2. Número de sílabas & Sequência acentual

8 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● [C.R.]
 8 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● [C.R.]
 12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● [C.R.]
 10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ○

9 sílabas ● ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ○ ●
 9 sílabas ○ ● ○ ○ ○ ● ○ ○ ○ ●
 4 sílabas ○ ● ○ ● [C.R.]
 8 sílabas ○ ● ○ ○ ○ ● ○ ○ ●
 7 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ○ ● [C.R.]
 7 sílabas ○ ● ○ ○ ○ ● ○ ● [C.R.]
 11 sílabas ○ ● ○ ○ ○ ● ○ ○ ○ ○ ○ ● [C.R.]

9 sílabas ● ○ ○ ● ○ ○ ○ ○ ●
 8 sílabas ○ ● ○ ○ ○ ● ○ ○ ○ ● [C.R.]
 15 sílabas ● ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ ● ○ ○ ○ ● ○ ●
 14 sílabas ● ○ ● ○ ○ ○ ○ ○ ○ ● ○ ○ ○ ●

4 sílabas ○ ● ○ ● ○

13 sílabas ● ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ○ ○ ○ ● [C.R.]
 11 sílabas ● ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ●
 8 sílabas ○ ● ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ● [C.R.]
 14 sílabas ○ ● ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ● [C.R.]
 6 sílabas ○ ● ○ ○ ○ ● ○ [C.R.]
 5 sílabas ● ○ ○ ○ ○

11 sílabas ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

14 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

11 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○

13 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

14 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● [C.R.]

14 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● [C.R.]

12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● [C.R.]

3. Esquema de rimas

Rimas pontuais na terceira e na sexta estrofes.

3. Esquema de rimas

Rimas pontuais na terceira e na sexta estrofes.

Dois pontos passíveis de destaque na tradução desse poema são o último verso da primeira estrofe e o último verso da última estrofe, ambos referentes à chuva que se faz presente durante tudo o que é retratado. Fonemas como /s/, /z/ e /ʃ/, que aludem ao som da chuva, foram mantidos na tradução, a fim de que o efeito não se perdesse.

NORTH LABRADOR

A land of leaning ice
Hugged by plaster-grey arches of sky,
Flings itself silently
Into eternity.

“Has no one come here to win you,
Or left you with the faintest blush
Upon your glittering breasts?
Have you no memories, O Darkly Bright?”

Cold-hushed, there is only the shifting moments
That journey toward no Spring —
No birth, no death, no time nor sun
In answer.

1. Estrutura estrófica

1 estrofe com 4 versos
1 estrofe com 4 versos
1 estrofe com 4 versos

2. Número de sílabas & Sequência acentual

6 sílabas ○ ● ○ ● ○ ●
9 sílabas ● ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ●
6 sílabas ● ○ ● ● ○ ●
5 sílabas ● ○ ● ○ ●

8 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ● ○
8 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●
6 sílabas ○ ● ○ ● ○ ●
10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

LABRADOR DO NORTE

Uma terra de gelo inclinado,
Envolta pelo cinza-gesso do céu em arcos,
Se lança, em silêncio,
Eternidade adentro.

“Ninguém chegou aqui a fim de o ganhar
Ou lhe deixou vermelhos leves
Sobre os seios cintilantes?
Você não tem lembranças, Ó, Brilho Sombrio?”

Na quietitude fria, só os instantes movediços
Se seguem sem ter Primavera à vista —
Sem nascimento, morte, tempo, sol
Em resposta.

1. Estrutura estrófica

1 estrofe com 4 versos
1 estrofe com 4 versos
1 estrofe com 4 versos

2. Número de sílabas & Sequência acentual

9 sílabas ● ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○
13 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ○ ○ ● ○ ○ ○ [C.R.]
5 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○
6 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○

12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●
7 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● [C.R.]
10 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○
12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ○ ○ ● ○ ○ ● [C.R.]

11 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○

7 sílabas ○ ● ○ ● ○ ○ ●

8 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

3 sílabas ○ ● ○

14 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ [C.R.]

10 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○ ● [C.R.]

3 sílabas ● ○ ● ○

3. Esquema de rimas

Rimas toantes na primeira estrofe.

3. Esquema de rimas

Rimas toantes na primeira estrofe.

Há, na primeira estrofe desse poema, rimas toantes entre os dois pares de versos (“ice”/ “sky” e “silently” / “eternity”). A tradução, no segundo e no quarto versos, a fim de manter o esquema inicial de rimas, lançou mão de inversões sintáticas que, apesar de caracterizarem certo grau de prática hipertextual, foram adotadas para que essa outra dimensão do texto, a rima, fosse preservada. Muitas vezes, o trabalho de tradução poética implica, perante passagens difíceis, decidir qual dimensão do escrito será alvo de hipertextualidade. Trata-se, portanto, de um equilíbrio fino que leva em conta perdas e ganhos e que expõe as prioridades do tradutor. Como no caso em questão as inversões não comprometeram a ideia passada, isto é, não adotaram vocábulos muito desviantes, pareceram aceitáveis.

O último verso da segunda estrofe apresenta o trecho “O Darkly Bright”, que, em língua portuguesa, em tradução literal, resultaria em algo como “Ó, Sombriamente Claro”. No contexto da estrofe, a expressão parece se referir ao próprio território do Labrador do Norte. Há, no entanto, uma outra possibilidade, de o trecho se referir às lembranças daquela terra (“Have you no memories”), o que deixaria a parte final do verso mais gramaticalmente compreensível (Ó, lembranças sombriamente claras). Tentando lidar com a ambiguidade, a tradução optou por “Ó, Brilho Sombrio”, que contempla, ao menos em algum grau, ambas as possibilidades de leitura.

Por fim, a tradução do penúltimo verso do poema ignorou a palavra “nor”, presente no original, por uma questão métrica. Se a partícula “nem” fosse inserida, a sequência acentual seria quebrada e a cláusula rítmica, relativizada. Vale lembrar que, nesse caso, não seria aceitável a solução “ou”, pois ela expressaria a ideia de que apenas um dos elementos elencados não seria possível (nascimento, morte, tempo ou sol).

AT MELVILLE'S TOMB

Often beneath the wave, wide from this ledge
 The dice of drowned men's bones he saw bequeath
 An embassy. Their numbers as he watched,
 Beat on the dusty shore and were obscured.

And wrecks passed without sound of bells,
 The calyx of death's bounty giving back
 A scattered chapter, livid hieroglyph,
 The portent wound in corridors of shells.

Then in the circuit calm of one vast coil,
 Its lashings charmed and malice reconciled,
 Frosted eyes there were that lifted altars;
 And silent answers crept across the stars.

Compass, quadrant and sextant contrive
 No farther tides... High in the azure steeps
 Monody shall not wake the mariner.
 This fabulous shadow only the sea keeps.

1. Estrutura estrófica

1 estrofe com 4 versos

1 estrofe com 4 versos

1 estrofe com 4 versos

1 estrofe com 4 versos

2. Número de sílabas & Sequência acentual

10 sílabas ● ○ ○ ● ○ ● ● ○ ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

NO TÚMULO DE MELVILLE

Por vezes, sob as ondas, longe desta orla
 Os dados de ossos de afogados que ele viu
 Envia embaixada. Os algarismos, vistos,
 Bateram contra o pó da praia, escurecidos.

E naufrágios passaram sem sinos tocados,
 O cálice cheio da morte devolvendo
 Capítulo disperso, lívido hieroglifo,
 E em trilhas de conchas, presságios enrolados.

No calmo circuito, então, de vasta espiral,
 Enfeitiçado, o açoite, e congado, o mal,
 Olhos congelados houve erguendo altares;
 E muda réplica entre espaços estelares.

Bússola, quadrante e sextante não traçam
 Marés mais distantes... No fundo azul além,
 Monodia não despertará o marinheiro.
 Tal sombra fabulosa, só o mar contém.

1. Estrutura estrófica

1 estrofe com 4 versos

1 estrofe com 4 versos

1 estrofe com 4 versos

1 estrofe com 4 versos

2. Número de sílabas & Sequência acentual

12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● [C.R.]

12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● [C.R.]

12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● [C.R.]

8 sílabas ○ ● ● ○ ● ● ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ○ ○ ● ○ ● ○ ● / ○ ● ○ ○ ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ● ○ ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

9 sílabas ● ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ● ○ ○ ● ○ ●

10 sílabas ● ○ ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

11 sílabas ○ ● ○ ● ● ○ ● ○ ○ ● ●

12 sílabas ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○

12 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ ● ○

12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ [C.R.]

12 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ ● ○

12 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ ● ○ ○ ●

12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● [C.R.]

11 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ [C.R.]

12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ [C.R.]

11 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ [C.R.]

12 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ ●

13 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ●

12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

3. Esquema de rimas

abcc

defd

gghh

ijkj

3. Esquema de rimas

abcc

defd

gghh

ijkj

A tradução dessa elegia escrita para o autor de Moby Dick buscou respeitar o esquema de rimas, inclusive o detalhe da rima toante ao final da primeira estrofe (watched/obscured), que foi traduzida pelo par “vistos/escurecidos”.

No campo métrico, o original envereda, em boa medida, pelo pentâmetro iâmbico, mas há variações e exceções. A tradução, por sua vez, preserva, na medida do possível, as sequências iâmbicas, mas assume alguns desvios pontuais, como é o caso da tradução do primeiro verso da segunda estrofe, que, em vez de pautar-se por contrametros, como no original, desenvolve-se por meio de repetições anapésticas.

O número de sílabas por verso é algo que também merece atenção, pois, de maneira geral, a tradução manteve um número regular de sílabas (12) por verso, dialogando, portanto, com essa mesma regularidade existente no original, organizado, em quase todos os versos, em 10 sílabas. Há dois casos de versos do original em que tal regularidade é quebrada, o que,

somado às variações e exceções métricas, reforça a oscilação entre forma fixa e verso livre, típica da poesia de Crane.

Em alguns casos, a fim de manter a linha geral iâmbica, alguns movimentos sintáticos foram feitos na tradução, tais como aqueles presentes nos dois primeiros versos da terceira estrofe. Essa intenção também justifica a escolha da palavra “algarismos”, na primeira estrofe, em detrimento de “números”, opção inicialmente mais óbvia, mas que traria uma quebra rítmica que, na posição em questão, não pareceu interessante.

VOYAGES**I**

Above the fresh ruffles of the surf
 Bright striped urchins flay each other with sand.
 They have contrived a conquest for shell shucks,
 And their fingers crumble fragments of baked weed
 Gaily digging and scattering.

And in answer to their treble interjections
 The sun beats lightning on the waves,
 The waves fold thunder on the sand;
 And could they hear me I would tell them:

O brilliant kids, frisk with your dog,
 Fondle your shells and sticks, bleached
 By time and the elements; but there is a line
 You must not cross nor ever trust beyond it
 Spry cordage of your bodies to caresses
 Too lichen-faithful from too wide a breast.
 The bottom of the sea is cruel.

1. Estrutura estrófica

1 estrofe com 5 versos

1 estrofe com 4 versos

1 estrofe com 7 versos

2. Número de sílabas & Sequência acentual

9 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

11 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

7 sílabas ● ○ ● ○ ○ ● ○

VIAGENS**I**

Acima da fresca agitação da espuma
 Brilham listras nos moleques que se esfolam com areia.
 Traçaram planos para conquistar as conchas,
 E seus dedos fragmentam algas fritas
 Que escavam e espalham com alegria.

Em resposta a interjeições que têm, agudas,
 O sol bate raios sobre as ondas,
 As ondas dobram trovoadas sobre a areia;
 E se pudessem me escutar, eu lhes diria:

Ó, crianças brilhantes, brinquem com seu cão,
 Afaguem conchas e bastões, esbranquiçados
 Por tempo e elementos; mas há uma linha
 Que não se cruza e à qual não se confia
 O ágil cordame de seus corpos por carícias
 Fiéis demais aos líquens de um seio tão extenso.
 O fundo do mar é cruel.

1. Estrutura estrófica

1 estrofe com 5 versos

1 estrofe com 4 versos

1 estrofe com 7 versos

2. Número de sílabas & Sequência acentual

11 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● [C.R.]

14 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● [C.R.]

11 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● [C.R.]

11 sílabas ● ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ ● ○ [C.R.]

12 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○

8 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

8 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

9 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○

8 sílabas ○ ● ○ ● ● ○ ○ ●

7 sílabas ● ○ ○ ● ○ ● ●

12 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ●

11 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○

11 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

9 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○

11 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ [C.R.]

9 sílabas ○ ● ● ○ ● ○ ● ○ ● ○

12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ [C.R.]

12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ [C.R.]

12 sílabas ● ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○

11 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ [C.R.]

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ [C.R.]

13 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○

14 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ [C.R.]

8 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ●

3. Esquema de rimas

Não há.

3. Esquema de rimas

Não há.

No início dessa seção de “Voyages”, Hart Crane criou, a fim de aludir ao som das águas marinhas, uma sequência de fonemas /s/, /f/ e /f/ que o trabalho tradutório buscou manter.

A tradução do segundo verso da primeira estrofe, buscando uma alusão à sequência acentual e também à própria disposição de palavras do original, mudou a classe gramatical de dois adjetivos. O primeiro, “bright”, transformou-se em verbo, “brilham”. O segundo, “striped”, foi convertido para o substantivo “listras”.

No quarto verso da primeira estrofe, a organização acentual considerou anaptixe, isto é, a adição de um fonema, na palavra “fragmentam”. Dessa forma, a leitura considerou 4 sílabas na palavra: “fra-*gui*-men-tam”. Além disso, o trecho “baked weed”, no mesmo verso, foi traduzido como “algas fritas”. Em inglês, “baked” não pressupõe exatamente a ideia de “fritar”. No entanto, por uma questão de sequência acentual, optou-se por “fritas”, palavra mais curta.

No segundo verso da segunda estrofe, a sequência acentual poderia ter sido mantida. No entanto, o verbo “beats” possibilita uma dupla interpretação, o que foi mantido na tradução. “Beat”, assim como “bater”, tanto pode significar “golpear” quanto “superar”, “vencer”. No caso do trecho em questão, ambas as leituras são viáveis, pois ao mesmo tempo em que o sol incide, bate sobre as ondas, também vence os relâmpagos, isto é, afasta o mau tempo,

criando espaço aprazível para o esplendor juvenil. Tal leitura é reforçada pelo verso seguinte, no qual as ondas “dobram trovoadas”. Trata-se de outra dupla possibilidade interpretativa. Por um lado, as ondas dobram-se em fragor. Por outro, tocadas pelo sol, afastam, metaforicamente, a tempestade.

TO BROOKLYN BRIDGE

How many dawns, chill from his rippling rest
 The seagull's wings shall dip and pivot him,
 Shedding white rings of tumult, building high
 Over the chained bay waters Liberty —

Then, with inviolate curve, forsake our eyes
 As apparitional as sails that cross
 Some page of figures to be filed away;
 — Till elevators drop us from our day...

I think of cinemas, panoramic sleights
 With multitudes bent toward some flashing scene
 Never disclosed, but hastened to again,
 Foretold to other eyes on the same screen;

And Thee, across the harbor, silver-paced
 As though the sun took step of thee, yet left
 Some motion ever unspent in thy stride, —
 Implicitly thy freedom staying thee!

Out of some subway scuttle, cell or loft
 A bedlamite speeds to thy parapets,
 Tilting there momentarily, shrill shirt ballooning,
 A jest falls from the speechless caravan.

Down Wall, from girder into street noon leaks,
 A rip-tooth of the sky's acetylene;
 All afternoon the cloud-flown derricks turn...
 Thy cables breathe the North Atlantic still.

And obscure as that heaven of the Jews,
 Thy guerdon... Accolade thou dost bestow
 Of anonymity time cannot raise:
 Vibrant reprieve and pardon thou dost show.

À PONTE DO BROOKLYN

Por quantas alvoradas, frias da folga ondulante
 As asas de uma gaivota vão descer em giro
 Vertendo brancos anéis de tumulto, erguendo alto
 Sobre a baía de água agrilhoadas a Liberdade —

Para, em curva inviolada, deixar os nossos olhos
 Fantasmagóricos qual velas que atravessam
 Alguma página arquivada cheia de quantias;
 — Até que elevadores nos soltem de nosso dia...

Penso em cinemas, artifícios panorâmicos
 Com multidões curvadas sobre cena que estrela
 Nunca divulgada, mas de novo acelerada,
 Predita a outros olhos na mesma tela;

E Tu, cruzando o porto, ritmada em prata
 Como se o sol se afastasse de ti, porém deixasse
 Um movimento inesgotado em teu percurso, —
 De forma implícita, tua liberdade contigo!

Saído de buraco do metrô, cela ou sótão
 Um louco precipita-se nos teus parapeitos,
 Pendente, camisa farfalhante se inflando,
 Um gracejo cai da caravana quieta.

Por Wall Street, vaza o meio-dia, da viga à rua,
 Uma cárie do acetileno do céu;
 Guindastes plana-nuvem giram a tarde inteira...
 Teus cabos respiram a calma do Atlântico Norte.

E obscura como aquele céu judaico,
 A tua recompensa... Tu concedes sagração
 De anonimato que o tempo não pode evocar:
 Mostras vibrantes pena adiada e perdão.

O harp and altar, of the fury fused,
 (How could mere toil align thy choiring strings!)
 Terrific threshold of the prophet's pledge,
 Prayer of pariah, and the lover's cry, —

Again the traffic lights that skim thy swift
 Unfractioned idiom, immaculate sigh of stars,
 Beading thy path — condense eternity:
 And we have seen night lifted in thine arms.

Under thy shadow by the piers I waited;
 Only in darkness is thy shadow clear.
 The City's fiery parcels all undone,
 Already snow submerges an iron year...

O Sleepless as the river under thee,
 Vaulting the sea, the prairies' dreaming sod,
 Unto us lowliest sometime sweep, descend
 And of the curvship lend a myth to God.

1. Estrutura estrófica

11 estrofes com 4 versos por estrofe

2. Número de sílabas & Sequência acentual

10 sílabas ○ ● ○ ● ● ○ ○ ● ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ●

10 sílabas ● ○ ○ ● ○ ● ○ ● ●

10 sílabas ● ○ ○ ● ○ ● ○ ● ●

10 sílabas ● ○ ● ○ ○ ● ○ ● ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ●

Ó, harpa e altar, por fúria misturados,
 (Como mero esforço alinhou teu coro de cordas!)
 Terrível limiar da garantia do profeta,
 Prece de pária, e pranto do amante, —

Semáforos de novo roçam teu veloz
 Idioma indiviso, suspiro puro de estrelas,
 Perolando teu curso — condensando eternidade:
 E vimos, levantada, a noite em teus braços

Sob a tua sombra, junto ao píer, esperei;
 Só na escuridão a tua sombra é vista sem erro.
 Desfeitas todas as parcelas ígneas da Cidade,
 A neve já submerge um ano de ferro...

Ó, Insone como o rio debaixo de ti,
 Abobadando o mar, a relva em sonho em pradaria,
 De vez em quando, sobre nós, humildes, desce
 E da curvatura empresta a Deus mitologia.

1. Estrutura estrófica

11 estrofes com 4 versos por estrofe

2. Número de sílabas & Sequência acentual

14 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○

14 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ [C.R.]

14 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○

14 sílabas ● ○ ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ [C.R.]

14 sílabas ● ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ○ ● ○ ● ○ [C.R.]

12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ [C.R.]

14 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ [C.R.]

14 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ○ ○ ● ○ ● ○ [C.R.]

11 sílabas ● ○ ○ ● ○ ● ○ ● ○ ○

9 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

11 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ● ○ ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ● ○ ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

13 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

14 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○ [C.R.]

14 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ [C.R.]

11 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○ [C.R.]

12 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ○ ●

14 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○

12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○

13 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○

3. Esquema de rimas

Rimas pontuais.

3. Esquema de rimas

Rimas pontuais.

Considerando que, no original desse poema, o número de sílabas poéticas por verso fica entre 10 e 12 sílabas, a tradução, preservando a visilegibilidade, limitou o número de sílabas poéticas por verso a 14. Em outros poemas traduzidos neste trabalho, esse número foi fixado em 12, mas, no caso específico de *To the Brooklyn Bridge*, o número escolhido foi maior, pois algumas imagens poderiam ter sido sacrificadas em nome de um enxugamento silábico. Por outro lado, a tradução procurou, sempre que possível, preservar sequências acentuais do original, gerando um texto de chegada imbuído da cadência de partida.

Ainda que a seção inicial de *The Bridge* não apresente um andamento totalmente regular, o pentâmetro iâmbico constitui quase metade dos versos do poema, o que fez com que a tradução, buscando aludir ao ritmo original, adotasse, em várias passagens, a alternância entre sílaba átona e sílaba tônica. Na tradução, portanto, 15 dos 44 versos buscam uma correspondência com as sequências iâmbicas do texto de partida. Há outros versos, não totalmente pautados pelo iambo, em que a tradução acenou para o ritmo original, o que também foi sinalizado pela sigla de célula rítmica.

Uma passagem digna de nota é o primeiro verso da quarta estrofe, no qual “ritmada” pode, a fim de manter o andamento iâmbico, ser lida como anaptixe, isto é, desvio da convencional composição fonética por meio de adição de sons (“ri-TI-ma-da”).

O CARIB ISLE!

The tarantula rattling at the lily's foot
 Across the feet of the dead, laid in white sand
 Near the coral beach — nor zigzag fiddle crabs
 Side-stilting from the path (that shift, subvert
 And anagrammatize your name) — No, nothing here
 Below the palsy that one eucalyptus lifts
 In wrinkled shadows — mourns.

And yet suppose

I count these nacreous frames of tropic death,
 Brutal necklaces of shells around each grave
 Squared off so carefully. Then

To the white sand I may speak a name, fertile
 Albeit in a stranger tongue. Tree names, flower names
 Deliberate, gainsay death's brittle crypt. Meanwhile
 The wind that knots itself in one great death —
 Coils and withdraws. So syllables want breath.

But where is the Captain of this doubloon isle
 Without a turnstile? Who but catchword crabs
 Patrols the dry groins of the underbrush?

What man, or What
 Is Commissioner of mildew throughout the ambushed senses?
 His Carib mathematics web the eyes' baked lenses!

Under the poinciana, of a noon or afternoon
 Let fiery blossoms clot the light, render my ghost
 Sieved upward, white and black along the air
 Until it meets the blue's comedian host.

Let not the pilgrim see himself again
 For slow evisceration bound like those huge terrapin
 Each daybreak on the wharf, their brine-caked eyes;
 — Spiked, overturned; such thunder in their strain!
 And clenched beaks coughing for the surge again!

Ó, ILHA DO CARIBE!

A tarântula se ataranta ao pé do lírio
 Pelos pés dos mortos, sobre a areia branca
 Que cerca os corais — sequer siris violinistas
 Ladeando no curso (que muda, subverte
 E anagramatiza teu nome) — Não, nada
 Sob o espasmo que um eucalipto ergue
 Em sombras enrugadas — carpe.

Mas suponha

Que eu conte os quadros nacarados desta morte trópica,
 Brutos colares de conchas em volta dos túmulos
 Traçados com cuidado. Então

Que à areia branca eu fale um nome, fértil,
 Ainda que em língua estranha. Nomes de flores, de árvores
 Quebram a frágil cripta dos mortos. Enquanto isso,
 O vento que se amarra a uma grande morte —
 Gira e some. Sílabas querem ar sem corte.

Mas onde haverá Capitão em tal ilha de dobrões
 Sem catraca? Quem, exceto os siris caça-palavras,
 Patrulha estas áridas virilhas da restinga?

Que homem, ou o Que
 É Agente de mofo nos sentidos emboscados?
 A álgebra caribenha enreda os olhos assados!

Por sob a poinciana, ao meio-dia ou à tarde,
 Que flores ígneas coagulem luz, levem, crivado,
 O meu fantasma acima, em branco e preto pelo ar,
 Até chegar ao humorista do azulado.

Que o peregrino não se veja outra vez,
 Pois a lenta eviscação prende, tal faz com as tartarugas
 A cada alvorada, no cais, olhos secos com sal;
 — Cravadas; trovão sobre aquilo que se é!
 E bicos cerrados tossindo por nova maré!

Slagged of the hurricane — I, cast within its flow,
 Congeal by afternoons here, satin and vacant.
 You have given me the shell, Satan, — carbonic amulet
 Sere of the sun exploded in the sea.

1. Estrutura estrófica

1 estrofe com 7 versos
 1 estrofe com 4 versos
 1 estrofe com 5 versos
 1 estrofe com 3 versos
 1 estrofe com 3 versos
 1 estrofe com 4 versos
 1 estrofe com 5 versos
 1 estrofe com 4 versos

2. Número de sílabas & Sequência acentual

12 sílabas ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ○ ● ○ ●
 11 sílabas ○ ● ○ ● ○ ○ ● ● ○ ○ ●
 11 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●
 10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●
 12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●
 12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ●
 6 sílabas ○ ● ○ ● ○ ●

4 sílabas ○ ● ○ ●
 10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●
 11 sílabas ● ○ ● ○ ○ ○ ● ○ ● ○ ●
 7 sílabas ● ○ ○ ● ○ ● ●

11 sílabas ○ ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ ●
 12 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ●
 12 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ●
 10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●
 10 sílabas ● ○ ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

Escombros do ciclone — Eu, fundido com o fluxo,
 Congelado por tardes daqui, setinosas e vagas.
 Você me deu a concha, Satã, — amuleto carbônico
 Seco no sol explodido no mar.

1. Estrutura estrófica

1 estrofe com 7 versos
 1 estrofe com 4 versos
 1 estrofe com 5 versos
 1 estrofe com 3 versos
 1 estrofe com 3 versos
 1 estrofe com 4 versos
 1 estrofe com 5 versos
 1 estrofe com 4 versos

2. Número de sílabas & Sequência acentual

12 sílabas ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● [C.R.]
 12 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ ○ ●
 13 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○
 12 sílabas ● ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○
 11 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ●
 11 sílabas ● ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ●
 8 sílabas ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● [C.R.]

3 sílabas ● ○ ● ○
 14 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● [C.R.]
 13 sílabas ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ●
 8 sílabas ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ●
 15 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ● [C.R.]
 14 sílabas ● ○ ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ●
 12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ● [C.R.]
 12 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ●

11 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ●

4 sílabas ○ ● ○ ●

15 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○

13 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○

14 sílabas ● ○ ○ ● ○ ● ○ ○ ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

14 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ● ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ● ○ ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

12 sílabas ● ○ ○ ● ○ ○ ● ● ○ ● ○ ●

11 sílabas ○ ● ○ ● ○ ○ ● ● ○ ○ ● ○

15 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ● ○ ○ ● ○ ● ○ ○ ○ ● ○ ●

15 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ● [C.R.]

14 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ○ ● ● ○ ○ ● ○

14 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ○ ○ ● ○ ○ ● ○

6 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● [C.R.]

13 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○

14 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ○ ○ ● ○ ○ ● ○

13 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● [C.R.]

14 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ○ ○ ● ○ ○ ● ○

14 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ○ ○ ● [C.R.]

12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● [C.R.]

12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● [C.R.]

17 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○

15 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ○ ○ ● ● ○ ○ ● ○ ○ ○ ●

12 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ●

14 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ○ ● ○ ○ ○ ● ○ ○ ○ ●

14 sílabas ○ ● ○ ○ ○ ● ○ ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○

15 sílabas ● ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ○ ● ○ ○ ○ ● ○ ○ ○ ● ○

15 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ○ ○ ● ○ ○ ○ ● ○ ○ ○ ● ○ ●

10 sílabas ● ○ ○ ● ○ ○ ○ ● ○ ○ ○ ●

3. Esquema de rimas

Rimas esporádicas entre versos finais de algumas estrofes e em outras posições não fixadas.

3. Esquema de rimas

Rimas esporádicas entre versos finais de algumas estrofes e em outras posições não fixadas.

Apesar de Crane, nesse poema, lançar mão de vários pentâmetros iâmbicos, há, em vários outros versos, irregularidades que vão além do conceito, comum na versificação tradicional em língua inglesa, de *variações*, isto é, versos que seguem um padrão acentual (iâmbico, por exemplo), mas que apresentam, ocasionalmente, desvios (um pé anapéstico, por exemplo) para evitar a monotonia rítmica.

No caso de “O Carib Isle!”, não se trata, pelo que parece, de caso de variações, mas, sim, de alternância entre versos de formas fixas e versos livres. Há, ao longo do poema, exemplos de iambo, troqueu, dáctilo, anapesto e até espondeu. A tradução, perante tal pluralidade, encarou muitos versos como livres (e não polimétricos), assumindo, então, desvios em relação ao ritmo do original. Apesar disso, houve, em alguns casos, a manutenção de algumas cláusulas rítmicas, ou seja, sequências acentuais da tradução que aludem a partes das sequências do original.

No campo da sonoridade, a tradução buscou manter as rimas finais e alguns versos marcados pela aliteração, como o primeiro (“The tarantula rattling at the lily’s foot”, traduzido como “A tarântula se ataranta ao pé do lírio”).

THE MANGO TREE

Let them return, saying you blush again for the great
Great-grandmother. It's all like Christmas.

When you sprouted Paradise a discard of chewing-gum
took place. Up jug to musical, hanging jug just gay spiders
yoked you first, — silking of shadows good underdrawers for
owls.

First-plucked before and since the Flood, old hypno-
tisms wrench the golden boughs. Leaves spatter dawn from
emerald cloud-sprockets. Fat final prophets with lean ban-
dits crouch: and dusk is close

under your noon,
you Sun-heap, whose

ripe apple-lanterns gush history, recondite lightnings, irised.

O mister Señor
missus Miss
Mademoiselle
with baskets

Maggy, come on

UMA ÁRVORE: A MANGUEIRA

Que eles retornem, dizendo que você cora de novo pela ta-
taravó. É tudo como Natal.

Quando você brotou o Paraíso, um descarte de goma de mascar
aconteceu. Jarro erguido à música, jarro suspenso, apenas aranhas alegres
te oprimiram primeiro, — seda de sombras boas ceroulas para
corujas.

Primeira safra pré e pós-Dilúvio, velhos hipno-
tismos torcem os galhos dourados. Folhas pingam de
engrenagens-nuvens esmeralda. Balofos profetas do fim com magros ban-
didos se agacham: e o crepúsculo se aproxima.

sob seu meio-dia,
você, monte de Sol, cujas

maças-lanternas maduras jorram história, relâmpagos recônditos, irisados.

Ó, mister Señor
missus Miss
Mademoiselle
com cestas

Maggy, anda

“The mango tree” é um texto cuja composição rítmica se enquadra no que é geralmente chamado de “verso livre”. Os primeiros versos do poema, por exemplo, além de não apresentarem uma regularidade métrica evidente, são tão longos que chegam a se arrastar por até quatro linhas.

A primeira questão que surge é referente a serem tais versos realmente versos. Seriam parágrafos? Dever-se-ia, em uma tradução, respeitar ou não a hifenização nas quebras de palavras ao fim das linhas?

Jorge de Sena, em sua tradução desse texto, não respeita tais quebras, fazendo o verso correr normalmente até chegar ao fim da linha da edição de seu próprio livro de traduções, que difere, em tamanho físico, das edições dos poemas de Crane. Tanto em *The collected poems of Hart Crane* (1933)¹⁸⁷ quanto em *The complete poems of Hart Crane* (2001)¹⁸⁸, ambas edições da Liveright, as versões de “The mango tree” mantêm a mesma espacialização.

Esta dissertação, diferentemente da edição de Jorge de Sena, crê ser importante manter as posições originais das quebras, pois, como o próprio Crane escreveu em carta, o poema é um “calígrama”¹⁸⁹, isto é, há uma relação entre o tema do texto e sua visualidade, sua aparência física. A disposição visual de “The mango tree” mimetiza a forma de uma árvore, o que torna relevante a manutenção, durante o processo tradutório, da visibilidade.

No que diz respeito à métrica, poderíamos partir da ideia de que a tentativa de manutenção da sequência silábico-acental não seria, neste caso, de suma importância, já que no original a regularidade métrica não impera, mas optei por fazer breves referências a alguns trechos acentuais do original, a fim de manter células que aludissem à concepção rítmica da matriz. Se o verso livre, como diz Mário de Andrade¹⁹⁰, é a “aquisição de ritmos pessoais”, não me parece totalmente despropositado ao menos aludir brevemente a essa pessoalidade estrangeira de alguns encadeamentos acentuais do original. Foi o que busquei fazer na passagem iâmbica “First-plucked before and since the Flood, old hypno-”, que traduzi como “Primeira safra pré e pós-Dilúvio, velhos hipno-”. Trata-se, evidentemente, de um detalhe dentro do arcabouço da tradução, mas que, somado a outros elementos, tentam evidenciar

¹⁸⁷ CRANE, Hart. *The collected poems of Hart Crane*. New York: Liveright Publishing Corporation, 1933.

¹⁸⁸ CRANE, Hart. *The complete poems of Hart Crane*. New York; London: Liveright, 2001.

¹⁸⁹ CRANE, Hart; WEBER, Brom (org.). *The letters of Hart Crane: 1916-1932*. Berkeley: University of California Press, 1965, p. 254. Disponível em:

https://archive.org/stream/lettersofhartcra00cran/lettersofhartcra00cran_djvu.txt. Acesso em: 15 fev. 2018.

¹⁹⁰ ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. Martins Editora. São Paulo, 1974, p. 28.

o acolhimento do caráter estrangeiro da obra; acolhimento, esse, que é uma das bases teóricas desta dissertação.

Outros elementos que procurei manter na tradução foram as assonâncias e as aliteraões. Partes como “apenas aranhas alegres / te oprimiram primeiro” e “seda de sombras boas ceroulas para / corujas”, com sequências de /r/, /p/ e /s/, /e/ e /a/, visaram dialogar com as sonoridades do original “hanging jug just gay spiders / yoked you first, — silking of shadows good underdrawers for / owls”, em que os fonemas /g/, /dʒ/ e /s/ se encadeiam. Outro trecho em que esse tipo de sequenciamento sonoro ocorreu foi “Fat final prophets”, que traduzi como “Balofos profetas do fim”.

No campo semântico, vale destacar a palavra “apple-lanterns”, que traduzi literalmente como “maças-lanternas”. No Brasil, as lanternas de Halloween mais conhecidas são as feitas com abóboras, mas existem, também, as menores, feitas com maçãs. Considerando que parece não haver em português um termo específico para tal objeto, lancei mão da saída literal. Além disso, como um dos modos comuns de formação de palavras em inglês é a justaposição dos elementos, optei por manter o hífen na tradução, em vez de aportuguesar como “lanternas de maçãs”.

OLD SONG

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

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

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

1. Estrutura estrófica

1 estrofe com 4 versos

1 estrofe com 4 versos

1 estrofe com 4 versos

2. Número de sílabas & Sequência acentual

8 sílabas ○●○●○●●●

6 sílabas ○●○●○●

8 sílabas ○●○●○●○●

6 sílabas ○●○●○●

8 sílabas ○●○●○●○●

6 sílabas ○●○●○●

8 sílabas ○●○●○●●●/ ○●○●○●○● (considerando sístole)

6 sílabas ○●○●○●

CANÇÃO ANTIGA

A tua ausência verte pela rosa, –
 De cada pétala com brilho
 Igual palavra vã se silenciosa,
 Qual pranto que povoa o idílio.

O olhar que nota teu primor faltante,
 Perplexo quando acorda, gasta
 Em céus que douram clarear distante
 A fé que neste chão não pasta.

O fardo que há na rosa se amiúda
 No beijo de uma assombração.
 Aqui, porém, o espinho em sombra aguda
 Suporta toda a solidão.

1. Estrutura estrófica

1 estrofe com 4 versos

1 estrofe com 4 versos

1 estrofe com 4 versos

2. Número de sílabas & Sequência acentual

10 sílabas ○●○●○●○●○●○

8 sílabas ○●○●○●○●○

10 sílabas ○●○●○●○●○●○

8 sílabas ○●○●○●○●○

10 sílabas ○●○●○●○●○●○

8 sílabas ○●○●○●○●○

10 sílabas ○●○●○●○●○●○

8 sílabas ○●○●○●○●○

8 sílabas ○●○●○●○●

6 sílabas ●○●○●○●

8 sílabas ○●○●○●○●

6 sílabas ●○●○●○●

10 sílabas ○●○●○●○●○●○

8 sílabas ○●○●○●○●

10 sílabas ○●○●○●○●○●○

8 sílabas ○●○●○●○●

3. Esquema de rimas

abab

cdcd

efef

3. Esquema de rimas

abab

cdcd

efef

O texto original possui 3 estrofes de 4 versos, sendo que os primeiros e os terceiros versos de cada estrofe apresentam 8 sílabas poéticas; os segundos e os quartos, 6. A tradução manteve o esquema alternado, mas houve a ampliação do número de sílabas por verso: 10 sílabas para os primeiros e terceiros, 8 para os segundos e quartos.

No que diz respeito ao metro dos versos, a preocupação foi a de manter a constância, assim como ocorre no original. Considerando que as palavras do português, se comparadas com as do inglês, parecem tender a uma maior extensão, é necessário, aqui, considerar os acentos secundários de cada palavra a fim de que o ritmo *sílaba fraca – sílaba tônica* seja apreendido. Em alguns trechos, o original desvia do ritmo preponderante, introduzindo variações métricas pontuais, algo comum na tradição de poemas compostos em pés iâmbicos. A tradução, de acordo com os dados acima apresentados, enveredou pela regularidade total, mas é importante destacar que, dependendo da leitura feita, alguns acentos secundários podem ser suavizados, resultando em irregularidades pontuais, como aquelas existentes no próprio original.

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

Se avaliarmos os números de sílabas por verso, veremos que há pluralidade. Na cantiga “Bailade hoje, ai filha, que prazer vejades”, por exemplo, Airas Nunes usa versos de 11 sílabas. Afonso Anes do Cotom, por outro lado, na cantiga “A ùa velha quisera trobar”, lança mão de

decassílabos, que também aparecem em cantigas de João Garcia de Guilhade – “A bõa dona por que eu trovava” – e de D. Dinis – “Ai flores, ai flores do verde pino”. A redondilha maior também aparece, como é o caso da cantiga “Ai meu amigo, coitada”, de Martim Padrozelos. Há, também, uso de versos de seis sílabas, como é o caso de “Amad’e meu amigo”, de D. Dinis. A redondilha menor também se faz presente, como em “Ao lançar do pau”, de Lopo Lias. Vários outros exemplos poderiam ser citados, mas considerando a extensão dos códices medievais, os fornecidos acima revelam-se suficientes para indicar a pluralidade de sílabas por verso. Cabe, agora, analisar como funcionavam os metros dessas cantigas. Eram, de maneira geral, também plurais. Para evitar esmiuçamentos demasiados, fiquemos apenas com um exemplo que confirma a existência do ritmo métrico *sílaba fraca* – *sílaba forte*, usado nesta tradução, nas cantigas medievais. A primeira estrofe da cantiga citada de João Garcia de Guilhade revela, com exceção do terceiro verso, esta regularidade métrica:¹⁹¹

A bõa dona por que eu trovava,	○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○
e que nom dava nulha rem por mi,	○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●
peros’ela de mi rem nom pagava,	
sofrendo coita sempre a servi;	○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○
e ora já por ela ’sandeci,	○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●
e dá por mi bem quanto x’ante dava.	○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○

Em relação aos metros usados pelos trovadores galego-portugueses, Segismundo Spina (2003) constata certa variação, afirmando que:

[...] variavam entre redondilho menor (que podia ter cinco ou seis sílabas) e o verso de dezesseis sílabas; nas cantigas d’amigo predominou o redondilho, e nos cantares satíricos este metro só foi suplantado pelo decassílabo. Ainda que o redondilho predominasse sobretudo nas cantigas tradicionais, não raro se compuseram cantares d’amor nesse metro [...] a poesia culta preferiu, entretanto, os metros octossilábicos e decassilábicos jâmbicos, de importação estrangeira.¹⁹²

Avançando no tempo, chega-se às canções atribuídas a Camões. Na “Canção I”, vê-se o uso de decassílabos. Na “Canção II”, há alternância de redondilha maior, versos de seis sílabas e decassílabos. A “Canção III”, por sua vez, alterna versos de seis sílabas com decassílabos. Há, então, certa variedade. No que diz respeito ao metro, limitemo-nos a constatar, com o

¹⁹¹ Cantigas medievais consultadas no Portal Cantigas Medievais Galego-Portuguesas. Disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/>. Acesso em: 16 junho 2020.

¹⁹² SPINA, Segismundo. *Manual de versificação românica medieval*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 110-111.

exemplo da “Canção VIII”, que a sequência *sílaba fraca* – *sílaba forte* também se fazia presente:

Com força desusada	○ ● ○ ● ○ ● ○
aquece o fogo eterno	○ ● ○ ● ○ ● ○
ũa ilha lá nas partes do Oriente,	
de estranhos habitada,	○ ● ○ ● ○ ● ○
aonde o duro Inverno	○ ● ○ ● ○ ● ○
os campos reverdece alegremente.	○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○

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

E tu fugiste, pressentindo o inverno,	○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○
mensal inverno do viver boêmio...	○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○
Sem te lembrar que por um riso terno	○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○
mesmo eu tomara a primavera a prêmio...	

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

Se eu tenho de morrer na flor dos anos	○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○
Meu Deus! não seja já;	○ ● ○ ● ○ ●
Eu quero ouvir na laranjeira, à tarde,	○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○
Cantar o sabiá!	○ ● ○ ● ○ ●

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

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

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

São Paulo pela noite,	○ ● ○ ● ○ ● ○
O coração alçado	○ ● ○ ● ○ ● ○
Se expande em luz sinfônica.	○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

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

Os exemplos também mostram que a prática da canção em português explora a alternância entre sílabas fracas e sílabas fortes, o que faz com que a tradução que use tal recurso não seja

uma mera imitação do original (que também apresenta esse ritmo métrico), mas sim um texto-brecha que revela similaridades entre línguas diferentes.

No campo dos recursos sonoros, destaca-se, na tradução, a regularidade das rimas, sendo que um dos casos conta com rima toante (gasta / lastra), diferente do original. Há, também, ao longo do texto original, vários fonemas que aludem à imagem inicial do transbordamento / vazamento. São, mais precisamente, 33 exemplos de fonemas /s/, /z/, /ʃ/, /f/ e /v/. Na tradução, esse número fica em 30.

Por fim, Hart Crane usa, em alguns trechos do original, adjetivos cujo gênero – pela própria configuração da língua inglesa – não podemos descobrir. Estaria ele falando de um homem ou de uma mulher? Se levarmos em conta que o autor teve tanto relações homossexuais quanto heterossexuais, optar por um gênero específico na tradução seria uma forma de desfigurar a ambiguidade original. Por conta disso, foram escolhidas formas neutras para o começo da segunda estrofe, quando surgem palavras como “fair”, “gone” e “bemused”, que pediriam, em português, desinência masculina ou feminina.

– AND BEES OF PARADISE

I had come all the way here from the sea,
 Yet met the wave again between your arms
 Where cliff and citadel – all verily
 Dissolved within a sky of beacon forms –

Sea gardens lifted rainbow-wise through eyes
 I found.

Yes, tall, inseparably our days
 Pass sunward. We have walked the kindled skies
 Inexorable and girded with your praise,

By the dove filled, and bees of Paradise.

1. Estrutura estrófica

1 estrofe de 4 versos
 1 estrofe de 2 versos
 1 estrofe de 3 versos
 1 estrofe de 1 verso

2. Número de sílabas & Sequência acentual

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

2 sílabas ○ ●

8 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ● ○ ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

– E ABELHAS DO PARAÍSO

Andei a trilha inteira vinda do oceano
 Mas dei com nova onda dentro dos teus braços
 Lá onde escarpa e cidadela – sem engano
 Se dissolveram em céu de luminosos traços –

Jardins do mar, que, olho acima, se irisaram,
 Achei.

Sim, alto, nosso dia, indiviso,
 Vai rumo ao sol. Cruzamos céus que clarearam
 Cingidos, implacáveis, do que preconizo,

Repletos da pomba, e abelhas do Paraíso.

1. Estrutura estrófica

1 estrofe de 4 versos
 1 estrofe de 2 versos
 1 estrofe de 3 versos
 1 estrofe de 1 verso

2. Número de sílabas & Sequência acentual

12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

2 sílabas ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

3. Esquema de rimas

abab

cd

ece

c

3. Esquema de rimas

abab

cd

ece

e

O maior desafio encontrado durante o processo tradutório desse poema foi o primeiro verso da segunda estrofe. Trazer para o português o original, repleto de imagens condensadas em apenas 10 sílabas, foi um trabalho difícil, ainda que a tradução tenha adotado, no geral, versos de 12 sílabas. A solução encontrada para o verso em questão foi adotar, em detrimento de “arco-íris”, o vocábulo “íris”, cujas acepções incluem, além do próprio arco-íris, as ideias de “espectro luminoso produzido pela difração da luz branca”, de um “iriado de alguma coisa” e de “promessa de felicidade, sinal de tranquilidade”¹⁹³. A solução, que contempla a necessidade métrica e silábica, parece, assim, expandir os sentidos da palavra de uma maneira pertinente ao poema.

Outro aspecto rítmico que merece destaque, relativo à manutenção da sequência iâmbica da tradução, é a sístole, no segundo verso da primeira estrofe, entre “dos” e “teus”. Para que o ritmo iâmbico permaneça, a tônica deve ser antecipada para “do” (ainda que a tonicidade de “teus” já seja minimizada pela sílaba “bra”, de “braços”, palavra seguinte).

¹⁹³ Acepções retiradas do Dicionário Houaiss *on-line*: <https://houaiss.uol.com.br/>. Acesso em: 16 jun. 2020.

TO EMILY DICKINSON

You who desired so much — in vain to ask —
 Yet fed your hunger like an endless task,
 Dared dignify the labor, bless the quest —
 Achieved that stillness ultimately best,

Being, of all, least sought for: Emily, hear!
 O sweet, dead Silencer, most suddenly clear
 When singing that Eternity possessed
 And plundered momentarily in every breast;

— Truly no flower yet withers in your hand.
 The harvest you descried and understand
 Needs more than wit to gather, love to bind.
 Some reconciliation of remotest mind —

Leaves Ormus rubyless, and Ophir chill.
 Else tears heap all within one clay-cold hill.

1. Estrutura estrófica

3 estrofes de 4 versos

1 estrofe de 2 versos

2. Número de sílabas & Sequência acentual

10 sílabas ● ○ ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ○ ●

11 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

PARA EMILY DICKINSON

Você, que tanto quis — em vão querer saber —
 Porém nutriu a fome, infinda, qual dever,
 Ousou benzer a busca, honrar o seu labor —
 Chegou à quietitude enfim superior,

Ao menos procurado: Emily, atente!
 Silenciadora doce e morta, evidente
 Enquanto canta a Eternidade possuída
 E, em cada seio, por momentos, subtraída;

— Nenhuma flor, é fato, murcha em sua mão.
 A safra vista pela sua compreensão
 Demanda mais que engenho e amor em ligamento.
 Concórdia com o mais remoto pensamento —

Deixa Ormus sem rubis, e Ophir em arrepio.
 Um outro choro amonta tudo em barro frio.

1. Estrutura estrófica:

3 estrofes de 4 versos

1 estrofe de 2 versos

2. Número de sílabas & Sequência acentual

12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

11 sílabas ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ● ○ ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

12 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

12 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

3. Esquema de rimas

aabb

ccbb

ddee

ff

3. Esquema de rimas

aabb

ccdd

eeff

gg

Essa tradução levou em conta o fato de o original ser um soneto inglês (três quartetos e um dístico), portanto muitas decisões foram tomadas a fim de que os esquemas métrico e rímico fossem, dentro do possível, respeitados.

Apesar de grande parte dos versos do original consistir em pentâmetros iâmbicos, há algumas irregularidades, como parecem ser os casos dos primeiros versos de todos os quartetos e do segundo verso do segundo quarteto. A tradução, adotando o número de 12 sílabas poéticas por verso, buscou manter uma regularidade que aludisse à repetição de iambos. A exceção ocorre no segundo verso do segundo quarteto.

No último verso do segundo quarteto (“E, em cada seio, por momentos, subtraída;”), uma palavra átona, “por”, torna-se tônica para que a métrica seja mantida. Há, ainda, um terceiro caso de compensação que merece comentário: o do dístico final, que, no original, tem versos possuidores do mesmo número de sílabas poéticas, o que não ocorre na tradução; o primeiro verso, por conta da tentativa de não sacrificar o sentido ou a regularidade métrica, tem 13 sílabas, enquanto o segundo, em compensação, apresenta apenas 11 (em vez do padrão de 12 dos versos dos quartetos).

Com relação ao esquema rímico, todas as rimas do original são raras, isto é, ocorrem entre palavras de classes gramaticais diferentes, o que, na tradução, só foi possível em três dos sete casos.

No original, o segundo verso da primeira estrofe apresenta a palavra “your”, que por motivos rítmicos não aparece no mesmo lugar da tradução, tendo sido levada para o terceiro verso, onde não aparece no original. Tal deslocamento, conforme dito, tem fins rítmicos e não configura um acréscimo arbitrário, já que a palavra apenas muda de lugar e a referência a uma segunda pessoa permanece.

No campo do sentido, foi necessária certa modificação no primeiro verso da segunda estrofe, mas a ideia geral parece ter sido mantida. Além disso, vale destacar a tradução do último verso do dístico, que omite o substantivo “colina”, mas sugere tal ideia através do uso do verbo “amontar”, que alude a “monte”. Tais exemplos seriam, de acordo com a terminologia bermaniana, deformações. No entanto, são deformações que não torcem demais o sentido original e que foram realizadas justamente para evitar uma outra deformação (mais grave, se pensarmos de acordo com Meschonnic): a do ritmo estrutural.

BACARDI SPREADS THE EAGLE'S WING

"Pablo and Pedro, and black Serafin
Bought a launch last week. It might as well
Have been made of – well, say paraffin, –
That thin and blistered... just a rotten shell.

"Hell! out there among the barracudas
Their engine stalled. No oars, and leaks
Oozing a-plenty. They sat like baking Buddhas.
Luckily the Cayman schooner streaks

"By just in time, and lifts 'em high and dry...
They're back now on that mulching job at Pepper's.
– Yes, patent-leather shoes hot enough to fry
Anyone but these native high-steppers."

1. Estrutura estrófica

1 estrofe de 4 versos
1 estrofe de 4 versos
1 estrofe de 4 versos

2. Número de sílabas & Sequência acentual

8 sílabas ● ○ ● ○ ● ● ○ ●
9 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●
9 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●
10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

10 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○
8 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●
11 sílabas ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ ○
8 sílabas ● ○ ○ ● ○ ● ○ ●

BACARDI ESPALHA A ASA DA ÁGUIA

"Pablo e Pedro, e o negro Serafim
Compraram certo barco. Foi constituído
De – digamos, parafina – bem chinfrim,
Empolado... só um casco apodrecido.

"Inferno! lá fora entre as barracudas
O motor parou. Sem remos, vazamento
Correndo. Torraram sentados como Budas.
A escuna surge no último momento

"De Caimã e os consegue levantar...
De volta ao Pepper's, ao bico de adubação,
– Sim, ao couro dos sapatos capaz de fritar
Todos, menos esse grupo fanfarrão."

1. Estrutura estrófica

1 estrofe de 4 versos
1 estrofe de 4 versos
1 estrofe de 4 versos

2. Número de sílabas & Sequência acentual

9 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●
12 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○
11 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●
11 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

11 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○
11 sílabas ○ ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○
12 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ ● ○
11 sílabas ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ ● ○

10 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ●

11 sílabas ○ ● ○ ○ ○ ● ○ ● ○ ● ○

11 sílabas ○ ● ○ ● ○ ● ○ ○ ○ ● ○ ●

10 sílabas ● ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ○ ● ○

12 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○ ●

11 sílabas ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○

13 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○

11 sílabas ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○

3. Esquema de rimas

abab

cdcd

efef

3. Esquema de rimas

abab

cdcd

efef

Por conta de uma questão de rima, a tradução do terceiro verso da primeira estrofe antecipou uma ideia do verso seguinte. Dessa forma, “thin” transformou-se em “chinfirim”, a fim de corresponder sonoramente a “Serafim”.

O último verso do original apresenta a palavra “high-steppers”, que pode significar “alpinista social” ou indicar alguém que age de maneira orgulhosa, não condizente com sua realidade. A tradução optou por “fanfarrão”, pessoa que conta bravatas.

CONCLUSÃO

Ainda há muito a ser dito sobre a poesia de Hart Crane, bem como sobre o papel do poeta no contexto norte-americano das décadas de 1910, 1920 e 1930. Recentemente, alguns escritos inéditos do autor vieram a público, o que mostra como sua obra ainda não foi totalmente mapeada.

Estudos referentes ao universo craneano continuam, portanto, pertinentes, uma vez que lançam luz tanto sobre os Estados Unidos da América de uma época de suma importância para a modernidade quanto sobre uma forma de poesia que, pouco convencional e pouco assimilada, interveio no panorama de seu tempo e buscou expandir a sensibilidade das pessoas.

No caso brasileiro, Hart Crane teve pouca entrada nos debates sobre poesia e arte. Seus leitores ainda são escassos, e o acesso a seus livros, bem como a textos de sua fortuna crítica, não é fácil.

O estudo, por exemplo, da relação de Hart Crane com seus companheiros de geração, bem como com escritores norte-americanos de gerações anteriores, poderia expandir a compreensão que o público brasileiro tem do panorama poético-literário norte-americano do começo do século XX, época que pautou, em grande medida, os debates sobre arte das décadas subsequentes, tendo influência até hoje.

Uma das forças propulsoras deste trabalho foi a tentativa de apresentar Crane como uma das referências de poética da modernidade. Indubitavelmente, seus trabalhos, se mais lidos, dariam ao leitor brasileiro uma noção mais apurada dos movimentos da poesia norte-americana do século XX. Crane, no entanto, não é o único escritor dessa época pouco lido. A quase totalidade da obra dos imagistas, por exemplo, permanece inédita no Brasil. Nosso país também absorveu pouco de outras manifestações poéticas como a dos objetivistas, a dos Southern Agrarians e a dos poetas do Harlem Renaissance.

Em suma, há muito o que traduzir. Mesmo traduzindo, ainda há o desafio de fazer as traduções chegarem a um público e, de alguma forma, junto com as demais produções artísticas, reverberar, intervindo, em algum grau, na realidade.

Em uma nação na qual, conforme pesquisa do IBGE datada de 2018¹⁹⁴, o número de analfabetos passava dos 11 milhões e em que, de acordo com pesquisa quadrienal do Instituto

¹⁹⁴ Portal IBGE Educa. Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PNAD Contínua), 2018. Disponível em: <https://educa.ibge.gov.br/jovens/conheca-o-brasil/populacao/18317-educacao.html>. Acesso em: 8 maio 2020.

Pró-Livro datada de 2016¹⁹⁵, as pessoas liam, em média, apenas 4,96 livros por ano – sendo muitos deles obras que só servem aos interesses comerciais da indústria cultural, pouco contribuindo para o desenvolvimento de uma capacidade crítica mais apurada –, a insistência na tentativa de divulgação da poesia parece uma empreitada fadada ao fracasso.

Apesar do cenário pouco alentador, não há alternativa: o compromisso de resistência de pesquisadores e pessoas ligadas à difusão do conhecimento precisa continuar. A transformação do panorama depende de muito trabalho individual e coletivo, incluindo o dos tradutores, que fazem ligações entre culturas, expandindo o horizonte e mostrando novas formas de viver. O tradutor é, então, alguém que cria pontes, e, nesse ofício, se irmana com Hart Crane, ‘antena da raça’ que na década de 1920 escolheu a Ponte como símbolo de seu país e como possibilidade de resposta aos impasses de sua época.

Nesse sentido, este trabalho visou, por meio da tradução, criar uma ponte, ainda que, como a de Crane, para o futuro, para um mundo menos duro, menos miserável.

¹⁹⁵ FAILLA, Zoara (org.). *Retratos da leitura no Brasil 4*. Rio de Janeiro: Sextante, 2016.

REFERÊNCIAS

- ALEXIS, Olivier. *Hart Crane in Akron and Cleveland 1919-1923: Ohio roads and bridges to 'The Bridge'*, 2000. Disponível em: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/clevelandstatedr-ebooks/reader.action?docID=3138821&ppg=6>. Acesso em: 2 maio 2020.
- ALEXIS, O. Crane's by Nilus once I knew. *Explicator*, 2000, v. 58.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1974.
- ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Tradução de Fernando Camacho. In: BRANCO, Lúcia Castello (org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.
- BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra: ou o albergue do longínquo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- BERTHOFF, Warner. *Hart Crane: a re-introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- BLOOM, Harold. *Hart Crane: comprehensive research and study guide*. Broomall: Chelsea House Publishers, 2003.
- BORNHEIM, Gerd. *A filosofia do romantismo*. In: GUINSBURG, Jacó. *O romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BRATTON, Francesca. An imagist in amber: Hart Crane's early publications and Greenwich Village. *English: Journal of the English Association*, v. 68, Issue 260, 2019.
- BRITTO, Paulo Henriques. Correspondência formal e funcional em tradução poética. In: SOUZA, Marcelo Paiva de et al. *Sob o signo de Babel: literatura e poéticas da tradução*. Vitória: PPGL/MEL/Flor & Cultura, 2006.
- BRITTO, Paulo Henriques. Por uma tipologia do verso livre em português e inglês. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 19, 2011.
- BRITTO, Paulo Henriques. *Tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- BRITTO, Paulo Henriques. A tradução para o português do metro de balada inglês. *Fragmentos: Revista de Língua e Literatura Estrangeiras*. v. 34, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/8835>. Acesso em: 5 fev. 2018.

BRUNNER, Edward. *Splendid failure: Hart Crane and the making of The Bridge*. Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 1985.

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

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

CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe: marginalia fáustica* (leitura do poema acompanhada da transcrição em português das duas cenas finais da Segunda Parte). São Paulo: Perspectiva, 2005.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CRANE, Hart. *The collected poems of Hart Crane*. Black & Gold Edition. New York: Liveright Publishing Corporation, 1946.

CRANE, Hart; WEBER, Brom (org.). *The letters of Hart Crane: 1916-1932*. Berkeley: University of California Press, 1965. Disponível em: https://archive.org/stream/lettersofhartcra00cran/lettersofhartcra00cran_djvu.txt. Acesso em: 15 fev. 2018.

CRANE, Hart. *El puente y otros poemas*. Tradução de Agustí Bartra. Barcelona: Plaza & Janes, 1973.

CRANE, Hart; WINTERS, Yvor; PARKINSON, Thomas (org.). *Hart Crane and Yvor Winters: their literary correspondence*. Berkeley; London: University of California Press, 1978.

CRANE, Hart. *A Ponte*. Tradução de Maria de Lourdes Guimarães. Lisboa: Relógio D'Água, 1995.

CRANE, Hart. *O my land, my friends: the selected letters of Hart Crane*. Eds. Langdon Hammer e Brom Weber. New York; London: Four Walls Eight Windows, 1997.

CRANE, Hart; SIMON, Marc (org.). *The complete poems of Hart Crane: the centennial edition*. New York; London: Liveright, 2001.

CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

EDELMAN, Lee. *Transmemberment of song: Hart Crane's anatomies of rhetoric and desire*. Stanford: Stanford University Press, 1987.

ELIOT, T. S. Reflections on vers libre. In: *To criticize the critic*. London: Faber & Faber, 1978. Disponível em: http://www.std.com/~raparker/exploring/tseliot/works/essays/reflections_on_vers_libre.html. Acesso em: 12 fev. 2018.

EMERSON, Ralph Waldo. *Essays: first and secons series*. New York: Library of America Paperback Classics, 2010.

FAILLA, Zoara (org.). *Retratos da leitura no Brasil 4*. Rio de Janeiro: Sextante, 2016.

FALEIROS, Álvaro. A crítica da retradução poética. *Itinerários*, n. 28, Araraquara, 2009. Disponível em: <https://www.academia.edu/37330395>. Acesso em: 2 jun. 2020.

FLINT, F. S. Imagisme. In: *Poetry: a magazine of verse*, v.1, n. 6. Chicago & New York, 1923. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/browse?volume=1&issue=6&page=26>. Acesso em: 13 fev. 2018.

FOSTER, Margaret. *Arthur Rimbaud and Hart Crane: an essay in influence and parallels*. Ohio State University, 1940.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução Cibele Braga *et al.* Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

HAMMER, Langdon. *Hart Crane*. 2007. Aula ministrada na Universidade de Yale, 2007. Disponível em vídeo e texto em: <http://oyc.yale.edu/english/engl-310/lecture-14>. Acesso em: 26 fev. 2017.

HAMMER, Langdon. *Hart Crane & Allen Tate: janus-faced Modernism*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

HARTMAN, Charles O. *Free verse: an essay on prosody*. Evanstown, Illinois: Northwestern University Press, 1980.

HUGHES, Langston. *The collected poems of Langston Hughes*. New York: Vintage Classics, 1995.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1975.

JOHNSON, Mark; LAKOFF, George. *Metaphors we live by*. London: The University of Chigaco Press, 2003.

KHAN, Sy. Hart Crane and Harry Crosby: a transit of poets. *Journal of Modern Literature*, v. 1, n. 1, 1970.

LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução: do sentido à significância*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2003.

LEIBOWITZ, Herbert A. *Hart Crane: an introduction to the poetry*. New York: Columbia University Press, 1968.

LEWIS, R. W. B. *The American Adam*. Chicago: Chicago University Press, 1955.

LOPES, Rodrigo Garcia. Uma experiência de linguagem: Whitman e a primeira edição de *Leaves of Grass* (1855). In: WHITMAN, Walt. *Folhas de Relva: a primeira edição* (1855). Tradução Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2008.

MALLARMÉ, Stéphane. Tradução Bradford Cook. *Selected prose, poems, essays and letters*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1956.

MARIANI, Paul. *The broken tower: the life of Hart Crane*. New York; London: W. W. Norton & Company, 1999.

MATEUS, Andrea Martins Lameirão. *A poética multifacetada de Jerome Rothenberg*. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2014.

MESCHONNIC, Henri. *Linguagem, ritmo e vida*. Tradução de Cristiano Florentino. Belo Horizonte: Fale/UFGM, 2006.

MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MIGLIAVACCA, Adriano Moraes. *Hart Crane: his poetry in presence and meaning*. Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2010.

MIGLIAVACCA, Adriano Moraes. *Hart Crane's "Voyages" – analysis and translation*. Dissertação (Mestrado em Letras). Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2013a.

MIGLIAVACCA, Adriano Moraes. *Infinite consanguinity: the translation of Hart Crane's "Voyages" into Portuguese*. 1. ed. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing. v. 1, 2013b.

MILTON, John. Augusto de Campos e Bruno Tolentino: a guerra das traduções. São Paulo, *Cadernos de Literatura em Tradução*, v. 1, n. 1, 1996.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOREIRA, Hélder Daniel. *A pulverização do logos e a palavra no 'Universo Pristino do Nada': a poesia de Emily Dickinson e de Hart Crane*. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2009.

MUSSET, Alfred de. *Oeuvres de Alfred de Musset*. Paris: Charpentier, 1867.

NUNES, Benedito. *A visão romântica*. In: GUINSBURG, Jacó. *O romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

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

PETERSON, Janette Favrot. *The paradise garden murals of Malinalco: utopia and empire in sixteenth-century Mexico*. Austin: University of Texas Press, 1993.

PIECHUCKA, Alicja. Black suns of melancholy: Hart Crane's treatment of the sun motif in the light of Mircea Eliade's study of solar cults. *European Journal of American Studies*, v. 8, n. 1. European Association for American Studies, 2013. Disponível em: <https://ejas.revues.org/9946>. Acesso em: 10 jul. 2017.

POUND, Ezra. *Poems & translations*. New York: The Library of America, 2003.

Portal IBGE Educa. Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PNAD Contínua), 2018. Disponível em: <https://educa.ibge.gov.br/jovens/conheca-o-brasil/populacao/18317-educacao.html>. Acesso em: 8 maio 2020.

PSALMS. *In: The Holy Bible: King James Version*. Seventh Printing Hendrickson Publishers Edition, 2012.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *O verso romântico e outros ensaios*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1959.

REED, Brian. *Hart Crane: after his light*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2006.

SANDBURG, Carl. *Chicago poems*. New York: Dover Thrift Editions, 1994.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Editora Ática, 2003.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. Sobre os diferentes métodos de tradução. Tradução de Margarete von Mühlen Poll. *Scientia Traductionis*, 2011, n. 9.

SCOTT, Clive. O poema em prosa e o verso livre. *In: BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. Modernismo: guia geral*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SENA, Jorge de. *Poesia do século XX – de Thomas Hardy a C. V. Cattaneo*. Coimbra: Fora do Texto, 1994.

SMITH, Bruce R. *Homosexual desire in Shakespeare's England: a cultural poetics*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1991.

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

SPINA, Segismundo. *Manual de versificação românica medieval*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

TAPPER, Gordon A. *The machine that sings: modernism, Hart Crane and the culture of the body*. New York; London: Routledge, 2006.

TATE, Allen. *Hart Crane. In: Essays of four decades*. Chicago: Swallow, 1968.

TATE, Allen. Introduction. *In: CRANE, Hart. White Buildings*. New York: Boni and Liveright, 1926.

TIDWELL, Christopher A. *Mingling incantations: Hart Crane's neo-symbolist poetics*. Graduate Theses and Dissertations, 2006.

Disponível em: <http://scholarcommons.usf.edu/etd/2727>. Acesso em: 10 mar. 2020.

TOLENTINO, Bruno. Crane anda para trás feito caranguejo. *O Estado de S. Paulo*, Caderno Cultura, 3 set. 1994.

TSVETÁIEVA, Marina. *Marina Tsvetáieva*. Tradução e prefácio de Décio Pignatari. Curitiba: Travessa dos Editores, 2005.

UROFF, Margaret Dickie. *Hart Crane: the patterns of his poetry*. Urbana; Chicago; London: University of Illinois Press, 1974.

VALLE, Marina Della. *A tradução do verso livre em inglês por tradutores brasileiros: um panorama de ideias*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2016.

VENUTI, Lawrence. *The translation studies reader*. London; New York: Routledge, 2000.

VENUTI, Lawrence. *The translator's invisibility*. London; New York: Routledge, 1995.

VIZIOLI, Paulo. *Poetas norte-americanos*. Rio de Janeiro: Editora Lido, 1976.

WEBER, Brom. *Hart Crane: a biographical and critical study*. New York: The Bodley Press, 1948.

WHITMAN, Walt. *Folhas de relva*. Tradução: Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2008.

WHITMAN, Walt. *Complete prose works*. Frankfurt: Outlook, 2018.

Disponível em: <http://www.bartleby.com/229/5021.html>. Acesso em: 1 maio 2017.

WINTERS, Yvor. *In defense of reason*. New York: The Swallow Press & William Morrow and Company, 1947.

WINTERS, Yvor. *Uncollected essays and reviews*. Ed. Francis Murphy. Chicago: Swallow, 1973.

YINGLING, Thomas E. *Hart Crane and the homosexual text: new thresholds, new anatomies*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1990.