



**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras Campus de Araraquara – SP**

IZABEL CRISTINA MEDINA BRUM

**Traduções comentadas de dez poemas de Martin Wylde Carter:
uma apresentação do Poeta da Resistência ao Brasil**



**ARARAQUARA – SP
26 de julho de 2022**

IZABEL CRISTINA MEDINA BRUM

**Traduções comentadas de dez poemas de Martin Wylde Carter:
uma apresentação do Poeta da Resistência ao Brasil**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito obrigatório para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Relações Intersemióticas
Orientadora: Prof^a. Dra. Elizabete Sanches Rocha
Bolsa: Capes

ARARAQUARA – SP

26 de julho de 2022

B893t Brum, Izabel Cristina Medina
Traduções comentadas de dez poemas de Martin Wylde Carter : uma
apresentação do Poeta da Resistência ao Brasil / Izabel Cristina Medina Brum.
-- Araraquara, 2022
193 f. : il., fotos, mapas

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de
Ciências e Letras, Araraquara
Orientadora: Elizabete Sanches Rocha

1. Martin Wylde Carter. 2. Tradução comentada. 3. Poesia de resistência. 4.
Tradução pós-colonial. 5. Estudos literários. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras,
Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

IZABEL CRISTINA MEDINA BRUM

**Traduções comentadas de dez poemas de Martin Wylde Carter:
uma apresentação do Poeta da Resistência ao Brasil**

Tese de doutorado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de doutora em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Relações Intersemióticas

Orientadora: Profa. Dra. Elizabete Sanches Rocha

Bolsa: Capes

Data da defesa: 26 de julho de 2022

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientadora: Profa. Dra. Elizabete Sanches Rocha
FHDS/ Unesp – Franca

Membro Titular: Prof. Dra. Annick Marie Belrose
Departamento de Letras/Universidade Federal do Amapá

Membro Titular: Profa. Dra. Érika Pinto de Azevedo
Departamento de Letras/Universidade Federal do Amapá

Membro Titular: Dra. Luciana Latarini Ginezi
Diretora do Centro Brasileiro de Estudos da América Latina – Fundação Memorial da América Latina

Membro Titular: Profa. Dra. Odile Cisneros
Faculty of Arts/University of Alberta-CA

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
Unesp – Campus de Araraquara

Dedico este trabalho aos meus pais,
Argeu e Eva, e às minhas filhas, Ana e
Manu.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa Dinter, fruto do convênio entre a Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp/FCL/Ar) e a Universidade Federal do Amapá, a qual me acolhe desde 2013 na trajetória de qualificação profissional.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (Capes) – Código de Financiamento 001. Isso se deve à Portaria nº 206, de 4 de setembro de 2018 (<http://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?data=05/09/2018&jornal=515&pagina=22>).

À minha orientadora, Dra. Elizabete Sanches Rocha (Unesp Franca/SP), pelo crédito dado ao meu trabalho, além de encaminhamentos, correções, conselhos, discussões e amizade. Agradeço pela disponibilidade e pela atenção dada aos questionamentos, ainda que em finais de semana ou depois do horário comercial. Admiro o ser humano que você é, e foi um privilégio aprender contigo nesses últimos quatro anos. Saiba que sua serenidade, sabedoria e altruísmo ajudam seus orientandos a persistirem.

À professora Dra. Odile Cisneros (University of Alberta/CA), pelas aulas ministradas na Universidade Federal de Santa Catarina (UFS) pela parceria em busca do referencial teórico por meio da University of Alberta Library, pelo incentivo durante a pandemia e pela amizade. Seu modo de lidar com a tradução de poesia me inspirou a dar continuidade à investigação.

Ao professor Dr. Antônio Donizeti Pires, por ter me guiado nas buscas pelo referencial para a tradução de poesia e pelos empréstimos de livros tão caros de seu acervo pessoal.

À professora Dra. Natali Fabiana Costa e Silva, pelo apoio constante ao longo dos quatro anos.

Aos especialistas consultados para a definição de traduções de termos específicos: professora Dra. Suelen Felix Pereira e Dr. Perseu da Silva Aparício, da Universidade do Estado do Amapá; ao 1º Tenente Sérgio Evandro Ramos Takachi, do Exército Brasileiro (Brasília/DF). Suas contribuições foram determinantes para minhas escolhas tradutórias.

Ao meu querido amigo e admirado artista Rodrigo Amaro Pinto, por me inspirar por meio de seu trabalho e pensamento sobre a negritude. Obrigada por compartilhar comigo um pouco de suas leituras.

Aos meus pais, que deram todo apoio e amor às minhas filhas nos dias de inevitável enclausuramento e na falta de saúde, além de transporte para a escola nos dias em que me foi impossível fazê-lo. Este trabalho está fundamentado sobre todos esses pequenos esforços conjuntos. Eu não teria conseguido sozinha.

Às minhas filhas, Ana e Manu; foi incrível conhecer mais de vocês nesses quatro anos. Passamos juntas por três eventos imensos, entre eles uma pandemia e um curso de doutorado. Diante de todas as dificuldades que enfrentamos, só posso agradecer o apoio, a compreensão e a confiança depositados em mim. Se não fosse assim, eu não teria chegado até aqui.

Penso que a poesia deve propor não só
um conhecimento, mas uma
transfiguração da condição humana,
elevando-nos a um plano espiritual mais
alto. (Murilo Mendes)

RESUMO

A produção literária de Martin Wylde Carter (1927-1997) é icônica na Guiana e amplamente disseminada como hino aos anos de resistência dos povos nativos da região caribenha em suas lutas pela independência das antigas colônias. É conhecida na Europa desde a década de 1950 e já foi disseminada em várias outras línguas por meio da tradução, mas, até o momento, é inédita no português. Esta pesquisa de doutorado tem como objetivo principal a apresentação do poeta ao Brasil através de traduções comentadas de alguns de seus poemas de destaque, cujas temáticas circundam o ambiente da batalha da pós-colonialidade. O trabalho se desenvolve a partir dos estudos das implicações envolvidas no campo de Estudos da Tradução e seus desdobramentos na tradução literária, de poesia e pós-colonial. A pesquisa dialoga com os Estudos Literários enquanto traça um olhar para os poetas e poetas tradutores contemporâneos ao autor na literatura brasileira; ainda, apresenta uma breve investigação sobre seu lugar na literatura caribenha. A metodologia a fundamentar o trabalho é a da tradução comentada ou anotada, que, por uma metalinguagem, apresenta os principais aspectos considerados na realização das traduções. Em foco ampliado, este estudo visa explorar a obra desconhecida de Carter e abrir novas possibilidades de diálogo da literatura brasileira com a poesia do poeta, gerando novos entendimentos entre essas duas culturas distantes e, ao mesmo tempo, próximas.

Palavras-chave: Martin Wylde Carter. Tradução comentada. Poesia de Resistência.

ABSTRACT

The literary production of Martin Wylde Carter (1927-1997) is iconic in Guyana and widely disseminated as a hymn to the years of resistance of the native peoples of the Caribbean region in their struggles for independence from the former colonies. It has been known in Europe since the 1950s and has already been spread in some other languages through translation, but so far, unknown and unpublished in Portuguese. This doctoral research has as main objective the introduction of the poet to Brazil through commented translations of some of his outstanding poems and whose themes surround the resistance environment. The work is developed from the studies of the implications involved in the field of Translation Studies and its consequences in literary, post-colonial and poetry translation. The research traces a look at the author's contemporary poets and poets in Brazilian literature and makes a brief contemplation of his place in Caribbean literature. The methodology to support the work is the commented or annotated translation that, through a metalanguage, presents the main aspects considered for the realization of the translations. In an expanded focus, this study aims to explore Carter's unknown work and open up new possibilities for dialogue between Brazilian literature and the poet's poetry, generating new understandings between these two distant and, at the same time, close cultures.

Keywords: Martin Wylde Carter. Annotated translation. Poems of Resistance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Ruínas do Forte Kyk-Over-Al	19
Figura 2: Martin Wylde Carter, the Poet of Resistance	22
Figura 3: Guyana, Suriname and French Guiana: political map	23
Figura 4: Poems of Resistance. Stabroeknews	52
Figura 5: Harpy Eagle – The Most Majestic Bird of Guyana	144

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. O Poeta da Resistência.....	14
1.1 Martin Wylde Carter: vida e obra	14
1.2 Tópicos de História e Literatura da Guiana	22
1.3 Literatura Caribenha e uma visita à fortuna crítica de Carter.....	40
1.4 Poems of Resistance from British Guiana: 1950s.....	50
2. Os Estudos da Tradução.....	58
2.1 O campo e suas facetas.....	58
2.2 Tradução Literária	64
2.3 Tradução de poesia	81
2.4 Tradução e pós-colonialismo.....	100
3. Tradução comentada	113
3.1 A tradução comentada como metodologia de tradução.....	113
4. Traduções comentadas dos poemas de Carter.....	122
A UNIVERSITY OF HUNGER	122
B THIS IS THE DARK TIME MY LOVE	129
C I COME FROM THE NIGGER YARD.....	132
D THE KIND EAGLE (Poems of prison)	142
E YOU ARE INVOLVED.....	146
F DO NOT STARE AT ME.....	149
G LOOKING AT YOUR HANDS	153
H NOT I WITH THIS TORN SHIRT.....	158
I WEROON WEROON.....	162
J WORDS.....	165
Considerações finais.....	169
Referências.....	176
Anexo 1.....	182
Anexo 2.....	184
Anexo 3.....	185
Anexo 4.....	188
Anexo 5.....	189
Anexo 6.....	190
Anexo 7.....	191

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa de doutorado está situada no campo epistemológico da Tradução, no diálogo com os Estudos Literários, e visa a uma aplicação traducional. O público-alvo é o acadêmico, embora seja provável alvejar o coletivo de interessados em poesia, tradução literária e poética – ou, ainda, na literatura caribenha em geral.

O estudo foi motivado pelo contato e apreço desta acadêmica no que se refere à história e ao valor cultural e literário da obra de Martin Wylde Carter, poeta guianense ainda não traduzido para o português do Brasil. O *corpus* escolhido foi um reduzido número de dez poemas, escritos pelo autor na década de 1950, os quais comungam a mesma temática envolta em questões pós-coloniais, e são traduzidos através da tradução comentada. São eles: *University Of Hunger, This Is The Dark Time My Love, I Come From The Nigger Yard, You Are Involved, Do Not Stare At Me, The Kind Eagle, Looking At Your Hands, Not I With This Torn Shirt, Weroon e Words*.

A investigação foi proposta a partir do contato com uma única obra e da realidade do desconhecimento do autor e de seu entorno no Brasil. Nesse contexto, fez-se necessário o levantamento de inúmeras ferramentas para buscar e aprofundar conhecimentos sobre ambos. A ventura inédita na tradução poética de Carter para o Brasil, aliada à restrita experiência na tradução de literatura da pesquisadora, impulsionou igualmente a visita ao campo, a fim de rever como se fez e como se faz tradução literária e de poesia no mundo e no Brasil. Como toda e qualquer ciência não exata, humana e social, a Tradução enquanto ciência da linguagem demanda contundência e flexibilidade; ao mesmo tempo que dá o poder de escolha, não pode negar-lhe a responsabilidade. Nesse pensamento, o trabalho se desenvolveu com base na procura de fontes a subsidiá-lo.

Na falta de pesquisa científica sobre Martin Wylde Carter no Brasil, uma considerável fatia do estudo foi conduzida exclusivamente por fontes extraídas da internet. Grande parte do conteúdo foi encontrada em periódicos guianenses, divulgações da Moray House Trust, instituição sediada em Georgetown, e, ainda, em documentos publicados no Caribe, na Europa, Índia e África. Dessa maneira, uma extensão considerável do trabalho investigativo foi realizada por meio de leitura e tradução de textos em Língua Inglesa para o Português. Daí a presença de várias notas de rodapé a constar, trazendo os textos-fonte. Pode-se afirmar, sem qualquer

titubeio, que esta pesquisa só foi realizável, reafirmamos, graças aos recursos oferecidos pela internet.

O estudo está organizado em quatro capítulos. O primeiro se dedica à apresentação da vida e obra do autor, com dados sobre sua história e pesquisa a respeito de sua terra natal. Investigam-se os primórdios da colonização do território guianense; são exibidos dados do povoamento da região e fenômenos de imigração, a miscigenação, que, juntos, constroem o panorama no qual se inserem os poemas de Martin Carter. Discorreremos sobre a atuação política e político-partidária do poeta e procuramos entender o contexto literário da produção do autor através de estudo sobre a formação da literatura guianense, além de procurarmos o seu lugar na literatura da região caribenha.

A partir dos estudos de Arthur James Seymour (1914-1990), outro poeta guianense e estudioso dedicado à literatura do país, é possível vislumbrar os primeiros registros literários da Guiana, o que permite o entendimento de como Carter veio a ocupar o lugar de poeta nacional. É realizada uma visita à sua fortuna crítica e é sublinhada, em achados de pesquisadores da literatura, da poesia em geral e daquela escrita pelo Poeta da Resistência, sua luta pela independência. Entre as principais contribuições teóricas, estão pesquisadores como Gemma Robinson, Isabelle de Caires, Niyi Osundare e John Russell Rickford. A última seção do capítulo, *Poems of Resistance from British Guyana: 1950s*, traz o pano de fundo para o feito do poeta que, entre tantos discursos revolucionários de fontes mais prestigiosas, gravou suas letras afro e indo-resistentes na memória do Caribe.

O segundo capítulo faz uma apresentação do campo de Estudos da Tradução e de suas múltiplas facetas. Reflete-se sobre natureza e propriedades da tradução, sobre o percurso histórico da disciplina, bem como sobre questões da atualidade nessa área no mundo e no Brasil. São apresentadas subseções dedicadas a Estudos da Tradução Literária, trabalho com diferentes gêneros, tendências e critérios de avaliação de tradução e, ainda, teorias contemporâneas com implicações diretas na tradução literária. Investiga-se a tradução poética; por fim, são estudadas as relações entre tradução e pós-colonialismo.

A amplitude do campo abre um leque de vastas possibilidades para a tarefa da tradução. Os principais nomes a oferecer os subsídios para a tradução dos poemas foram Paulo Henriques Britto, Haroldo de Campos, Ezra Pound e Lawrence Venuti.

No terceiro capítulo são levantadas questões sobre metodologia de tradução e se discorre sobre a tradução comentada e sua aplicação no estudo. Apresenta-se o plano de trabalho, acompanhado dos principais critérios que nortearam as análises e traduções dos poemas de Martin Carter. Traduzir um poeta moderno, de versos e alma livres, demandou todo o estudo teórico desenvolvido nos capítulos anteriores, na tentativa de identificar a sua poesia e de situar seus versos da melhor maneira possível em uma investigação para fins de tradução. A metodologia da tradução comentada aqui está baseada essencialmente nas acepções de Marie-Hélène Catherine Torres. A tradução comentada permite, entre outros, o registro das razões das escolhas tradutórias e dos processos envolvidos na tradução. Pela promoção da autoanálise e da metacognição, ela descortina forças e falhas do tradutor.

No quarto capítulo são apresentadas, em resultado, as traduções dos poemas de Carter, as quais constituem o objetivo geral desta pesquisa. E, em conclusão, pondera-se os resultados atingidos e não atingidos na escritura da proposição. A descrição do produto de tradução e a posterior tentativa de reflexão sobre as escolhas tradutórias apontam para o reverberamento de tais escolhas nas questões sociais e raciais inerentes ao texto.

Os objetivos específicos da tese cobrem: pesquisar vida e obra de Martin Wylde Carter; trazer ao conhecimento do público brasileiro um autor cuja obra é uma das de maior valor literário na região caribenha e cuja contribuição concerne a todos os países uma vez colonizados, e para além; revisar as bases da Tradução, estudar as bases da tradução de literatura e da tradução poética; estudar e aplicar a tradução comentada como mecanismo para a realização da tradução; definir os principais critérios a analisar nos poemas.

Carter é protagonista de uma batalha armada através apenas de seus escritos; ele fez uma denúncia social, fruto de seu ativismo político. A literatura de resistência tem esse papel de protesto, pois permite que grupos e vozes excluídos pela sociedade ganhem espaço para manifestar seus valores, vivências, sentimentos e realidades marginais, as quais ficam periféricas às literaturas e aos discursos centralizadores. Pesquisar as literaturas de resistência e traduzi-las dá a elas um lugar na academia, por séculos renegado, além de visibilidade internacional.

1. O Poeta da Resistência

1.1 Martin Wylde Carter: vida e obra

Um dos poetas mais importantes da região caribenha, Martin Carter tem sido comparado a leões literários como W. B Yeats e Pablo Neruda. Seu trabalho mais importante foi fomentado pelas turbulências políticas que atingiram sua terra natal, a Guiana, nas décadas de 1950 e 1960. Em entrevista ao escritor guianense Bill Carr, para a revista *Release*, ele afirma que política e poesia são inseparáveis. “[Se] a política é parte da vida, nós devemos nos envolver com a política, se a morte é parte da vida, nós devemos nos envolver com a morte, como a borboleta que não tem medo de ser efêmera.”¹ (LA BALLE, c2021, tradução nossa)

Martin Wylde Carter nasceu em Georgetown, capital colonial da, à época, British Guiana, em 7 de junho de 1927. Após passar por problemas de saúde nos anos de 1990, incluindo a perda de reconhecimento de conhecidos,² ele veio a falecer em 13 de dezembro de 1997, aos setenta anos.

De acordo com a Poetry Foundation, editora da *Poetry Magazine*, sua família era de ascendência europeia, indiana e africana, e compunha a classe média “de cor”.³ Seu pai, Victor Carter, foi um funcionário público, leitor ávido e ativo em debates filosóficos; sua mãe, Violet Carter, também era amante dos livros e costumava recitar versos.

Ao final dos anos de 1940, entre os 13 e 14 anos, Carter tomou conhecimento dos movimentos liberais ocorridos na Índia e na Malásia. Judith M. Brown (ROBERT; ASH, 2009, p. 43) relembra que Mahatma Ghandi foi o grande líder e inspirador dos movimentos de resistência civil no período de 1917 a 1947. Seu ativismo era visto como um modelo bem-sucedido de protesto, o qual teve profundos efeitos ideológicos e práticos ao redor do mundo. Martin Carter, voltando-se para os mesmos pensamentos e abraçando as mesmas causas em prol da independência, passou a fazer parte de uma geração colonial guianense insatisfeita que resistiria à vida guiada pelo Império Britânico.

¹ “One of the most important poets to come out from the caribbean, Martin Carter has been compared to literary lions such as W.B Yeats and Pablo Neruda. His most famous work was fueled by the political turmoil that gripped his native Guyana in the 1950s and 1960s. He told fellow Guyanese writer Bill Carr in an interview for the Guyanese magazine *Release* that politics and poetry are inseparable. “[If] politics is a part of life, we shall become involved in politics, if death is a part of life we shall become involved with death, like the butterfly who is not afraid to be ephemeral.” Disponível em: <https://biography.jrank.org/pages/2449/Carter-Martin.html/>. Acesso em: 11 ago. 2021. A referência completa pode ser obtida na lista final de referências deste texto.

² Disponível em: <https://www.peepaltreepress.com/authors/martin-carter/>. Acesso em: 22 maio 2021.

³ Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poets/martin-carter/>. Acesso em: 22 maio 2021.

Em sua formação acadêmica, o autor frequentou o Queen's College, a mais prestigiosa instituição da colônia.⁴ Ele completou seus 18 anos ao final da Segunda Guerra Mundial; assim que encerrou os estudos, passou a atuar como funcionário público. Ali trabalhou na empresa de correios e, posteriormente, como secretário do superintendente de prisões, as quais tornaram-se símbolos de sua crítica à sociedade colonial.

Martin Carter foi membro do People's Progressive Party (PPP), liderado por Cheddi Jagan e Linden Forbes Burnham; executou papel de destaque na política guianense no início dos anos de 1950. Foi nesse período que surgiram seus primeiros poemas. Percorreu o país em campanha em prol do partido, participou de congressos comunistas na Europa e contribuiu com artigos e poemas para o *Thunder*, periódico da associação de que era membro. Segundo Bethany Khan (2020), em alguns deles se identificou pelo pseudônimo M. Black, para preservar o seu cargo no funcionalismo público.⁵

Com o passar do tempo, o poeta e Cheddi Jagan foram estreitando cada vez mais os laços de amizade. Carter uniu-se a ele em reuniões que promoviam discussões sobre a administração da colônia. A leitura leva a crer que as reuniões ocorreriam a pretexto de cerimoniais religiosos do obeah, religião tradicional de origem africana que tem algumas semelhanças com o candomblé brasileiro.

A pesquisadora britânica, Dra. Gemma Robinson⁶ (2000, p. 43), professora do Departamento de Estudos Ingleses da Universidade de Stirling, investigadora da escrita guianense e conhecida na região como uma autoridade nas pesquisas sobre Carter, destaca a intenção do poeta no sentido de provocar o desejo de ação em resposta ao cenário opressor; adiciona que a linguagem do texto é poética e angustiada.

Em "A Question of Self-Contempt", publicado por ocasião da Independência da Guiana, Carter reexamina o espírito político da Guiana dos anos 1950 – o desejo de ação e as dificuldades em produzir uma ação bem-sucedida:

⁴ Disponível em: <https://guyanachronicle.com/2014/05/02/selected-poems-by-martin-wylde-carter/>. Acesso em: 23 maio 2021.

⁵ Bethany Khan é diretora de Comunicação e Estrategista Digital nos EUA, membro da American Association of Political Consultants (AAPC); ela se autodenomina "decolonizadora". Luta por reforma e pelos direitos trabalhistas dos trabalhadores imigrantes em seu país. Disponível em: <https://twitter.com/bethanykhan/status/1330268114597122050/>. Acesso em: 11 ago. 2021.

⁶ Disponível em: <https://www.guyanatimesinternational.com/re-visiting-martin-carter-on-his-birth-anniversary/>. Acesso em: 7 fev. 2022.

O eu estava aqui em localização visível, ciente dos dados e exigências da terra e da comunidade. Mas quem era meu eu...? Que eu...?

Fora dessas confusões rodopiantes, entrei em um mundo de ação. Tornei-me membro de uma organização formada por Cheddi Jagan, um amigo de grandes tempos. E todos os domingos à noite, uma reunião em uma cabana sem pintura com poeira cinza como o solo noturno da história entre os vincos do chão. Às vezes, não mais do que cinco de nós. Cinco criaturas atordoadas em uma noite de domingo se repetindo como sacerdotes *obeahs* desesperados. Fora do mundo. Fezes de cachorro na rua. Um homem negro na África do Sul. Amor sob as estrelas gays. Fogueira nas pilhas dos bambus. Degradação, vômito absoluto. Cama. Amanhã o mesmo. Amanhã novamente. Amanhã sempre.⁷ (ROBINSON, 2000, p. 43, tradução nossa)

A autora relembra 1953 como um ano marcante: Martin Wylde Carter, aos 26 anos, casou-se em janeiro com Phyllis Howard, sua amiga de infância (LA BALLE, c2021). Como fruto do casamento de 47 anos, os dois tiveram quatro filhos.

Em 27 de abril de 1953, em resultado das primeiras eleições por sufrágio universal, o partido de Carter, People's Progressive Party (PPP), ganhou 18 das 24 cadeiras da Assembleia, equivalentes a 51,04% dos votos. Carter lançou-se para assumir uma delas, o que não aconteceu; mas pelo mesmo objetivo já havia deixado o serviço público.

Jagan inaugurou o cargo de Primeiro-Ministro eleito por voto popular na Guiana, e os políticos guianenses ganharam uma visibilidade internacional nunca antes vivida. Os princípios socialistas do partido, além de seu clamor pela independência do país e por uma reforma constitucional rapidamente indispueram o governo anticomunista americano de Eisenhower (presidente dos Estados Unidos de 1953 a 1961) e o governo conservador pró-império britânico de Winston Churchill. De acordo com divulgação do Knowledge Walk Institute (2020), por meio do Guyana Election Centre, reformas constitucionais resultantes da Waddington Commission haviam levado à criação da House of Assembly, em substituição ao Conselho Legislativo. A Assembleia tinha 28 membros, 24 membros eleitos em círculos eleitorais, um porta-voz do governo e

⁷ "In 'A Question of Self-Contempt', published on the occasion of the Guyana's Independence, Carter reconsiders the political spirit of 1950s Guyana – the urge of action, and the difficulties in producing successful action: Self was here in visible location, aware of the datum and exigence of land and community. But who was my...? Who self...? Out of these swirling confusions I stepped into a world of action. I became a member of an organisation formed by Cheddi Jagan, a friend of great days. And every Sunday night a meeting in an unpainted hutch with grey dust like history's night soil between the creases in the floor. Sometimes no more than five of us. Five bewildered creatures on a Sunday night repeating ourselves like desperate obeahmen. Outside the world. Dog dung in the street. A black man in South Africa. Love beneath the gay stars. Firelight in the cane-pieces. Degradation, absolute vomit. Bed. Same tomorrow. Tomorrow again. Tomorrow always."

três membros *ex officio*, o secretário-chefe, o procurador-geral e o secretário de finanças.

De 2 a 14 de agosto de 1953, Carter participou do 4th World Festival of Youth and Students (Bucareste/România), o qual contou com a participação de 30 mil pessoas de 111 países e teve cobertura transmitida pelo London-based Caribbean News. O evento foi organizado pela World Federation of Democratic Youth⁸ contra um cenário descrito como “perseguição de comunistas”, como o da Alemanha Ocidental, onde Phillip Müller, delegado do festival anterior, havia sido assassinado durante uma manifestação, e dos Estados Unidos, quando Julius e Ethel Rosenberg haviam sido acusados e condenados como espiões pela União Soviética e foram, também, executados. O festival tinha o objetivo de protestar contra a Guerra da Coreia e apoiar movimentos anticoloniais em colônias francesas da Argélia e do Vietnã. Nesse contexto, o festival e sua organização se tornaram demonstrações antiguerra. Ele aconteceu em um estádio recém-reconstruído e ganhou reconhecimento como evento global de solidariedade da juventude pela democracia e contra a guerra e o imperialismo. O mote do festival era: “No! Our generation will not serve death and destruction!”.⁹ Até o décimo nono festival em Sochi/Rússia (2017), o qual contou com a participação de 185 países, o maior festival em número de participantes foi o décimo terceiro, ocorrido em Pyongyang, contando com 177 países. Para a Dra. Gemma Robinson, provavelmente o poema *University of Hunger* foi escrito por Carter no contexto do evento.

Em um momento no qual as moradias dos membros do partido PPP estavam sendo invadidas e sua literatura estava sendo confiscada, seis poemas de Carter foram publicados como anônimos, pouco tempo após a sua prisão, que ocorreu em outubro de 1953. Os poemas foram enviados ao escritório colonial em Londres, para investigação. Havia um envolvimento direto de Phyllis Carter e de outros companheiros de Carter com a publicação dos poemas. (ROBINSON, 2000, p. 43, tradução nossa)

⁸ A Federação Mundial da Juventude Democrática (The World Federation of Democratic Youth – WFDY) é uma organização internacional da juventude que tem se caracterizado internacionalmente como anti-imperialista e de esquerda. Foi fundada em Londres, em 1945, como um movimento internacional jovem, organizado no contexto da Segunda Guerra Mundial, com o objetivo de unir os jovens para a formação de aliados para a criação de plataformas antifascistas, amplamente voltadas para a promoção da paz, contrárias a guerras nucleares, e em direção ao fomento de interações amigáveis entre jovens de nações capitalistas e socialistas. A sede da WFDY fica em Budapeste/Hungria. Disponível em: <https://www.cia.gov/readingroom/document/cia-rdp78-00915r000600140009-1/>. Acesso em: 7 fev. 2022.

⁹ Disponível em: [/en.m.wikipedia.org/](https://en.m.wikipedia.org/). Acesso em: 13 ago. 2021.

No retorno ao seu país, depois de tê-lo representado no WFDY, Carter se deparou com uma nova realidade na governança. Em 9 de outubro de 1953, com apenas 133 dias de atuação do PPP, tropas britânicas ocuparam as ruas de Georgetown, a constituição foi suspensa, os ministros do partido foram destituídos e foi declarado estado de emergência.

Em seguimento, a Guiana Inglesa foi governada por uma administração temporária, formada por um grupo de políticos conservadores, empresários e servidores públicos; esse grupo durou até 1957.

Segundo Robinson (*apud* Guyana Chronicle, 2014), membros do partido deram, em resposta, início a uma campanha de “desobediência civil”, o que resultou em prisões por desobediência às leis emergenciais e promoção de dissensões, que se iniciaram no final de 1953 e adentraram 1954. No mesmo período, Carter ainda havia se envolvido, em protesto, na greve de mais de 50 mil trabalhadores das plantações de açúcar; um ativista altamente engajado.

Martin Wylde Carter foi preso por duas vezes entre esses dois anos e teve a sua casa vasculhada em busca de “literatura subversiva”. Foi separado, então, de sua esposa e de sua família recém-formada, foi forçado ao isolamento de seus colegas de partido e acabou por registrar esse período em sua poesia sob o título de *The dark time*, o tempo de escuridão, expressão que dá título a um dos poemas traduzidos componente do *corpus*.

O período de prisão foi, de fato, frutífero para a produção poética de Carter. Durante suas visitas, a esposa, Phyllis Carter, recebia e transportava os escritos do esposo para fora do cárcere. Contudo, o poeta era considerado mais do que um porta-voz poético para o seu partido; seu trabalho já havia sido publicado na *Kyk-Over-Al*, revista dedicada à cultura e literatura guianense, produzida por Arthur James Seymour. O periódico levava o nome do *Fort Kyk-Over-Al*, um forte holandês localizado na chamada Colônia de Essequibo, construído em 1616 na intersecção dos rios Essequibo, Cayuni e Mazaruni. Durante certo período, serviu como centro da administração da Holanda no condado. Seu nome se refere à expressão holandesa “Ver tudo”, em referência à vista impressionante que se tinha do forte.¹⁰ E esse era o propósito de *Kyk-Over-Al*, proporcionar aos leitores uma visão ampla sobre os caminhos e as necessidades da Guyana.

¹⁰ Disponível em: https://stringfixer.com/pt/Fort_Kyk-Over-Al/. Acesso em: 26 maio 2022.



Figura 1: Ruínas do Forte Kyk-Over-Al.

Kyk-Over-Al promovia um fórum de discussões sobre o status e a natureza da identidade caribenha, daí a inclusão de textos de Martin Carter, homem de visão estendida e ampla o suficiente para enxergar e denunciar os abusos do colonizador. Nesse veículo foi que dois dos principais poemas escritos no período de aprisionamento do poeta foram publicados: *University of Hunger* e *The Hill of Fire Glows Red*.

Ao final dos anos de 1950, muito rotulado e acusado de ser ultraesquerdista, Martin Carter deixou o partido. Após a aposentadoria do funcionalismo público, o poeta trabalhou como professor. Em 1959, mudou-se para uma região de produção de cana-de açúcar, exercendo a função de porta-voz oficial do governo. Robinson (2014) destaca a ironia da presença do poeta em uma região de estabelecimento colonial e sua resignação ao unir esforços com uma empresa local para a independência do país. Ele retornou à atuação política em 1962, enfrentando novamente turbulências em direção à independência ocorrida em 1966. Poemas escritos no início dos anos de 1960 retratam a dificuldade das tensões presentes nas relações sociais e nos conflitos raciais. Em uma visão geral, sua obra enfoca racismo, xenofobia, escravidão, questões étnico-raciais e vida guianense – sobretudo a vida negra guianense.

Nas palavras de Gordon Rohlehr *apud* Robinson (2000, p. 38),

Como Carter [Harris] foi o produto da política traumática dos anos de 1950, atingindo seu clímax nas divisões raciais de 1957, e na guerra racial ocorrida entre 1962-1964 cuja cicatriz ainda arde abaixo desta sociedade... a importância de Harris é que ele mantém aberta a possibilidade de uma

personalidade que ainda pode ser explorada; e o conceito de uma nova base para a fé após o inevitável destroçar e desperdiçar da política.¹¹

John Russel Rickford (1949-),¹² pesquisador guianense destacado por sua especialização nos estudos sociolinguísticos e, em particular, do *Black Talk*, ou dos discursos, dialetos e culturas da negritude, contribui para o entendimento do contexto das severas disputas raciais. Em sua obra *Speaking My Soul – Race, Life and Identity* (2022, p. 6), o professor reafirma que as divisões políticas do início dos anos de 1960 resultaram em conflitos raciais sangrentos, tornando-se ainda mais graves a partir da intervenção dos Estados Unidos da América e do governo britânico em favor de partidos moderados em oposição aos esquerdistas de Jagan. Rickford narra que o mote predominante na Guiana após a independência era “Um povo, uma nação um destino”, implicando que a sociedade transcende as diferenças raciais. Para o autor, o ideal existia apenas para contrariar as disputas que se tornavam cada vez mais acirradas durante a década que seguiu a independência. Ele conta que, apesar do “ideal” da irrelevância das diferenças raciais, a maior parte da população do país permanece obcecada por classificações raciais entre as chamadas “seis raças primárias”, presentes nos fundamentos da nação, além das misturas delas surgidas.

Em reportagem publicada no site da BBCBrasil¹³ em 10 de março de 2008, Daniel Gallas discorre sobre a crise étnica vivida na Guiana. Episódios de enfrentamento entre comunidades de descendentes africanos e de descendentes de indianos haviam se tornado recorrentes nos sete anos anteriores, causando um crescimento do crime organizado no país. A situação reforça as dificuldades que se somam à pobreza da população. Em 26 de janeiro do mesmo ano, homens armados invadiram diversas casas de um vilarejo indiano “atirando a esmo”. Moradores de uma comunidade vizinha formada por descendentes de africanos foram acusados de abrigar os atiradores. A acusação foi negada pela polícia e pelo governo que, na

¹¹ “Like Carter [Harris] was the product of the traumatic Guyanese politics of the 1950s, with its climax in the racial divisions of 1957, and in the race war of 1962-1964 whose scar still seethes below this society...the importance of Harris is that he keeps open the possibility of a personality which can be explored; and the concept of a new ground for faith after the inevitable shatter and waste of politics.”

¹² Linguista guianense e professor emérito da Universidade de Stanford/USA. Profissional de expertise e mundialmente renomado devido às suas contribuições aos estudos da vida, história, língua e cultura afro-americanas. Foi presidente da Black Student Association/University of California e realizou expedições para as Ilhas da Carolina do Sul, Jamaica, Belize e Ghana.

¹³ Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/reporterbbc/story/2008/03/080228_ams_guiana_dg/. Acesso em: 28 maio 2022.

época, era formado majoritariamente por descendentes de indianos e afirmava que o massacre não tinha fundo racial.

Gallas (2008) conta que o Brasil é visto como um exemplo a ser seguido por alguns guianenses no que diz respeito à tolerância e à relação pacífica entre diferentes raças. Apesar de toda a luta que o país trava contra o preconceito racial, sobretudo contra cidadãos de origem afrodescendente que sofrem com a desigualdade social e todos os problemas que dela derivam, algumas ideias guianenses expressam o desejo de aproximação com o país:

Paul Hardy, que foi candidato à Presidência da Guiana nas últimas eleições, diz que a Guiana poderia aprender mais sobre integração racial com o Brasil. “O problema racial que temos aqui não existe no Brasil. Nós temos uma lição a aprender com os brasileiros”, afirma Hardy, que morou mais de trinta anos no Brasil.

Mas o partido de Hardy reclama que a comunidade internacional – em especial os países sul-americanos, inclusive o Brasil – ignora o problema da Guiana e conclamou os países a assumirem “parte da responsabilidade pela crise atual”.

A reclamação é constante entre os guianenses, que dizem que pouco do que acontece no país é veiculado pela mídia internacional ou sequer pelos países vizinhos.

“Eu gostaria de ver um pouco mais da nossa vida e da nossa cultura aparecendo no Brasil”, diz a cantora Chairman Blackman.

Mas a aproximação de Brasil e Guiana, apesar da fronteira comum, ainda é difícil de se tornar realidade. Economia, geografia, tamanho, cultura e a língua, contribuem para que a Guiana seja, ao lado do Suriname, o país mais isolado da América do Sul. (GALLAS, 2008, s/p, *In*: BBCBrasil.com)

Dar visibilidade à voz de Martin Carter na literatura mundial e na literatura traduzida permite a discussão da literatura negra chamada “de resistência”, justamente para que grupos marginalizados ganhem espaço para manifestar seus valores, vivências e necessidades. Sua poesia continuou sendo considerada um dos maiores legados históricos e sociais do povo da Guiana e do Caribe. Pela sua leitura abre-se o diálogo entre comunidades internacionais, tão desejado por alguns cidadãos guianenses. O presente estudo visa fornecer uma pequena contribuição para ampliar essa integração entre Brasil e Guiana.

Os poemas escolhidos para compor o *corpus* de trabalho desta pesquisa foram extraídos da obra *Poems by Martin Carter*, em edição de 2006 apresentada por Ian McDonald e Stewart Brown, pela MacMillan Caribbean Writer Series. A obra havia sido publicada primeiro pela Demerara Press, em Georgetown, 1989, e posteriormente pela Red Thread Women’s Press, Georgetown, 1997. A edição havia sido aprovada por Carter no mesmo ano e, apesar das incapacidades impostas devido

a um acidente vascular cerebral, ele foi capaz de nela trabalhar e teve tempo de aprovar a versão revisada da referida seleção de 1997.



Figura 2: Martin Wylde Carter, the Poet of Resistance.¹⁴

Os poemas foram todos escritos na década de 1950 e foram antes publicados em coleções como: *The Hill of Fire Glows Red* na *Miniature Poets Series*, Georgetown, British Guiana, 1951 (*Not I With This Torn Shirt; Do Not Stare At Me; Looking At Your Hands*); *The Kind Eagle (Poems of Prison)*, British Guiana, 1952 (*You are Involved; The Kind Eagle*); *Poems of Resistance From British Guiana*, Lawrence and Wishart, London, 1954 (*University Of Hunger; Weroon Weroon; This Is The Dark Time My Love; I Come From The Nigger Yard*). O poema *Words* está datado do ano de 1957 (CARTER, 2006, p. 44), porém, foi publicado apenas em 1977 na coleção *Poems of Succession* pela New Beacon Books, London.

1.2 Tópicos de História e Literatura da Guiana

Mao diz em algum lugar que é no coração do povo que você encontrará as raízes do que se tornarão suas mais preciosas flores. (SEYMOUR, 1980, p. 18, tradução nossa)¹⁵

¹⁴ Disponível em: Fonte: / <https://www.stabroeknews.com/2012/06/24/sunday/arts-on-sunday/martin-carter-and-his-poems/>. Acesso em: 7 maio 2022.

¹⁵ "Mao says somewhere that it is in the roots of the people you will find your most precious flowers."

Em busca das origens e do que circundava o autor, passamos ao estudo sobre sua terra natal, que, ao lado do povo, constitui a fonte e motivação primárias para a poesia de Carter.

A antiga Guiana Inglesa, hoje chamada apenas Guiana, é banhada pelo Oceano Atlântico e o único país da América do Sul a ser colonizado por ingleses e a ter o inglês como língua oficial, sendo, portanto, parte do Caribe Anglófono (FERREIRA, 2019, s/p).¹⁶ Ferreira (2019) explica que a região fora primeiramente colonizada por espanhóis, no século XV; posteriormente, no século XVII, por holandeses, os quais mais tarde cederam o território para os ingleses. Contudo a independência do país aconteceu apenas em 1966.



Figura 3: Guyana, Suriname and French Guiana: political map. Disponível em: <https://www.alamy.com/stock-photo-guyana-suriname-and-french-guiana-political-map-72469877.html/>. Acesso em: 6 maio 2022.

A Guiana é membro da Comunidade das Nações, uma organização composta por 53 países que fizeram parte do Império Britânico. Apesar da influência europeia, a maior parte da população (aproximadamente 773 mil pessoas, segundo dados de 2019) é descendente de indianos e africanos que foram levados ao país para trabalhar em plantações. O regime de governo é o da república semipresidencialista. Segundo Ferreira (2019), o Partido Progressista do Povo (PPP, do qual Martin Carter foi membro) foi retirado do poder depois de 22 anos na liderança do país, por David Granger, da Aliança para a União Nacional (APNU).

¹⁶ Revista Galileu, edição de 5 de julho de 2019. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/noticia/2019/07/guiana-4-fatos-para-voce-conhecer-o-pais-sul-americano.html/>. Acesso em: 30 ago. 2021.

A nação também pode ser caracterizada por seu isolamento geográfico. Seu território tem cerca de 214 mil quilômetros quadrados, mas a população está concentrada principalmente na capital Georgetown e ao longo de todo o restante do litoral. A fronteira do país com o Brasil é ocupada pela Floresta Amazônica, compartilhando, assim, o clima equatorial, no qual predominam o calor e a umidade. Por tais características geográficas, explica Ferreira (2019, s/p), a Guiana acaba sendo isolada da América do Sul.

A Guiana conta com pouco desenvolvimento industrial e sua economia depende da produção de cana-de-açúcar, do extrativismo e da pecuária. De acordo com os dados apresentados no painel “Shifting Power: Guyana’s Energy Mix”,¹⁷ que apontam para o Housing Census for Regional Population Distribution e são demonstrados por Simone Mangal Joly (2021), 41,2% da população vive no nível da pobreza, 10% da população detém 48,6% de toda a renda bruta e 1% concentra 19,5% de toda a renda bruta. Essa estatística de 2017 buscou traçar um panorama da realidade socioeconômica do país, confirmando a grande dimensão da desigualdade social. Joly (2021) explica que esses números representam a falta de oportunidades econômicas para a maioria, além da má distribuição da renda.

Em termos de desenvolvimento humano, Ferreira (2019, s/p) coloca que esse país é o único da América do Sul que considera a homossexualidade ilegal. Conforme dados de 2019, estava prevista prisão perpétua para os condenados. Há registros de esforços da população para reverter tal cenário, como a realização da primeira parada do orgulho LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transgênero) em 2018, a qual teve como resultado a derrubada da lei que criminalizava o *crossdressing* – ato de se vestir de forma comumente atribuída ao gênero oposto. Somam-se aos guianenses, então, a luta por liberdade de gênero e a necessidade de abertura do Estado para uma nova agenda ideológica pelo bem do povo. As primeiras batalhas dos locais ficam expostas em registros históricos dos primórdios da expansão populacional através da chegada dos imigrantes.

A Guiana Britânica fica ao Nordeste da América do Sul, mas suas linhas de comunicação correm do norte ao leste pelo mar, até as ilhas da Índia Ocidental, para a Britânia e para os Estados Unidos da América. Aproximadamente noventa e quatro por cento da sua população etnicamente diversa vive em uma faixa estreita na costa, separada de seus vizinhos

¹⁷ Painel de discussões mediado por Isabelle de Caires, com apresentações de Alfred Bhulai, Simone Mangal-Joly e David Peterson MP, pela Moray House Trust. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TloRTyGvoK0/>. Acesso em: 02 out. 2021.

continentais por trechos de florestas tropicais e amplos rios. Apesar de quaisquer conexões que possa haver com Brasil, Venezuela, Guiana Francesa e Holandesa, agora que o transporte aéreo está rapidamente se transformando em uma proposição prática, é certo que, no momento, os principais interesses da Guiana Britânica estão ligados aos das Ilhas Britânicas das Índias Ocidentais, com as quais compartilha a mesma língua e cultura. Apesar de seu vasto interior, e da possibilidade da descoberta de valiosas jazidas de minérios, entre outros, é, no presente, “sub-desenvolvido”, e a maior parte de seus 436.431 habitantes compartilham baixos padrões de vida e a pobreza, que são tão característicos dos territórios circum-caribenhos. Contudo, esses fatores são complicados pela existência de um intrincado sistema de distinções sociais baseadas em raças e status. O processo de mistura de seis nacionalidades, do Leste Indiano, Afrodescendentes, Portugueses, Ameríndios, Chineses e Europeus, em uma unidade onde a identidade étnica não é a base e a distribuição de bens não é fácil, e, apesar de a Guiana Britânica estar traçando um longo caminho rumo a um senso de propósito comum para o seu povo tão diversificado, seria tanto irrealista quanto impreciso ignorar as segmentações que existem no presente; clivagens que estão fundamentadas sobre aspectos étnicos e culturais e são inerentes ao presente funcionamento e estrutura da sociedade guianense. (SMITH, 2007, p. vii, tradução nossa)¹⁸

Martin Wylde Carter, como já posto, era descendente de indianos, uma das principais heranças étnicas na colonização da Guiana. Em exposição sobre migração e contratos entre Índia e aquele país, a Moray House Trust, instituição sediada em Georgetow e dedicada à preservação da história e ao incentivo da cultura da Guiana, preparou o documentário *Kala Pani: Migration to and Indenture in British Guyana – Regulation vs. Reality*,¹⁹ sob a coordenação da curadora da casa, Isabelle de Caires. O documentário faz denúncia a respeito dos processos coloniais da Guiana quando o açúcar era a única ambição, representando o fim para tudo o que era realizado na colônia. *Kala Pani*, literalmente água escura, representava a proscricção sobre a partida para “outros mares” no hinduísmo. De acordo com essa proibitiva, atravessar

¹⁸ British Guiana lies on the north-eastern shoulder of South America, but its lines of communication run north and east to the West Indian Islands, to Britain and to the United States of America. Approximately 94 per cent of its ethnically diverse population lives on a narrow coastal strip separated from its continental neighbors by tracts of tropical forests and wide rivers. Whatever new links may be forged with Brazil, Venezuela, Dutch and French Guiana now that air transport is rapidly becoming a practical proposition, it is certain that at the present time, British Guiana's main interests are bound up with those of the British West Indian Islands, with which it shares a common language and culture. Despite its vast hinterland, and the possibility of discovery of valuable mineral deposits and so on, it is at present 'under-developed' and the majority of its 436.431 inhabitants share the low standards of living and poverty which are so characteristic of the circum-Caribbean territories. But these factors are complicated by the existence of an intricate system of social distinctions based upon race and status. The process of welding six 'nations', East Indian, Negro, Portuguese, Amerindian, Chinese and European, into a unit where ethnic identity is not the basis of distribution of social rewards is not an easy one, and although British Guiana has gone a long way towards developing a sense of common purpose in its diverse population, it would be both unrealistic and inaccurate to ignore the marked cleavages which exist at the present time; cleavages which are based upon ethnic and cultural foundations, and are inherent in the present structure and functioning of Guianese Society.

¹⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U17dAhiGLu0/>. Acesso em: 13 ago. 2021.

oceanos em busca de terras estrangeiras resultava em perda de responsabilidade social e na putrefação do caráter cultural de uma pessoa e de sua posteridade. Kala Pani Jail foi também o nome de uma prisão criada por governantes britânicos em 1857, para impedir as mobilizações em prol da primeira guerra pela independência da Índia.²⁰

O documentário traz um mapa da diáspora indiana, inclui uma transcrição dos planos das viagens marítimas na metade do século XIX e parte da legislação que encobria as questões relativas ao transporte de nova força de trabalho para a colônia através do Ato V de Emigração Indiana, datado de 1837. Seguem algumas das cláusulas: o migrante deveria se apresentar perante um oficial da província; o contrato deveria estar redigido em inglês e em sua língua materna; o contrato deveria conter valores expressos do soldo e da natureza dos trabalhos a realizar nas colônias; contratos acima de um período de cinco anos deveriam apresentar, obrigatoriamente, a garantia da provisão para a passagem de retorno; angariadores que recrutassem trabalhadores por meios fraudulentos deveriam ser multados ou presos.

Em Ato posterior, de 1842, houve certas inclusões, com o propósito de reparar brechas – entre essas, um agente de emigração indiano deveria ser indicado e encaminhado para cada porto; tal agente seria responsável por examinar pessoalmente as condições de cada trabalhador, com o objetivo de certificar-se de que ele entendesse exatamente o teor do documento que assinava. Navios de emigração deveriam ser inspecionados e obter licença para poder seguir viagem; deveriam prescrever e garantir suprimentos médicos e alimentícios suficientes para toda a jornada e, por fim, o tempo e a distância da viagem deveriam ser predeterminados. Quanto às embarcações, previa-se que cada uma estivesse licenciada pelo governo conforme os padrões estabelecidos na época, incluindo regulamentações sobre as acomodações destinadas aos contratados. Contudo, não havia uma provisão de reforços em prol do cumprimento da legislação, e Isabelle de Caires denuncia que a diferença entre a teoria e a prática era imensa.

Caires narra, do registro de Edward Jenkins²¹ (1871, p. 193), que, durante a inspeção médica, muitos imigrantes estavam severamente doentes e malnutridos,

²⁰ Disponível em: <https://www.samacharlive.com/why-punishment-of-cellular-jail-was-known-as-sazaye-kala-pani-jail/>. Acesso em: 13 ago. 2021

²¹ Jenkins (1838-1910), filho de missionários metodistas, nascido na Índia, viveu no Canadá e também em Londres, onde estudou e se tornou um romancista reconhecido. Entre suas principais obras está o relato de sua viagem à Guiana em 1870, no qual conta sobre as condições de trabalho dos migrantes.

além de ser conduzidos em condições subumanas ao chamado “despotismo do açúcar” (narrativa comum às terras colonizadas sob as mesmas condições, como o Brasil). Nessas condições, apenas no ano de 1869, sessenta navios aportaram na capital guianense. Antes de desembarcarem, todos os imigrantes eram inspecionados, incluindo o registro de dados, como idade, além da separação dos que não aparentavam a capacidade de trabalhar nas plantações, ou que tinham um biotipo que não fosse o esperado para o trabalho. Um agente designado pelo governador se ocupava da garantia de que filhos abaixo dos 15 anos não fossem separados dos pais.

A narrativa ainda explana as condições de trabalho árduo e sofrido sob o sol e forte calor, com alimentação e água insuficientes e pouquíssima cobertura proveniente de vestimentas e acessórios, como o chapéu. Os trabalhadores mais fortes e resistentes eram designados para o corte da cana – os chamados “crioulos africanos”, descritos como homens altos, dotados de tórax largos e membros superiores e inferiores de músculos desenvolvidos; aqueles que aparentavam ser guerreiros prontos para qualquer luta. Era sua incumbência cortar, preparar os feixes e embarcá-los para o transporte nos canais. Em poema de Rooplall Monar declamado em vídeo, o autor descreve os rostos cobertos de suor, de dias e noites passados nos canaviais sem descanso em meio à terra seca e resistindo às queimaduras do sol. Na última estrofe, lemos: “Quem pode dizer quando o meio-dia encontra/ o seu descanso? – eles comem, eles falam?/ Seus membros choram e seus corações queimam [...]”.²² Um século depois desses registros, ainda que sob rótulos novos da narrativa moderna, os reflexos da agressão desumana estão denunciados na poesia de Martin Wylde Carter. Através dela o poeta encontrou meios para lutar pela mudança na realidade vivida por seus ancestrais e por justiça social entre os diferentes povos e raças.

Quanto ao sistema de governo na colônia, a estrutura de poder estava concentrada quase exclusivamente nas mãos dos produtores ou de seus representantes, os quais, segundo Caires (2021), subvertiam os sistemas de trabalho proletário. Em inúmeros casos, os imigrantes que precisavam de cuidados médicos

²² Who can tell when midday meets
their rest – they eat – they talk?
Their limbs cry and hearts burn. [...]

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U17dAhiGLu0/>. Acesso em: 20 out. 2021.

denunciavam as negligências cometidas no trabalho; as autoridades defendiam que eram falsas acusações, uma vez que eles eram fisicamente incapazes de realizar algumas demandas. Assim, a crescente população de imigrantes também crescia em descontentamento e senso de injustiça devido a tratamentos desumanos. Os magistrados da corte de Georgetown detinham influência na propagação do funcionamento do sistema opressor dos imigrantes e na manutenção de sua indignidade. A realidade, segundo o documentário, não se afastava da condição de escravidão, e a corte jamais atuava na imparcialidade – ao contrário, providenciava severas punições aos imigrantes via prisões ou castigos físicos. O governador, inclusive, atuava em favor dos produtores e de seus interesses. A remuneração dos trabalhadores estava baseada na quantidade de produção, e não em *status* social.

Quanto às mulheres, era permitido que se casassem dentro da mesma casta; elas recebiam o papel da transmissão cultural e continuidade da disseminação da herança espiritual. Eram as preservadoras da cultura doméstica da Índia. Sua presença nas colônias era reconhecida devido à importância de providenciar a continuação dos casamentos entre homens e mulheres indianos, evitando-se a mistura com outros povos. Há relatos do fomento de preconceito e de relações discriminatórias entre indígenas e indianos; em certas ocasiões, ficava proibida a relação entre ambos, a qual deveria ser punida de acordo com a lei da colônia. Ainda após a abolição do sistema colonial, as sementes de hostilidade e desconfiança plantadas continuavam a dar frutos. Em fechamento, o documentário da Moray House Trust apresenta novo poema, *Babu*, de mesma autoria de Rooplal Monar, cujos últimos versos são: “Gerações nutridas por minhas sementes/ baterão palmas e dirão/ nossos ancestrais abriram estes campos/ que nos deram propósito/ o propósito de ficar de pé/ essa terra é nossa também”. Essa trajetória do povo indiano na chegada à Guiana, ainda que de modo restrito, ilustra parte da história do povoamento e do surgimento da nação, com todas as imbricações geradas a partir da cultura escravista mascarada pelo proletariado e que reverbera em comportamentos e crenças formadoras do povo. Apesar disso, sublinhamos aqui esforços realizados de tempos em tempos na história do país, em que figuras como Carter se levantaram e resistiram até chegarem à rebelião.

Merece menção o evento histórico – ainda anterior – de grande importância na história guianense: a “Rebelião de 1763”, quando escravos se rebelaram em Dutch

Berbice (a moderna Guiana). Marjoleine Kars (*apud* TOLL, 2020)²³ conta sobre opressão, derramamento de sangue e triunfo de escravos rebelados que foram capazes de repelir seus opressores por longo tempo. A autora relata que colonizadores holandeses se estabeleceram, pela primeira vez, ao longo do Berbice River, em 1629. Inicialmente uma estação de comércio de escravos indianos, Berbice se tornou uma rede de campos de trabalho escravo africano bastante rentável.

As condições do povo escravizado eram bárbaras. Os escravos eram extremamente mal-alimentados e subnutridos. Eles eram submetidos a torturas incessantes por parte de fazendeiros e *bombas* (escravos com privilégios). Doença, fome, violência sexual, punição implacável e execuções encenadas eram endêmicas. A baixa fertilidade e as altas taxas de mortalidade alimentaram um voraz apetite colonial por novos escravos. Os holandeses usaram a diplomacia e o comércio para estabelecer relações com os diversos povos indígenas de Berbice. Essas alianças foram projetadas, em parte, para voltar a população nativa contra os escravos, ajudando assim a moldar e preservar a escravidão doméstica. (TOLL, 2020, s/p.)²⁴

Toda essa vivência de exploração, bem como a luta em busca da liberdade, molda a literatura do país. O povo da Guiana, em sua miscigenação, passou a registrar os marcos de sua história por meio de diferentes gêneros literários.

A. J. Seymour, em seu *The making of Guyanese Literature* (1980), escreveu um trabalho literário pioneiro sobre as principais formas de escrita criativa na trajetória da nação. Esse estudo, não exaustivo, apresenta uma perspectiva sobre a história dos primórdios da literatura reconhecidamente guianense. O autor relata que busca desenvolver um olhar mais aprofundado e mais abrangente do que a escrita em si, e tenta visualizar e valorizar recursos das tendências e tradições orais e escritas que vieram dos antepassados até ele e seus contemporâneos. A partir daí, Seymour relaciona tais influências com o trabalho produzido pelos escritores locais.²⁵

Em sua obra, o autor enfatiza as principais formas de poesia e do romance através de introduções críticas. É apresentado um breve olhar a respeito do

²³ 'Blood Of The River', The Berbice Rebellion Foreshadows Later Insurgencies (TOLL, 2020, s/p). Disponível em: <https://www.npr.org/2020/08/12/901229439/in-blood-on-the-river-the-berbice-rebellion-foreshadows-later-insurgencies/>. Acesso em: 20 set. 2021.

²⁴ "Conditions for enslaved people were barbaric. Slaves were grossly underfed and undernourished. They were subject to incessant torture by plantation owners and *bombas* (slaves with privileges). Disease, starvation, sexual violence, unrelenting punishment, and staged executions were endemic. Low fertility and high death rates fueled a ravenous colonial appetite for new slaves. The Dutch used diplomacy and trade to form relationships with Berbice's varied indigenous peoples. These alliances were designed, in part, to turn the native population against enslaved people, thus helping to shape and preserve chattel slavery."

²⁵ Outra obra marcante da trajetória de Seymour em direção à valorização da cultura guianense foi o *Dictionary of Guyanese Folklore*. Georgetown: National history and arts council (1975).

florescimento da tradição das histórias curtas, dos principais periódicos, biografias e antologias que ricochetearam na nação. O gênero dramático não é contemplado. Seymour faz uma observação sobre como os principais temas e locais se manifestam na escrita e como os trabalhos mais significativos refletem uma resposta a eventos e períodos históricos. Sua obra teve o apoio de Ian McDonald, um dos editores de *Poems by Martin Carter* (2006).

Em protesto contra os efeitos do colonialismo, Seymour diz que, na história mundial, a literatura é vista como oriunda de mentes de homens e mulheres que têm mais que a amplitude comum de interesse e mais do que a profundidade ordinária, ou seja, o que vem de fora das colônias é tido como fonte dos verdadeiros padrões de excelência. O autor contesta e passa a narrar o momento marcante vivido pela população da Guiana, agora independente, sobre o valor literário de sua produção local.

Segundo Seymour (1980, p. 5), os anos de 1970 inauguraram uma década em que já se podia falar propriamente sobre um *corpus* escrito como sendo literatura guianense. O país havia se movimentado da posição de colônia à de nação independente há mais de dez anos. Seymour relata que o sistema de educação passava por transições em busca da formação de cidadãos mais vibrantes e autoconfiantes, incluindo um novo sistema de avaliação voltado para os estudantes da região. O autor convida a examinar e valorizar as produções literárias locais em busca do abandono do espírito de subordinação que acomete também as literaturas dos países colonizados. Àquela altura, diz Seymour, já havia um *corpus* de poesia, novelas, peças e artigos que expressavam o forte desejo do povo de consagrar um sistema único de valores, ideias e imagens enraizadas na terra e inconfundível com os advindos de qualquer outro lugar.

Seymour debate com a visão tradicional de classificação da literatura, contesta padrões e denuncia o pensamento e espírito de superioridade europeus em detrimento da cultura das Índias Ocidentais, incluindo a Guiana.

O autor faz uma reflexão sobre o próprio significado da literatura e sobre a valorização de sua formação em um contexto nacional. O país agora buscava sua identidade e incentivava o resgate dos registros da vida e do pensamento do povo, mas tinha que lutar constantemente contra os padrões literários recebidos pelos colonizadores. Após a independência, o país seguia em busca de respostas para perguntas que ajudassem na compreensão de sua identidade; Seymour explica que

quase todos os seus ancestrais vieram de terras estrangeiras para trabalhar como escravos ou em plantações, e que, na ausência de suas relações com as comunidades de origem, lhes faltava o senso de enraizamento na terra.

A natureza da literatura em todas as partes do mundo é que ela constitui o registro do melhor pensamento, o mais vital, fundamental e enobrecedor pensamento e imaginação de um povo. Ela espelha a sociedade e serve para nos enobrecer, renovar e encantar. Amplia nossa compreensão da natureza da vida; nos fornece palavras para novas experiências e novos estados de espírito, para que possamos vestir a nossa experiência com as palavras que nos são dadas e alargar a nossa sensibilidade. As novas verdades que estamos aprendendo sobre nós mesmos são mantidas para nós e consagradas na literatura da sociedade. Nosso discurso comum, nossa visão de vida é preservada, reunidos e feitos para incorporar novos ideais e, assim, a sociedade experimenta um efeito libertador e de melhoria da vida. Um véu de admiração é lançado sobre coisas familiares e nós somos surpreendidos pela ousadia da imaginação criativa. Somos auxiliados a pintar quadros nas paredes de nossas mentes que, de outra forma, estariam vazias, como Sir Richard Livingstone costumava dizer. (SEYMOUR, 1980, p. 6, tradução nossa)²⁶

Uma das principais questões levantadas por A. J.Seymour se dá em defesa da literatura da Guiana quando, à época, era questionado se ela já haveria alcançado o “status de nação”, no sentido de considerar que já teria uma literatura “nacional”.

O que corre é que a Guiana é parte de uma nação potencial das Índias Ocidentais, baseada na história comum de economia de plantação, escravidão e contrato de mão de obra servil, na língua inglesa e na administração britânica anterior. A Guiana tem 800 mil habitantes, um número bem abaixo da massa crítica de população necessária para a grandeza, **no sentido aristotélico** ou em qualquer outro, e só quando seus escritos, assim como sua população, se somam aos dos parceiros das Índias Ocidentais é que se teriam os primórdios de uma literatura nacional.²⁷ (SEYMOUR, 1980, p. 8, tradução nossa, grifo nosso)

²⁶ “The nature of literature in all parts of the world is that it is the record of the best thought, the most vital, fundamental and ennobling thought and imagination of a people. It mirrors the society and it serves to ennoble and refresh and delight us. It enlarges our understanding of the nature of life; it gives us words for new experiences and new states of mind, so that we can clothe our experience in the words given us and enlarge our sensibility. The new truths that we are learning about ourselves are held for us and enshrined in the literature of the society. Our common speech, our vision of life are preserved and gathered up and made to incorporate new ideals, and so the society experiences a liberating and life-enhancing effect. A veil of wonder is thrown over familiar things and we are by the daring of the creative imagination. We are helped to paint pictures on the walls of our minds that would otherwise be bare as Sir Richard Livingstone used to say.”

²⁷ “The argument runs, that Guyana is a part of a potential West Indian Nation, based upon the common history -of plantation economy, slavery and indenture, the English language, and former British administration. Guyana has 800.000 people, a figure well below the critical mass of population necessary for greatness, in the Aristotelian or in any other sense, and it is only when its writings, as well as its population, are added to those of the West Indian partners that one has there the beginnings of a national literature.”

A questão suscitava debates e questionamentos constantes advindos das heranças e dos parâmetros dos pensadores europeus, mas Seymour apresenta vários contra-argumentos, recuperando dados históricos que davam ao país uma bagagem cultural única e diferenciada da literatura das Índias Ocidentais: a importante presença da herança ameríndia e o passado holandês da Guiana, por exemplo. Para o autor, esses dois elementos somados ao fato de a maioria de sua população derivar da Índia Sub-Continental fazem com que a literatura guianense tenha traços distintivos; que seus valores culturais se diferenciem em comparação com os de Jamaica e Barbados, Trinidad e Tobago, e mesmo com outros da região. Há também ênfase em certa serenidade presente na escrita do país, acompanhada de valorização da espacialidade, ênfase no significado dos espaços e do local. É destacada a rica mistura cultural dos povos da Guiana e o forte posicionamento político que vinha lhe conferindo ainda mais distinção dos outros países vizinhos, sobretudo com o crescente fortalecimento do governo.

É perceptível que o autor faz grandes esforços apologéticos; em sua contínua defesa diante dos ataques à literatura guianense, Seymour questiona o surgimento do próprio conceito de “nacionalismo”, buscando na história, desde a Renascença até o período posterior à Segunda Guerra, as raízes do fenômeno. Com base nos escritos de Harold Stannard (1883-1947), Seymour explica que emoções como o patriotismo, fruto do nacionalismo, só surgiram no período da Renascença, quando nasce a Teoria do Contrato Social, de Thomas Hobbes, a qual une as pessoas como membros de uma comunidade, como membros de um estado democrático, em alusão à visão teocrática da relação de Deus com o seu povo herdada de uma visão calvinista e baseada em teorias hebraicas (SCHNEIDER, 1959, p. 618). Nesse pensamento, o rei, uma figura indicada pela vontade divina, tinha a missão de fazer a manutenção da paz. Assim, a visão nacionalista elevada nas literaturas havia se disseminado como efeito da própria colonização baseada na catequização das novas terras, a despeito de toda a sua bagagem cultural, incluindo língua e expressão religiosa, fossem elas quais fossem.

Apoiado nesse pensamento, Seymour confronta a tirania das bases religiosas da autoridade divina aliadas ao valor da homogeneidade fruto de laços de sangue. Todas as tensões históricas, políticas e econômicas geradas por questões de ordem social x liberdade individual de séculos anteriores, explica o autor, precisavam ser

confrontadas por novas bases de tolerância para jovens nações cuja colonização lhes rendeu culturas e identidades tão variadas.

Seymour registra em sua obra a presença e importância da herança plural étnica, cultural, linguística e religiosa para a formação da literatura guianense.

No inventário organizado pela Poets, Essayists, Novelists International (PEN), o autor apresenta publicação que culmina com as seis obras “que todos os estudantes deveriam ler”, a fim de que fossem capazes de sentir e saber as principais tendências e os valores sociais da literatura guianense. A partir de uma seleção para jovens de dez a doze anos, essas são histórias voltadas para o público jovem: *To Sir with Love*, de Ted Braithwaite, narra a história de confronto de um engenheiro guianense, que, com dificuldades para conseguir um emprego, aceita a oferta de trabalhar como professor em um gueto na cidade de Londres. É celebrada a coragem no cenário escolar onde os alunos são persuadidos por seu professor negro. Devido a essa carga de valor do contexto da relação entre raças, o livro foi traduzido para inúmeras línguas e tornou-se também um filme em 1967.

A segunda obra é *Ratoon* (1962), de Christopher Nicole, com a história de um jovem escravo, Jackie Reed, que em 1824 desempenhou um importante papel em uma rebelião de escravos em Mahaica, região de Demerara/Guiana. A terceira e quarta histórias, clássicos caribenhos, são representações de dois meninos em crescimento, *Guiana Boy* (1960), de Peter Lauchmonen Kempadoo, e *Black Midas* (1958), de Jan Carew. Aquela conta sobre a vida de um menino indiano e suas limitações como filho de trabalhadores das plantações de açúcar, mas tentando manter a sua identidade madrassis²⁸ por meio das festividades herdadas de seus ancestrais indianos; é conhecido como um dos primeiros romances caribenhos “do povo”. *Black Midas* envolve questões de lutas de classes na Guiana pós-colonial e tem como protagonista Aron Smart, órfão criado pelos avós; por meio do garimpo, ele vai em busca de sua ascensão à classe média.

Keywana Trilogy é um suspense de família escrito por Edgar Austin Mitellholzer, o primeiro romancista das Índias Ocidentais a se estabelecer na Europa. A última obra citada por Seymour (1980, p. 12) é *Palace of the Peacock* (1960), escrito por Wilson Harris; um romance pós-colonial.

²⁸ Termo regional que denomina povo ou etnia da região do Sul da Índia.

Ainda em sua introdução, Seymour expõe o objetivo de criar um compilado que reunisse os principais livros e artigos escritos na Guiana ao longo dos séculos. Através das obras se construiria uma imagem baseada na visão e percepção de vários homens, mas, acima de tudo, reafirma o autor, altamente esclarecedora para qualquer pessoa que questionasse: “Que país é a Guiana?”. Duas das principais bibliografias contemporâneas à sua são *Bibliography of Literature from Guyana*, de Robert E. McDowell, e a compilação de 366 livros e panfletos escritos por guianenses sobre o país, incorporada ao chamado *1976 Cacique Diary* em comemoração ao aniversário de dez anos de independência do país. Para Seymour, a reunião dessas obras produziu uma memória da tradição da literatura guianense em sua variedade, cobrindo inúmeros aspectos da vida de sua sociedade.

A tradição oral sempre foi muito forte na Guiana (SEYMOUR, 1980, p. 15-22), sobretudo pelo compartilhamento dos vários povos que para lá migraram, e, assim, enriqueceram o repertório de um material tradicional, recheado com conhecimentos populares presentes em lendas, provérbios, no creolese (língua crioula baseada no inglês) e na Anansi, famosa personagem da África Ocidental, afro-americana e da tradição caribenha.²⁹ Missionários, como o Rev. William Brett, foram algumas das principais figuras a registrar mitos de diferentes etnias, como as Arawaks, Waraus, Caribs e Akawaios.

Os compilados, conta Seymour, mostram variadas versões de narrativas oriundas de registros bíblicos, as quais estabeleceram alguns padrões morais da nação. Os escravos africanos trouxeram histórias que sobreviveram à perda de suas línguas e se mantiveram vivas em danças, provérbios, jogos e costumes religiosos. Aos imigrantes indianos também era permitido que trouxessem seus sacerdotes como parte do contrato pelo serviço de mão de obra. Seymour (1980, p. 16) registra o alto valor das tradições orais que foram mantidas, a exemplo de contos ameríndios de origem guianense; elas serviram como matéria-prima para a literatura do país.

Entre as heranças linguísticas, houve esforços pela criação do *Dictionary of Guianese Folklore* (1975), para compilar e registrar, em palavras e frases, costumes, observâncias, credos, noções, preconceitos, rituais, mitologias e tradições vivas ou recentemente adormecidas na sociedade da Guiana. O principal objetivo da obra era registrar e resgatar, para o uso cotidiano, palavras, frases e observâncias dos

²⁹ Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Ananse>. Acesso em: 10 nov. 2021.

costumes ancestrais. Seymour denuncia o empobrecimento do discurso e do vocabulário nacional quando esses termos se ausentam da cultura local.

Em 1978 houve o Festival das Palavras da Guiana (Festival of Guianese Words), o qual apresentava um *corpus* de categorias em que o creolese predominava – por exemplo, em temas como partes do corpo humano, relações sexuais, relações entre homens e mulheres, obeah,³⁰ além de mitos e vínculos familiares. Havia também seção dedicada ao vocabulário utilizado nas fazendas de arroz e de cana. (SEYMOUR, 1980, p. 17). Outra menção de destaque é a obra *Random Marks on Creolese*, uma espécie de vocabulário de termos e provérbios que apresenta notas sobre alterações e diferenças em significados e usos de certos vocábulos.

Nossa preocupação com o creolese e com sua introdução na escrita imaginativa de nossos poetas proletariados é apenas parte de onde se pode situar esse material. Já temos a consciência de que muitos escritores desprestigiam o creolese e nos imputam um uso entusiasmado de uma gramática deficiente e de um vocabulário ideológico na busca pela poesia. (SEYMOUR, 1980, p. 18, tradução nossa)³¹

Seymour indica que a pesquisa nos anos de 1980 ainda estava incipiente, que haveria muito mais a ser incluído no acervo dos registros das tradições orais, a começar pelos termos da tradição dos *pork-knockers*, indivíduos de grande representatividade na identidade nacional que se dedicavam ao garimpo de jazidas minerais e sobre os quais se contavam inúmeras histórias. À época, houve a instalação de um programa de Pesquisa de Histórias Orais promovido com vistas a entrevistar cidadãos de idade avançada, mesmo nas comunidades menores e mais remotas, em busca do preenchimento de possíveis lacunas na tradição do país.

A preocupação na compilação de material das tradições da Guiana, diz Seymour (1980, p. 18), deve-se à consciência de que uma jovem nação não deveria dar as costas ou permitir que a riqueza cultural passe ao esquecimento junto às memórias dos mais antigos. Nota-se quanto foi forçoso manter vivas as heranças do creolese, desprestigiado e alvo de preconceito linguístico. Um exemplo dos esforços da época foi o trabalho do poeta Wordsworth McAndrew, que utilizava a linguagem dos cerimoniais de casamento hindus para contextualizar suas produções, como no

³⁰ Também conhecido como sistema xamânico afro-caribenho. Disponível em: <http://countrystudies.us/guyana/41.htm/>. Acesso em: 16 nov. 2021.

³¹ “Our pre-occupation with creolese and its introduction into the imaginative writing of our proletariat poets is only a part of the use to which this material can be put. Already we realize that many writers mistake creolese for “grass ‘roots” and regale us with an enthusiastic use of bad grammar and ideological vocabulary in their quest for poetry.”

poema *Barriat*. Ritmos de base vernacular também foram registrados por romancistas como Sadeek, Apple e Roy Heath (SEYMOUR, 1980, p. 18).

Seymour pondera também o papel da tradição oral da língua inglesa no desenvolvimento da literatura da Guiana. O autor afirma que a população guianense faz uso da língua mundial, que carrega uma larga tradição de imagem e ideias alimentadas por escritores chamados de gênios, como Chaucer, Shakespeare, Milton, Keats e Wordsworth. Dela muito herdou e a ela agrega muitos valores e vocábulos herdados de tradições de ancestrais ameríndios, africanos, portugueses, chineses e das Índias Ocidentais, afora os acréscimos da assimilação de aspectos físico-geográficos da América do Sul.

Não temos laços de sangue, pois somos um amontoado de etnias reunidas pela história; nossas principais religiões nos mantêm separados em nossas visões de mundo; carecemos dos laços de sangue derramado em uma causa comum, embora isso esteja agora começando a ocorrer – por exemplo, o desastre de Cubana de 1976; cada vez mais as ameaças de fora vão nos aproximar, mas nossos líderes políticos estão nos separando; as questões de economia e política nos dividem um pouco, embora também possam ser feitas para nos unir; certamente temos o tear da adoção da língua inglesa para nos cimentar. (SEYMOUR, 1980, p. 9, tradução nossa)³²

Seymour não despreza o valor da língua inglesa para a Guiana. Ele admite que os primórdios da literatura nacional estão fundamentados nos esforços de seus pais, que foram escravos e proletariados, e que o caminho rumo à busca de dignidade se deu pela busca por conhecimento. Ainda que o caminho inicial tenha sido por meio do ensino da língua inglesa e de estudos das chamadas Escrituras Sagradas de origem cristã europeia, houve um benefício posterior, que foi o de ter acesso a Marx, Adam Smith, ou a quem quer que fosse. Apesar dos esforços dos produtores para evitar que os trabalhadores tivessem acesso à educação, e, por conseguinte, à consciência de seu estado, seguido de rebeliões, também escritas, houve o despertar para a necessidade de se alfabetizarem, a fim de possibilitar o abandono da condição de oprimidos.

Vamos começar do começo. Nossa história como descendentes de escravos e do serviço proletariado forçou nossos pais ambiciosos a perceberem que o nosso caminho para um status superior e para a dignidade se daria pela via

³² “We do not have the ties of blood, as we are congeries of ethnic groups thrown together by history; our major religions hold us apart in our world views; we lack the ties of blood shed in a common cause although this is now beginning to occur e.g., The Cubana 1976 disaster; increasingly the threats from outside will bring us all together but our political leaders are keeping us apart; the issues of economics and politics divide us somewhat although they can also be made to unite us; we certainly have the loom, of the embracing language of English to cement us.”

da educação e do conhecimento, então, temos tido uma forte e instintiva condução à educação. A principal diferença entre o patrão e o escravo era o que havia dentro da mente de cada homem e mulher. O patrão era instruído, o escravo era ignorante e iletrado, então o escravo era parte da máquina econômica proletária, despercebidamente envolvido no desgastante e moroso trabalho servil. (SEYMOUR, 1980, p. 19, tradução nossa)³³

O autor conta que, por volta dos anos de 1930, um grande número de professores se destacou na Guiana e vários foram estudar nos Estados Unidos da América ou na Europa. Os que iam eram endeusados; porém, conforme narrativa de Seymour (1980, p. 21), o tão esperado retorno deles ao país por vezes se tornava irritante devido a novas posturas de superioridade em relação ao povo.

O valor da língua inglesa passou a cair à medida que aumentava o incentivo à valorização do crioulo em contraposição ao “inglês padrão” como meio de instrução nas escolas. Aqui fica marcado um momento de despertar para a manutenção do inglês crioulo³⁴ por meio da resistência às imposições linguísticas. A questão linguística ilustra o crescimento da insatisfação do povo com a condição de marginalização de sua cultura e de seus costumes.

Quanto aos primeiros registros escritos na Guiana, “estudiosos sugerem que o *Timehri*, da Guiana, pode estar localizado entre o período de 3000 a.C. e 1450 d.C. Os *Tihmeri* são registros feitos em pinturas e desenhos em rochas. A aceitação dessa data coloca os registros *Timehri* no topo da nossa tradição literária” (SEYMOUR, 1980, p. 24, tradução nossa).³⁵ Quanto aos primeiros habitantes, historiadores políticos e sociais mencionam que, pela falta de acesso às cartas enviadas por exploradores a familiares na Holanda, muito se perde em relação a esses primórdios. Não há registros de senhores de terras, donos de escravos e dos próprios escravos, suas vidas ou pensamentos, salvo o que se criou ou foi representado nas páginas dos romances. Isso é, evidentemente, consequência da predominância das tradições orais até então.

Em 1784, houve uma leva de franceses e, mais especificamente, de engenheiros franceses envolvidos no estabelecimento da cidade de Georgetown; o que

³³ “Let us begin from the beginning. Our history as the descendants of slaves and indentured servants has forced our ambitious fathers and mothers to realise that our way to superior status and to dignity was by way of education and knowledge, so we have had an instinctive and strong drive to education. The major difference between the master and the slave was what was in the mind of the man and woman. The master was knowledgeable, the slave was ignorant and illiterate, so the slave was an economic work-machine, mindlessly engaged on time-consuming and servile toil.”

³⁴ Nesta pesquisa mantivemos os vários termos utilizados para “inglês crioulo”, de acordo com os usos de cada autor.

³⁵ “Scholars suggest that the Guyana Timehri may be dated anywhere within the period 3000 B.C. and 1450 A.D. The acceptance of this dating puts the Timehri markings at the head of our literary tradition.”

permaneceu sem registro algum. Mais tarde, com a chegada das tropas britânicas, é que foram iniciados os primeiros anais com diários de viagem e reflexões em língua inglesa. Em 1941, houve a edição do *The Guiana Edition*, por Vincent Roth, o qual apresentou uma série de antigos registros de viagens que narravam parcelas do cotidiano no final do século XVIII. *Letters from Guyana*, de dr. Pinckard, e *A Voyage to the Demerara*, de Henry Bolingbroke, são dois exemplos desse tipo de registro. O primeiro continha descrições mais objetivas, indicações sobre o que o homem viajante pela Guiana deveria vestir (jeans e camisa de algodão), narrativas sobre as cenas de crianças negras em banhos de rio, descrições sobre arquitetura de depósitos, sobre homens brancos caminhando sob a sombra, com sombrinhas sustentadas por escravos negros, sobre costumes observados nas colônias, bem como sobre a flora e fauna dos locais (SEYMOUR, 1980, p. 25-27)

Segundo Seymour, há poucos registros de observações mais reflexivas, incluindo mitos sobre sereias, meditações sobre as respostas de uma mulher escrava quando questionada se desejaria ser livre, notas sobre o apetite e comportamento de uma hóspede holandesa chegada para a celebração do aniversário da rainha em 1797. O autor destaca a sua consciência de que o povo da Guiana era muito observado por forasteiros. Contudo, sumarizando todas essas narrativas de registros dos primórdios, ainda que soubesse que esse é um tipo de literatura, para Seymour a verdadeira literatura é a escrita por sujeitos, pelo registro do povo com seus anelos e medos, o que aconteceria apenas mais adiante.

A literatura inicial foi escrita por grandes nomes estrangeiros; por isso mesmo era uma literatura de forasteiros e não poderia ser considerada nacional. É uma literatura do objeto. E a literatura guianense, uma literatura do sujeito, surgiria como fruto do pensamento da população, de sua riqueza de valores e expressões, também aliada aos movimentos pró-revolução.

Por ser uma parte da extensão de vertentes das águas da Amazônia, a Guiana foi gradualmente se tornando o paraíso de naturalistas ingleses, exploradores de fauna e flora de características incomuns. Missionários chegaram para disseminar o evangelho de Cristo e muitos reportavam que os ameríndios, em suas jornadas do Andes, viajando pelas trilhas das águas do Orinoco, tinham estranhos mitos e lendas. Então, temos soldados, médicos, naturalistas e missionários literatos, assim como administradores com gosto pela literatura, refletindo interesse pela Guiana e narrando costumes excêntricos, mitos intrigantes combinados com a realidade. Os

nomes são muitos e distintos, **mas é uma literatura do Objeto**. (SEYMOUR, 1980, p. 26, tradução nossa, grifo nosso)³⁶

Seymour afasta a possibilidade de que a literatura dos primórdios na Guiana pudesse ser subjetivada. Há bastante ênfase na caracterização da produção literária local enfocada naquela objetificação, na observação dos traços da nova colônia, em sua descrição e na análise estranhadora ou exotizada, no destaque de seus traços distintivos. Outro fator enfatizado na história literária do país foi o período de transição da língua holandesa para a língua inglesa, depois que a colônia passou a pertencer ao governo britânico. A mudança ocorreu de maneira drástica, sem respeito às dinâmicas escolares e familiares que, há trinta anos, usavam a língua holandesa como língua base para a intercomunicação (SEYMOUR, 1980, p. 27).

A poesia desempenhou papel de destaque na história da literatura da Guiana. Seymour (1980, p. 28) diz que ela teve mais impacto sobre “a mente guianense” do que o romance. Ele explica que esses gêneros comparados apontam para o processo de evolução literária da maioria dos países – ou seja, a elite da Guiana inicialmente importava a crítica literária europeia baseada nos clássicos e, por seus tutores, disseminava-a entre os acadêmicos e entre os privilegiados que tinham acesso ao consumo e à produção de literatura. Em consequência, tanto a teoria quanto a crítica do romance eram inferiores às da poesia em quantidade e qualidade. A pesquisa do autor envolveu a poesia guianense do período de 1960 a 1980.

Há várias razões para tal. Homero e Virgílio vêm antes e trazem consigo a linha narrativa do poema épico, enquanto Cervantes e Fielding chegam mais tarde com suas telas recheadas de personagens em prosa. E, claro, o drama nas mãos de Shakespeare e Molière se tornou um instrumento glorioso para agradar a imaginação e satisfazer a alma. [...] **Até a fundação da Universidade da Guiana e o ímpeto organizado dado a partir de estímulo do pensamento, reflexão e discussão oriundos do estudo atento da palavra impressa, a leitura era um luxo comparativo da elite e do lazer dos profissionais de classes**. (SEYMOUR, 1980, p. 28, tradução nossa, grifo nosso)³⁷

³⁶ “Because Guyana is part of the extended Amazonian water shed the country gradually became known as a paradise of English naturalists looking for flora and fauna of unusual aspect. Missionaries came to spread the Christian gospel and many reported that the Amerindian tribes finding their way from the Andes and travelling along the track of the Orinoco water-system were the possessor of unusual myths and legends. So we have literary soldiers and physicians, naturalists and missionaries, and administrators with a literary flair reflecting an interest in Guyana and reporting on bizarre customs, intriguing myth married to reality. The names are many and distinguished but it is a literature of Objects.”

³⁷ “There are many reasons for this. Homer and Virgil come early and they bring the narrative line of the epic poem, whereas Cervantes and Fielding come later with their crowded canvas of characters in prose. And, of course, drama in the hands of Shakespeare and Moliere became a glorious instrument to please the imagination and satisfy the soul.[...] Until the establishment of the University of Guiana and organized impetus thus given serious thought, reflection and discussion arising from close study of the

Para o autor, esse papel de entretenimento desempenhado pela narrativa não aconteceu na Guiana, já que o país herdou a língua inglesa e, por conseguinte, seus escritores tiveram de questionar o próprio processo de povoação e integração com meio ambiente, história, enquanto seguiam rumo à independência. Além disso, a produção narrativa era publicada fora do país e Seymour adiciona que o povo, em geral, na década de 1970, devido ao seu contexto histórico de escravidão, ainda não tinha condições de acesso à literatura em maior escala. Esse processo se deu paulatinamente.

1.3 Literatura Caribenha e uma visita à fortuna crítica de Carter

Seymour (1980) apresenta as principais obras literárias, as que se tornaram basilares na formação de um cânone inicial de literatura caribenha. Entre esses trabalhos seminais estão: *New Day*, escrito pelo autor jamaicano Victor Reid; *House for Mr. Biswas*, de autoria de Vidia Naipaul (Trinidad e Tobago); *Castle of My Skin*, escrito por George Lamming (Barbados); *Palace of the Peacock*, de Wilson Harris (Guiana), um romancista que fez uma ilustre carreira; e, finalmente, *The Kaiwana Trilogy*, de Edgar Mittleholzer (Guiana). Essas obras compuseram, na visão de Seymour, um ciclo de romances históricos que trouxeram à total consciência as imagens e a visão da escravatura, das plantações de açúcar; as históricas excentricidades; a corrupção do caráter; e a tenacidade do desejo presente nos primórdios de sua história (SEYMOUR, 1980, p. 10). Em suma, Seymour estabelece que a literatura caribenha inclui muitas das características descritas na formação da literatura da Guiana, e isso se deve às semelhanças no trajeto histórico dos países da região.

Assim, as principais correntes literárias caribenhas incluíam a busca de identidade e dignidade, as análises da história por meio do percurso da escravidão à liberdade, a busca de raízes, a necessidade de ouvir os gritos e as vozes de nossos vizinhos e o amadurecimento da personalidade criativa. (SEYMOUR, 1980, p. 11, tradução nossa)³⁸

printed word, reading was a comparative luxury of the elite and the professional classes relaxing from work.”

³⁸ “So the main Caribbean literary currents included the search for identity and dignity, the analyses of history through slavery to freedom, the quest for roots, the need to listen to the cries and voices of our neighbours, and the maturing of the creative perconality.”

Aimé Césaire, expoente poeta caribenho da Martinica, também tratou dos problemas do proletariado pós-colonial e marcou o mundo com uma das mais importantes expressões de valorização das origens africanas. Césaire cunhou o termo “negritude” em 1935 na revista *L’étudiant Noir* (O estudante negro), lançada por estudantes negros em Paris: “Não somos mais estudantes martinicanos, senegaleses ou malgaches, somos cada um de nós e todos nós, um estudante negro”(DOMINGUES, 2005, on-line).³⁹ O poeta foi ativo em movimentos de protesto ao modelo cultural ocidental, de denúncia ao capitalismo colonialista, e impulsionou a iniciativa criativa dos afrodescendentes. É considerado um dos maiores escritores de língua francesa do século XX.

Van Sertima e Rohlehr testemunham a relação entre o nascimento da literatura na Guiana e os movimentos políticos em direção à independência. Ambos correspondem à segmentação que se tornou aparente na política guianense dos anos de 1950 – a suspensão da constituição, a destituição do governo do Partido Progressista do Povo, o desmembramento do PPP, a crescente polarização da política por ocasião das divisões raciais –, com um fracionamento dos temas e estilos literários que os escritores da Guiana abordavam. No contexto dessa aparente cisão, o trabalho de Martin Carter é visto como fundador e Wilson Harris é visto como sucessor. Carter, o poeta do protesto e membro do PPP, é enfraquecido pela “quebra e desgaste político”; Harris, sem manchas oriundas de uma afiliação política direta, se torna o profeta de “uma visão nativa e original de comunidade”. (ROBINSON, 2000, p. 38, tradução nossa)⁴⁰

Dr. Maurice A. Lee, reitor do College of Liberal Arts na University of Central Arkansas (UCA)⁴¹ e professor pesquisador em Literatura Caribenha e Afro-americana, é fundador e editor do *Journal of Caribbean Literatures*. O autor explica que o periódico é completamente devotado à literatura, em todos os seus gêneros, e concernente aos escritores e críticos do Caribe. Lee apresenta questões sobre a própria definição ou delimitação da Literatura “Caribenha”, colocando as razões para a sua própria proposição do que está coberto por essa denominação. Ele clarifica que opta pelo

³⁹ Disponível em: <https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/viewFile/2137/2707/>. Acesso em: 30 jan. 2022.

⁴⁰ “Van Sertima and Rohlehr attend to the relationship between a literary nascence in Guiana and political moves towards Independence. Both match the cleavage that became apparent in the politics of Guyana during the 1950s – the 1953 suspension of the constitution, the dismissal of the government of The People’s Progressive Party, the split of the PPP, the increasing polarisation of politics along racial divisions – with a fracturing in the subjects and styles of literature that writers in Guyana approached. In the contexto of this apparent fracturing, the work of Martin Carter is seen to founder, and Wilson Harris’s is seen to succeed. Carter, the protest poet and member of the PPP, is undermined by the ‘shatter and waste of politics’; Harris, unsullied by direct political affiliation, becomes the prophet of a ‘native and original vision of community’.”

⁴¹ Disponível em: <https://www.jstor.org/publisher/mauricelee?refreqid=fastly-default%3Acc1db518ddb4e525c4eedf1fb4d96b82/>. Acesso em: 30 jan. 2022.

termo a partir de uma reflexão que propõe a região envolvida, em vez de simplesmente adotar a indicação de West Indies (Índias Ocidentais), como é de costume. Isso se dá a partir do seu objetivo de abranger a região mais ampla do que a estipulada ou definida como Índias Ocidentais.

As Índias Ocidentais, pela definição original, incluíam as Grandes Antilhas e Antilhas Menores, além de regiões como da Antígua, Barbuda, Aruba, Bonaire, Curaçao, Dominica, São Cristóvão, Santa Lúcia, São Vicente, Granadinas, Jamaica, Ilhas Caimã, Haiti, República Dominicana, Ilhas Virgens, Porto Rico, Barbados, Trinidad, Bermudas, Tobago, Ilhas Caicos, Ilhas Turcas, Cuba e as Bahamas. A região Caribenha inclui essas nações e mais as de origem francesa, territórios e departamentos ultramarinos da França, como Martinica, Guadalupe, Guyane, e países localizados no continente, como Honduras, Belize, Panama, Columbia e Guiana, para citar alguns. Essas designações não são definitivas. Meu desejo não é o de dar uma aula de geografia, mas destacar dois pontos: 1) a necessidade de incluir uma região mais ampla que aquela indicada como Índia Ocidental; e 2) pontuar que a literatura dessas regiões, a cultura, política, língua bem como estética são bastante diferentes entre si; daí o termo Literaturas, e não, Literatura. (LEE, 2000, s/p, tradução nossa)⁴²

Seguindo esse caminho, pensando em Literaturas Caribenhas, são apresentados alguns dos principais nomes de autores da região.

O legado de Martin Wylde Carter atravessou fronteiras e deixou histórias de identificação de indivíduos e de nações que abraçaram sua poesia como forma de expressão. Niyi Osundare (PhD, York University/CA), crítico, dramaturgo, ensaísta e poeta nigeriano, escreve em *A Most Enduring Legacy* (2000)⁴³ uma apreciação sobre a chegada da poesia de Carter à Nigéria.

A poesia de Martin Carter fez uma entrada estrondosa nos círculos literários progressistas na Nigéria do final dos anos de 1970. Sua chegada não poderia ter sido mais apropriada, mais oportuna. O país, assim como a maioria dos outros da África, estava sofrendo as turbulências da desilusão pós-independência e dos novos arranjos neocoloniais, os quais precipitaram aquela condição; estavam sendo submetidos a uma severa análise e a um questionamento. Os currículos universitários estavam sendo descolonizados, listas de orientação estavam sendo atualizadas e transformadas por critérios de relevância, mais adequadas às necessidades indígenas. Uma excitante radicalização espalhou-se pela academia nigeriana, começando mais

⁴² "The West Indies, as originally defined included the Greater and the Lesser Antilles, and includes such regions as Antigua, Barbuda, Aruba, Bonaire, Curacao, Domenica, St. Kitts, St. Lucia, St. Vincent, the Grenadines, Jamaica, Cayman Islands, Haiti, Dominican Republic, Virgin Islands, Puerto Rico, Barbados, Trinidad, Bermuda, Tobago, Caicos Islands, Turks Islands, Cuba and the Bahamas. The Caribbean includes these countries in addition to French overseas departments such as Martinique, Guadeloupe and Guyane, and countries located on the continent such as Honduras, Belize, Panama, Columbia and Guyana, to name a few. These designations are not definitive. My desire is not to give a lesson in geography, but to stress two points: 1) the need to include a broader region than one indicated by the term West Indian, and 2) to point out that the literature of these regions, the culture, politics, language, and aesthetics are often quite different, thus the term Literatures instead of Literature."

⁴³ Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24352109/>. Acesso em: 9 abr. 2021.

fervorosamente com as Humanidades e as Ciências Sociais. Cansados do pessimismo "Wasteland" de TS Eliot, repellido pela inclinação fascista de Ezra Pound e pelos remendos formalistas da maioria dos versos do século 20, que tinham pouca ou nenhuma relação com a condição africana pós-independência, muitos nigerianos começaram a desejar "alternativas" – vozes e visões. Para asseverar, havia o verso nacional anticolonial de Agostinho Neto, Antonio Jacinto e outros, mas era, principalmente, em português, uma língua não acessível à maioria dos africanos. (Tradução nossa)⁴⁴

Osundare (2000, p. 375-379) cita outros nomes marcantes nessa mesma representação, porém destaca Carter como a resposta imediata às necessidades emergentes de suas lutas, e dono das ideias que proviam o conteúdo que passava de mão em mão e boca a boca nas barricadas nigerianas. O autor ressalta que a poesia de Martin W. Carter era tão lírica e de tal importância, que ele e outros compatriotas passaram a questionar o fato de não terem conhecido o poeta caribenho muito antes. Passaram a empenhar-se na busca por informações sobre a carreira e sobre as circunstâncias da vida pessoal de Carter, porém, segundo Niyi Osundare, a resposta satisfatória surge apenas com a obra *All Are Involved: The Art of Martin Carter*, editada por Stewart Brown, a qual passa a resenhar. Ao longo de sua enumeração de cada uma das partes, estão dados valiosos sobre a obra de Carter comentada por vários nomes proeminentes na cultura e literatura caribenhas, em tributo, segundo ele, a um dos mais importantes e mais negligenciados poetas do mundo. São expostos o imenso respeito devido ao poeta guianense e a contínua relevância de sua visão. O próprio Stewart Brown localiza Martin Carter ao lado de grandes nomes da poesia, como Césaire, Braithwaite, Walcott, Guillen, cujos trabalhos traçaram a jornada dos povos africanos da escravidão, passando pelo colonialismo e até chegarem à independência. Osundare (2000, p. 356) salienta que Carter nunca abandonou sua preocupação com a construção artística, seu compromisso com a sua terra, com a verdade e com a justiça social para além da luta política racial. Para ele, a poesia do

⁴⁴ Martin Carter's poetry made a thunderous entry into progressive literary circles in Nigeria in the late 70s. Its arrival couldn't have been more apt, more timely. The country, like most others in Africa, was reeling in the maelstrom of "post-independence disillusionment", and the neo-colonial arrangement which precipitated this condition was undergoing severe analysis and interrogation. University curricula were being decolonised, the teaching lists were being updated and made more relevant, more responsive to indigenous needs. An exciting radicalisation spread through Nigerian academe, beginning most fervently with the Humanities and the Social Sciences. Tired of the "Wasteland" pessimism of T.S. Eliot, repelled by the fascist leaning of Ezra Pound, and the formalist tinkering of most 20th century verse which had little or no bearing on the post-independence African condition, many Nigerians started craving for "alternative" voices and visions. To be sure, there was the home grown anti-colonial verse of Agostinho Neto, Antonio Jacinto and others, but this was mostly in Portuguese, a language not accessible to the majority of Africans.

guianense era violentamente inteligente, de uma austera sensibilidade, e ainda não alcançou o reconhecimento merecido.

Em seguimento, Osundare frisa a presença de duas figuras políticas na caminhada do Carter poeta e pessoa: Clem Seecharan e Rupert Roopnaraine, ambos revelando conhecimento íntimo da inter-relação daqueles dois papéis do autor. Entre tais revelações, Seecharan localiza Carter na sua impressionante exposição sobre a história da política da Guiana, relembra suas primeiras alianças e posteriores decepções com nomes como os de Cheddi Jagan e Forbes Burnham; sua passagem pelas águas turbulentas das políticas racistas guianenses e, finalmente, seu dever como um deles, o de alguém de mente liberta com a missão de libertar a mente de seu país (OSUNDARE, 2000, p. 376). As assertivas são de tal estreiteza, que fazem correlações entre os momentos políticos e as fases do poeta, passando pela euforia dos estágios iniciais e pela insegurança no entretanto que os separou do período final de *Despair and Bitter Hope*. É descrito o comprometimento de Carter e sua integridade em um momento chamado de “degradação” – alguém os instigava a pensar e lhes propunha a política da decência, enraizada no senso moral.

Niyi Osundare, adiante, apresenta um mergulho no contexto conceitual e crítico da poesia de Carter, em que autores, como Ivan Van Sertima,⁴⁵ apresentam o trajeto político desde as primeiras manifestações entusiasmadas até momentos em que ela se apresenta envenenada pelo “extremismo irreduzível de Jagan e pelas ambições pessoais de Burnham”. Segundo Osundare, todos esses momentos ficaram muito refletidos na obra de Martin Carter; sua poesia era de uma depuradora indignação, e foi por Asain classificada dentro da Poesia de Protesto tradicional da Índia Ocidental. Com a contribuição e análise de Jeffrey Robinson, Osundare (2000, p. 377) situa a poesia de Carter dentro da escrita característica da Guiana, na forma e no espírito do que ele chama de “gênero geográfico”, ao mesmo tempo que ajuda a defini-lo.

Niyi Osundare (2000, p. 378) apresenta a seção intitulada “Leitura dos Poemas”, escrita com a contribuição de 20 autores, os quais deixam marcantes perspectivas sobre a poesia de Martin Carter. Alguns de seus contemporâneos são Wilson Harris, Jan Carrew, John La Rose, Janet Jagan, Anne Walmsly, entre outros, como Derek

⁴⁵ Ivan Gladstone Van Sertima (1935-2009) foi um jornalista e professor universitário. Nascido na Guiana, foi professor associado de Estudos Africanos na Rutgers University/EUA. Disponível em: <https://www.blackpast.org/african-american-history/sertima-ivan-van-1935-2009/>. Acesso em: 9 abr. 2021.

Walcott, que, em entrevista, professa sua admiração pela poesia de Carter e, ao lado de David Dabydeen e George Lemen, especula as causas de uma poesia de tal qualidade não ter atraído editoras estrangeiras: “A literatura das Índias Ocidentais, mesmo em língua inglesa, é totalmente subestimada, totalmente” (BROWN *apud* OSUNDARE, 2000, p. 378)

Colocação aforística é feita no texto de Osundare quando cita as palavras de Eusi Kwayana: “Martin é um poeta profundamente político; uma maneira diferente de dizer: um poeta profundamente humano” (OSUNDARE, 2000, 378, tradução nossa).⁴⁶ Com tal humanidade, Osundare mostra o alcance de Carter e sua influência sobre jovens escritores. Há uma narrativa sobre sua ressonante visão na vida de autores de prosa e poesia, como John Agard, Grace Nichols, David Dabydeen, Merle Collins, Fred D’Aguiar, Linton Kwesi Johnson, E. A. Markham, Sasenarine Persaud, Mark McWatt, Kendel Hyppolyte, Karin King Aribisala etc. Importante elo é o revelado entre Carter e o autor indiano e grande poeta Rabindranath Tagore.

Osundare, por fim, destaca características do poeta caribenho, entre elas: homem talentoso e paradoxal, amigável, sonhador e perigoso, o que faz, segundo ele, todo sentido para a criação da imagem do poeta humano e lutador que Carter foi.

Wilson Harris (1921-2018), conterrâneo de Carter, deixa sua forte marca na literatura da Guiana. Em estudo de Gemma Robinson, ela compara os trabalhos de ambos os autores e dá ênfase ao fato de Harris se dedicar a escritos sobre a denúncia da perpetuação do patriarcado e da ausência da ação do povo mediante a má administração dos recursos locais, em privilégio de poucos.

Equivale menos a uma introspecção revolucionária do que um apelo aos aldeões para que considerassem a razão de não pensarem em revolução; que considerassem o motivo da aceitação de uma desnutrição intelectual e física, ausentando-se da contemplação de uma alternativa. (ROBINSON, 2000, p. 40, tradução nossa)⁴⁷

Robinson (2000, p. 39) ainda recorta parte dos escritos de Harris do ano de 1947, em que o autor apresenta, em versos, notas musicais e sugestões de atuação no palco, o fechamento de um dia em um “vilarejo da Guiana Britânica, América do Sul”. Harris recorre às condições de trabalho e de socialização de seus contemporâneos

⁴⁶ “Martin Carter is a deeply political poet: this another way of saying a deeply human poet.”

⁴⁷ “It is not so much an insight of revolution as an appeal to the villagers to consider why they have not thought of revolution, to consider why they accept intellectual and physical undernourishment without contemplating an alternative.”

lavradores, de acordo com ela, com vistas a projetar tais condições em um dramático quadro de exploração, resistência e ambígua transcendência. Gemma Robinson observa, ainda, que Wilson Harris faz múltiplos esforços para conceber os possíveis parâmetros de uma comunidade explorada, porém potencialmente renascente em seus limites e suas liberdades. Em extrato feito pela doutora, é possível apreender a prática do autor:

Filósofos têm se esforçado profundamente para justificar a exploração dos homens por homens absorvidos por doutrinas do direito divino de poucos privilegiados.

Porém, todos os homens são divinos e, como tais, têm a mesma parcela de responsabilidades e privilégios concebidos por Deus.

Nem a justificativa final ou a unidade dos homens são possíveis em outros termos.⁴⁸(ROBINSON, 2000, p. 40)

Robinson aproxima as assertivas de Harris com as do Manifesto Comunista, de Marx e Engels, sobre a exploração de muitos sofrida pela imposição de poucos; adiante, a autora propõe outra interpretação, indicando que, enquanto “divinos”, os homens têm a responsabilidade de solucionar a referida exploração do mundo através da divisão justa de responsabilidades e privilégios. Ela adiciona que a visão reintegradora e sintetizadora de Wilson Harris por uma renovação social domina a produção de seu trabalho nas décadas de 1940 e 1950; que ele intenta promover em sua obra a cura através da imaginação, indo na direção contrária ao protesto violento, o que, na opinião do autor, impede o público de ouvir a voz do poeta. Gemma Robinson coloca que a ficção de Harris é dominada pelas ideias de perversão da civilização e da prospectiva de um novo mundo, articuladas de diferentes maneiras, mas presentes ao longo de toda a sua carreira. A proposição de uma revolução não reativa é a prevalente, e voltada para a restauração não violenta da “liberdade edênica” perdida pelos seres humanos (ROBINSON, 2000, p. 42).

Dra. Gemma Robinson passa a discorrer sobre a ruptura criada entre o trabalho de Harris e Carter, bem como o poder e a eficácia da revolução e das consequências da apreensão de um conceito equivocado de ambos. Em primeiro lugar, a autora cita as críticas de Carter expressas em suas produções da década de 1950, quando ele exigia ação e mobilização pró-revolução.

⁴⁸ “Philosophers have striven profoundly to justify the exploitation of man by man in doctrines of divine right for a privileged few. But all men are divine and as such have an equal share in burden and privilege in the mind of God. The ultimate justification or unity of man cannot be possible in other terms.”

Robinson (2000, p. 46) conta de certa carta que Wilson Harris escreveu a Seymour em 1969, em tom de reclamação; nela, dizia que às vezes tinha a estranha sensação de que, olhando para trás e vislumbrando os anos passados, remontando a conversas que havia na época, o tipo de renascença cultural que alguém poderia associar, ao final dos anos de 1940 e nos anos de 1950, no Caribe e na Guiana, não explorava de maneira profunda o suficiente as “alternativas” da paisagem cultural então reconhecida.

Sua declaração não pode ser negada: romances como *The Guyana Quartet* representam essa exploração mais profunda, assim como *Poemas de Sucessão* e *Poemas de Afinidade*, de Carter. Harris descarta a forma poética, na qual ele lutou para acomodar as tramas labirínticas de liberação física e psicológica que conferem a estrutura e o conteúdo radicais de seus romances. Carter abandonou seu tom de exclamação volumoso e concentrou em sua poesia o “horror e esperança migrantes” que Harris havia testemunhado em 1966. No entanto, a insatisfação de Harris não pôde negar o trabalho que foi produzido na Guiana durante esse período anterior: os vocabulários que Carter e Harris estabeleceram não são obsoletos, mas fornecem as bases para as “alternativas da paisagem cultural” a que ambos se atreveram em seus trabalhos posteriores; esses vocabulários juvenis de resistência, protesto, revolução e libertação emergem dentro das novas paisagens da prosa de Harris e da poesia de Carter, e nos lembram que seu “berço de dias cegos atormentados no tempo” foi, apesar disso, um berço. (ROBINSON, 2000, p. 46, tradução nossa)⁴⁹

A. J. Seymour (1980, p. 6) explica que a literatura da Guiana começa, como a de seus “familiares caribenhos”, em um caminho de busca por identidade. Lembrando que quase todos os seus ancestrais vieram para suas costas oriundos de outras terras, em escravidão ou por contratos de trabalho, Seymour narra que eles viveram um grande senso de incoerência, de desenraizamento das suas confortáveis relações tribais e comunitárias anteriores. Entre muitos sofrimentos, estiveram a falta e a angústia provocadas pela brutalidade de trabalhos forçados nas plantações de açúcar e algodão, a perda da língua, de certa maneira, de seus deuses, de suas atividades de lazer. Todas essas vivências já começaram a ser questionadas desde o desembarque dos navios, diz o autor.

⁴⁹ “His statement cannot be denied: novels such as *The Guyana Quartet* represent that deeper exploration, as do Carter’s *Poems of Succession* and *Poems of Affinity*. Harris discards the poetic form, in which he struggled to accommodate the labyrinthine plots of physical and psychological liberation that offer the radical structure and content for his novels. Carter abandoned his voluminously exclamatory tone and concentrated into his poetry the ‘mangled horror and hope’ that Harris had witnessed in 1966. Yet, Harris dissatisfaction cannot negate the work that came out of Guyana during this earlier period: the vocabularies that Carter and Harris established are not obsolete, but rather in setting the foundations for the ‘alternatives to the cultural landscape’ that both ventured in their later work, these youthful vocabularies of resistance, protest, revolution and liberation emerge within the new landscapes of Harris’s prose and Carter’s poetry, and remind us that their ‘cradle of blind days racking in time’ was nevertheless a cradle.”

As questões, conta Seymour (1980), giram em torno do ser, de quem foi o responsável por tal deslocamento, da razão de estar na nova terra, da presença ou falta de apreço por aquela, de um primeiro desejo pela busca de orgulho próprio, de louvor e celebração de seu ambiente.

Em texto publicado pela Fundação Alexandre de Gusmão (FUNAG, 2009), “América do Sul e África: um olhar próprio – livros para conhecer os dois continentes”, são relacionadas as principais obras indicadas para cada país do continente sul-americano e do africano. A listagem é feita por países organizados em ordem alfabética. As obras indicadas como imprescindíveis para a Guiana são: *Guiana’s Diplomacy: Reflections of a Former Foreign Minister* de Rashleigh (JACKSON, 2003); *A New Global Human Order* de Cheddi (JAGAN, 1999), na qual são apresentados discursos e documentos escritos pelo ex-presidente da Guiana, cujos princípios e guias se referem à primazia do desenvolvimento humano. “Jagan estava convencido de que a fome e a pobreza poderiam ser erradicadas no espaço de uma geração, mediante um esforço internacional coordenado” (JAGAN, 2009, p. 113). A fome como tópico refletido na obra de Carter em suas denúncias sobre a pobreza encontra ressonância nesse trabalho desenvolvido décadas depois ainda sobre o mesmo problema. Por meio de uma abordagem mais histórica, a terceira obra, *Triumph from Unclos*.⁵⁰ *The Guyana-Suriname Maritime*, de Shridath Remphal (2008),

conta a história da disputa entre a Grã-Bretanha e a Holanda, quando a Guiana e o Suriname serviram de base colonial para as duas metrópoles europeias, e analisa também a continuação dessa disputa depois que os dois países vizinhos se tornaram independentes. Analisa o processo de resolução pacífica por meio de arbitragem, realizado em 2007, e destaca o triunfo da UNCLOS ao possibilitar isso. É uma história que abrange mais de quatro séculos, desde Raleigh e “a costa selvagem da Guiana” até a consolidação do regime legal dos mares, implementado pela Unclos.

Remphal (2008 *apud* FUNAG, 2009, p. 115) conta que a disputa marítima entre Guiana e Suriname – vizinhos na costa sul-americana –, vencida pelo Suriname em 2000, ameaçou não apenas as relações entre os dois países, mas também a paz e a estabilidade da área marítima mais ampla do Caribe. Ela prejudicou especificamente a utilização “equitativa e eficiente” dos recursos da Bacia Marítima Guiana-Suriname. O autor conta, ainda, que a disputa se resolveu pela intervenção da Convenção das Nações Unidas sobre a Lei dos Mares, após um período de três anos.

⁵⁰ The United Nations Convention on The Law of the Sea (1982).

A obra de Carter segue ressoando com alta significância na região caribenha, como mostra a declamação da personagem Stranger Invader, na performance de Vahni Capildeo no NGC Goca Lit Fest (The Trinidad & Tobago Literary Festival), ocorrido em 2020.⁵¹ Strange Invader está presente no penúltimo verso da última estrofe do poema *This Is The Dark Time My Love*, denominado “Homem da morte”. Na versão traduzida neste estudo, o termo encontrado é *strange*, e não *stranger*, de forma que se pode inferir que a alteração foi escolha da autora. Capildeo (1973-) é escritora, especialista em tradução, editora colaboradora da *Caribbean Review of Books*, pesquisadora e assistente editorial para o *Oxford English Dictionary*. Ganhadora de vários prêmios de literatura, nasceu em Trinidad, mas está radicada no Reino Unido desde 1991.⁵²

Tim Atkins (2017), da *University of East London*, escreve em seu blog, *The conversation*,⁵³ sobre cinco poetas de protesto que todo manifestante deveria ler, em referência ao trabalho do *rapper* americano Brother D. Em *single* intitulado *How we gonna make the black nation rise?*,⁵⁴ o próprio cantor responde “Agitate, educate and organise”, enquanto Atkins adiciona mais uma palavra: “versify”. O autor relembra a administração de Ronald Reagan e dos “liberal-compared-to-now days”;⁵⁵ a partir de então, cita cinco poetas de leitura obrigatória para os engajados em tal luta por igualdade racial; entre eles está o nome do Poeta da Resistência. São eles: Nikki Giovanni (*My Poem*, 1968), Denise Leverton (*Making Peace*, 1987), Diane Di Prima (*Revolutionary Letters*, 1971), Martin Carter (*I Come From the Nigger Yard*, 1954) e Nazin Hikmet (*I Come and Stand at Every Door*, s/d).

Edward Kamau Brathwaite, em artigo para o *Caribbean Quarterly* (1977, p. 7),⁵⁶ coloca Carter entre os poucos poetas caribenhos de escrita inglesa autenticamente positiva. Brathwaite explica que não se trata de um otimismo pessoal, mas de uma escrita de antecipação política confiante, de fato, no futuro da luta anticolonial. Em sua crítica, ele compara Carter a nomes como Campbell e Reid, na Jamaica; Telemaque, em Trinidad; Walcott, em St. Lucia; Seymour, na Guiana – todos distintos na militância

⁵¹ A declamação está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1ue_OMCXWo8/. Acesso em: 16 fev. 2022.

⁵² Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poets/vahni-capildeo/>. Acesso em: 16 fev. 2022.

⁵³ Disponível em: <http://theconversation.com/> Blog financiado pela University of East London, membro do The Conversation UK.. Acesso em: 16 fev. 2022.

⁵⁴ “Como vamos fazer a nação negra se levantar?”

⁵⁵ Referência à busca por paralelismos históricos.

⁵⁶ Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/23050418/>. Acesso em: 25 mar. 2022.

nacional. Ele encerra afirmando que Carter é capaz de expressar a certeza de que, no período pós-guerra das Índias Ocidentais, os ex-territórios coloniais iriam alcançar a independência política e a identidade nacional da qual se orgulhariam.

No Brasil, o professor José Teixeira Félix, mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais, dedicado a literaturas de expressão inglesa, afirma (FÉLIX, s/d, p. 73-76) que Martin Carter foi um dos primeiros poetas guianenses a angariar fama internacional. Ao classificar o poeta como um "intelectual militante", Félix explica que Carter não apenas participou de momentos decisivos na história da Guiana, mas interferiu diretamente em processos políticos e ideológicos da nação no período pós-Segunda Guerra Mundial. A razão disso, diz o professor, foi o fato de o poeta haver testemunhado momentos em que todo o Caribe anglófono acalentava esperanças quanto à independência política.

1.4 Poems of Resistance from British Guiana: 1950s

A poética revolucionária é, em parte, definida pela reivindicação do protesto como tema próprio – *Poemas de Resistência* (publicado pelos editores Marxistas de Londres, Lawrence e Wishart, apresentado pelo camarada de Carter, Sydney King (agora Eusi Kwayana), como que anunciasse “as forças do futuro radiante”, é o exemplo mais evidente de tal protesto autoanunciado. Enquanto o governo colonial temia a influência das publicações e ideias comunistas russas, americanas e britânicas, a compreensão de Carter da história da Guiana ofereceu fontes indígenas de resistência. (ROBINSON, 2000, p. 44, tradução nossa)⁵⁷

Poems of Resistance é, talvez, a obra mais importante de Martin Wylde Carter. Ela concentra parte de sua obra produzida nos anos de maior luta travada não apenas pelo poeta, mas pelo país, em termos de resistência e protesto em favor da descolonização. As traduções de alguns poemas dessa obra fazem parte do *corpus* deste trabalho: *University of Hunger*, *This Is The Dark Time My Love*, *Weroon Weroon* e *I Come From The Nigger Yard. You Are Involved* gera divergências quanto à sua primeira publicação; há registros de que tenha sido publicado primeiro nessa coleção, e outros que o colocam na coleção *The Kind Eagle (Poems of Prison)* – como foi apresentado no início da tese.

⁵⁷ “The revolutionary poetic is in part defined by the claiming of protest as his subject – *Poems of Resistance* (published by the Marxist London publishers, Lawrence and Wishart; introduced by Carter’s comrade, Sydney King (now Eusi Kwayana), as heralding ‘the forces of the radiant future’) is the most overt example of such self-announcing protest. And while the colonial government feared the influence of Russian, American and British communist publications and ideas, Carter’s understanding of Guyanese history offered indigenous sources of resistance.”

Dr. Gemma Robinson é a responsável pela edição de Martin Carter: *University of Hunger. Collected Poems and Selected Prose* (2006). Em evento ocorrido em 17 de dezembro de 2020 na Moray House Trust, a professora fez o discurso de abertura,⁵⁸ quando expôs, inclusive, a oportunidade que teve de entrevistar o autor e sua esposa duas décadas antes. Robinson relembra o grande número de cidadãos que foram apoiados através do trabalho de Carter e como ele lhes deu voz. A pesquisadora reafirma, assim como Seymour e Osundare, que sua poesia circulou não só em seu país, mas chegou a atingir vidas em várias outras nações também.

Para ela, o trabalho de Martin Carter se move entre resistência e afinidade. Essas mesmas palavras derivam de suas primeira e última coleções: *Poems of Resistance and Poems of Afinity*, tratando dos meios pelos quais o ser humano lida contra mundos e tipos de pensamento dos quais discorda e aos quais não apoia – como cria e como enxerga a afinidade que o auxiliará na construção do mundo que deseja. Dr. Gemma Robinson traça os interesses comuns entre resistência e afinidade por meio de uma análise das versões dos poemas de Carter. Ela explica que, nos anos de 1950, havia cinco diferentes versões de *Poems of Resistance*, e que elas ainda foram republicadas nos anos de 1960 e 1970.

Ao tratar da capa frontal do livro, Robinson indica que a imagem da personagem central muito deve ter incitado a reflexão do leitor guianense, com variações em relação ao conhecimento que cada um tinha sobre o autor e sobre a crise que se instalara na Guiana. A figura central, punho erguido contra os navios britânicos ao fundo, constitui, para ela, um ponto excelente para o início da reflexão sobre o contexto de 1953 em diante. As imagens definitivamente revelam desespero, afirma Gemma Robinson; a constituição havia sido suspensa e o estado de emergência havia sido instaurado; Carter estendeu sua voz poética em favor de muitos; dando vida a vidas para além de sua experiência, a trabalhadores afro-guianenses, indo-guianenses das plantações do passado e do seu, então, presente. Para Robinson, a imagem se presta a algo como uma fotografia do próprio poeta; ou uma imagem instantânea da Guiana que resistiu no século XX, algo entre a imagem de uma imaginação e de uma transformação. Ela retorna aos eventos de 1954 e também retoma a história da escravidão, do proletariado nas plantações de cultivo de açúcar.

⁵⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-paMOeio-PI/>. Acesso em: 13 ago. 2021.

A escravidão, a agricultura e a plantação são vistas no trabalho de Carter, mesmo duas décadas depois, em seus escritos de 1974.

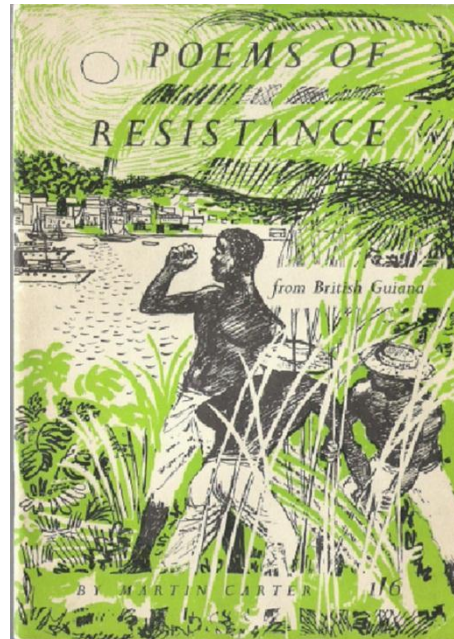


Figura 4: Poems of Resistance. Stabroeknews. Disponível em: <https://s1.stabroeknews.com/images/2014/12/20141207Auth1.jpg/>. Acesso em: 2 maio 2022.

Outras versões de *Poems of Resistance* ocorreram no mesmo período, quase ao final de 1953; os mesmos poemas publicados pela *Magnet Print* foram publicados no periódico *Latino* (EUA). Robinson acredita que foram enviados por Janet Jagger, grande apoiadora e seguidora do trabalho de Carter, publicado enquanto esteve na prisão. Os *Poems of Resistance* (1954) foram traduzidos e publicados em russo, chinês, alguns deles em alemão, japonês, espanhol e iídiche, língua germânica que faz parte da família das línguas indo-europeias e falada por comunidades judaicas. Ao lado do hebraico e do aramaico, é uma das línguas mais importantes na história do povo judeu.⁵⁹

Na Biblioteca Nacional de Georgetown há uma “folha de papel” contendo três poemas também intitulados *Poems of Resistance*. Outra versão foi publicada pelo Departamento de Educação do Partido dos Indianos Ocidentais Independentes de Trinidad.⁶⁰ Em pesquisa bibliográfica digital, a obra aparece catalogada em diversas bibliotecas dentro de Revolutionary Poetry, poesia revolucionária.

⁵⁹ Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Yiddish-language/>. Acesso em: 21 jan. 2022.

⁶⁰ Education Department of the Western Indian Independent's Party of Trinidad.

Os poemas políticos de Carter construíram seu caminho pelo mundo de diferentes maneiras, diz Robinson, criando um mapa de resistência e afinidade. Para ela, são lugares de “alívio” público, um marco conectado de anticolonialismo, o qual começou na Guiana, indo para os Estados Unidos, para Trinidad e para o escritório colonial do Reino Unido, até os apoiadores do Partido Comunista. Em um de seus poemas, Carter termina com essas palavras: “Mesmo que você aponte essa sua arma para a minha cabeça, eu cerro o meu punho sobre a minha cabeça, eu canto a minha canção da liberdade”. E ele não apenas escreve sobre cantar uma canção de liberdade: seu poema é aquela canção, que assume um renovado senso de significado do pensar e que nos lembra de todas as tradições de protestos e de como eles são reconhecidos – de tal forma, os poemas circulam. A pesquisadora narra sobre generais do exército britânico que tinham memórias de pessoas comuns recitando poemas de Carter nos anos de 1950.

Para Gemma Robinson, *Poems of Resistance* não é apenas um texto, nem um momento; assim, não se deve priorizar uma publicação londrina do trabalho de Carter, a que foi publicada durante o estado de emergência, mas de um ano após alguns dos mais perigosos entre aqueles momentos. Ela comenta a importância de situar os diferentes poemas de literatura anticolonial que emergiam em múltiplas formas e em relação a diferentes tipos de práticas coloniais.

No *Caribbean News*, um número especial de novembro, publicação de aniversário, há um poema intitulado *Is the University of Hunger the Wide Waste?* Robinson afirma que essa foi, provavelmente, a primeira vez que o poema foi publicado, justificando com a observação dos movimentos das estrofes com diferenças entre o uso das iniciais em maiúscula.

No mesmo período, esse poema foi publicado no periódico guianense *Kyk-Over-Af*; Gemma Robinson coloca que, ao contrário do que se possa pensar em termos de público-alvo, talvez outro leitor em questão fosse o de outras localidades; nesse caso, ela relaciona os oriundos dos países participantes do WFDY Festival. Ela afirma que talvez o poema tenha sido escrito e lido primeiro na Romênia, com a mensagem explícita de relações amigáveis e pacíficas no cenário internacional. Para ela, a Romênia deve ser uma nação incluída no crescente mapeamento da poesia de resistência e afinidade de Martin Carter.

Publicado no *Journal of Caribbean Literatures*, um artigo de Gemma Robinson (2000) apresenta “Vocabulários de protesto e resistência”, os primeiros trabalhos de

Wilson Harris e Martin Carter. “Quando *Poems of Resistance from British Guyana* foi publicado em 1954, Martin Carter estabeleceu a palavra ‘resistência’ no vocabulário do movimento pela independência da Guiana e ficou conhecido como o ‘poeta nacional do protesto’” (ROBINSON, 2000, p. 36, tradução nossa⁶¹).

Robinson trabalha os contrastes entre as posições dos autores, uma vez que Harris se posicionava em favor da criação de “pontes raciais e culturais” e contra a instigação do protesto tão característica dos esforços de Carter. A autora apresenta as comunalidades nas diligências de ambos. Ela inicia tratando dos termos “resistência” e “protesto”, explicitando que ambos escoram ideias de dissensão, revolução e liberação.

“Resistir” deriva do latim *resistere*, e significa permanecer estático ou firme; “protestar” se origina do verbo latino *protestare*, fazer uma declaração formal ou asserção. Resistência – talvez reforçado no século XX pelas forças clandestinas da *Résistance* francesa durante a Segunda Guerra Mundial – tem sido um termo associado à luta por objetivos particulares tanto quanto a intransigência estagnada que sua etimologia sugere. De modo semelhante, “protesto” tem rompido com sua raiz etimológica, podendo denotar uma demonstração de dissensão tanto quanto uma declaração de oposição. Selwyn R. Cudjoe, tomando em consideração atos de rebelião de indígenas e africanos na América Latina colonial do século XIX, favorece claramente um termo: “enquanto o anterior [protesto] evoca conotações negativas, o posterior [resistência] é mais positivo em sua aplicação... Os indianos e africanos não estavam protestando tanto quanto estavam resistindo, na verdade, à imposição de uma cultura estrangeira. Para Cudjoe, a distinção crucial entre protesto e resistência é a ação, e é a percepção da ausência da ação que ocasiona suas “conotações negativas”. Em contraste, Samuel O. Asein não vê necessidade de distinção entre esses dois termos, definindo “a arquitetura da poesia de protesto em um contexto colonial” como ‘resistência a uma dominação imperialista e reação contra um sistema social burguês explorador e, frequentemente, despersonalizado’ (ROBINSON, 2000, p. 37, tradução nossa).⁶²

⁶¹ “When *Poems of Resistance from British Guyana* was published in 1954, Martin Carter established the word ‘resistance’ within the vocabulary of the independence movement in Guyana, and became known as the country’s protest poet.”

⁶² “The terms resistance and protest, underpin vocabularies of dissent, revolution and liberation. ‘To resist’, derived from the Latin ‘resistere’, is to stand still or firm; ‘to protest’ originates in the Latin verb ‘protestari’, to make a formal declaration or assertion. Resistance – perhaps reinforced in the twentieth century by the underground forces of the French *Résistance* during the Second World War – has become associated with fighting for particular goals as much as with the stationary intransigence that its etymology suggests. Similarly, protest has broken away from its etymological root, and can denote a demonstration of dissent as much as a declaration of opposition. Selwyn R. Cudjoe, considering acts of rebellion by Indians and Africans in nineteenth-century colonial Latin America, clearly favors one term: ‘[w]here as the former [protest] evokes negative connotations, the later [resistance] is more positive in its application...The Indians and the Africans were not so much “protesting” as they were actively “resisting” in the imposition of a foreign culture’. For Cudjoe, the crucial distinction between protest and resistance is action, and its perceived lack of action in protest that occasions its ‘negative connotations’. By contrast, Samuel O. Asein does not find it necessary to distinguish between the terms, defining the ‘architectonic of protest poetry in a colonial situation’ as ‘the resistance to an imperialist domination, and

Gemma Robinson alega (2000, p. 37) que a reatividade implícita em protesto e resistência pode guiar a atenção para os vários estágios envolvidos nas lutas de um movimento por independência; e a reação contra uma ordem imposta pode ser o primeiro estágio dessa luta. Para a autora, se a luta intelectual pela liberdade dentro de um sistema colonial deve envolver uma acusação (como a rejeição das leis coloniais e o refugo de suas políticas), então o protesto parece ser uma condição necessária ao apelo pela liberdade, constituindo a presença reativa do processo, ao longo de um movimento de independência, uma forma vital de ação.

Nos primeiros trabalhos de Carter, assim como nos de Harris, a promessa (ou ameaça) de progressão da antiga ordem para a revolução e para uma nova ordem é o que predomina. *New Day*, um dos primeiros poemas de Carter que foram publicados, e se encerra com um terceto vibrante: *And more fierce rain will come again tonight, / new day must clean, have floods not drowned the fields / killing my rice and stirring up my wrath?* Carter escolhe a temática dos sofridos trabalhadores do campo e oferece a visão da revolução.⁶³

Robinson (2000, p. 38), por sua vez, sugere que o protesto pode ser mais bem concebido em uma escala, com diferentes modos e diferentes graus de efetividade: protesto é fixamente reativo e supressor em um extremo e, no outro, criativo e libertário, explica a autora, adicionando: o que une as duas coisas em uma só é a crença implícita ou explícita de que é necessária uma alternativa mais adequada.

Robinson narra que, em 1954, os editores de *Poems of Resistance* anunciaram Carter como o melhor poeta do Caribe. Seu colega e conterrâneo, Wilson Harris, externaliza sua visão sobre o trabalho de Martin Carter (ROBINSON, 2000, p. 39):

Sob o cimento político de seus poemas, há uma série de obliterações de um dado mundo, dentro de um terreno de metamorfose que se é chamado a descobrir, a escala aberta desconcertante, capacidade e densidade, ao mesmo tempo, de transformação no meio da linguagem. Debaxo da exuberância, bandeira ou camisa da revolução, encontra-se uma mistura de horror e esperança.⁶⁴(Tradução nossa)

reaction against an exploitative and often de-personalized bourgeois social system.” (ROBINSON, 2000, p. 36)

⁶³ “In Carter’s early work, as in Harry’s, the promise (or threat) of progression from old order to revolution and to new order dominates. ‘New Day’, one of Carter’s earliest published poems, closes with a rousing tercet: ‘And more fierce rain will come again tonight, / new day must clean, have floods not drowned the fields / killing my rice and stirring up my wrath?’ Carter picks up the theme of suffering agricultural workers, and offers a vision of revolution.” (ROBINSON, 2000, p. 42)

⁶⁴ “Beneath the political cement of his poems exists a series of obliterations of a ‘given’ world within a ground of metamorphosis one is called upon to uncover, the bewildering open scale, capacity or density at the same time of transformation within the medium of language. Beneath the flamboyance, flag or shirt for the Revolution, lies mingled horror and hope.”

Robinson comenta que Carter faz analogias entre a história do povo guianense e certas histórias bíblicas; algumas vivências do povo de Israel são relacionadas à sociedade local baseada na agricultura. Essa crítica se confirma e é explorada em alguns dos comentários de tradução.

Robinson (2000, p. 44) destaca que foi a partir de *University of Hunger* que a poesia de Carter se tornou mestra na articulação da revolução política e poética; a autora enfatiza que essa poesia já estava presente em trabalhos anteriores, porém ainda não havia sido expressa de maneira tão bem-sucedida. Em análise de um de seus poemas, Robinson aponta o uso de certas estruturas do inglês corrente combinado a traços de estrutura do inglês crioulo, como a ausência de pontuação, por exemplo, quando as linhas funcionam como orações.

Outro recurso utilizado por Carter é o de cunhar novos substantivos a partir de adjetivos; e, segundo Gemma Robinson (2000, p. 45), tais neologismos indicam o esforço do poeta na criação de um novo vocabulário capaz de articular a condição de expropriação e, assim, criar um espaço para a resistência. Robinson mostra que isso se dá de várias maneiras, entre elas o uso marcante da expressão *the ones*, relacionando os locais com todos os que sofriam das mesmas condições ao redor do mundo, o que ele chama de “cidadãos globais de um submundo sem fronteiras”.⁶⁵ A autora ainda comenta a presença de ideias abstratas nos poemas do poeta; o uso do pronome “ele(a)s”, em que, por vezes, Carter se inclui; além da dinâmica utilizada por ele na apresentação de ideias antagônicas e de forças opostas advindas dos pólos negativo e positivo. Esses traços são exemplificados nas traduções comentadas.

Segundo Robinson (2000, p. 25), o centro dessas negociações está na coexistência das estruturas sociais e linguísticas daquele tempo manifestas dentro da poesia de Carter, ou seja, sua poesia é o centro; o poeta, o dono da língua.

Em que a palavra do poeta seria estranha à língua? Na língua, dirão os linguistas, o signo é arbitrário; o significado é que comanda o significante e lhe dá trânsito. Mas o poeta intuiu, na sua prática do texto, que a poesia opera uma subversão na base mesma do signo linguístico: negar o acaso, com traço soberano, é negar a arbitrariedade do signo. (LARANJEIRA, 2003, p. 47)

O que mais chama a atenção é que, apesar da separação da poesia de Carter na categoria política e de resistência, a sincronia está para além disso, está diretamente ligada à natureza da poesia, os dois parecem ser uma coisa só.

⁶⁵ “Global citizens of a boundless underworld”(ROBINSON, 2000, p. 45).

Convém ainda lembrar que o texto poético é um fato social que se inscreve na história; a sua temática, portanto, será sempre fortemente penetrada de ideologia; o que hoje faz poético um objeto ou um tema não o fazia ontem e pode não fazê-lo amanhã. Baudelaire, tivesse vivido um ou dois séculos antes, dificilmente teria feito um poema tomando por tema a carniça. (LARANJEIRA, 2003, p. 46)

2. Os Estudos da Tradução

2.1 O campo e suas facetas

Nas palavras de Oustinoff (2003, p. 7), “antes de se transformar em um assunto para tradutores ou intérpretes, a tradução constitui, em seu próprio princípio, uma operação fundamental da linguagem”. Quanto à sua natureza, ela pode se manifestar de forma escrita ou oral; a primeira, pela tradução literária, jornalística ou de linguagens de especialidade, mais conhecida como “tradução técnica”. Já oralmente, a tradução é feita por intérpretes e, por adequação, melhor é se for identificada como interpretação, a qual pode ser a consecutiva, ocasião da tradução que se dá de imediato após o falante, ou simultânea, quando o intérprete, em geral, está recluso em uma cabine ou ambiente similar e tem, através de aparato técnico, sua voz sobreposta à do falante.

A interpretação foi uma das áreas que mais cresceu nas últimas décadas, tornando-se uma área acadêmica reconhecida no Brasil. Os estudos na área podem ser bastante abrangentes e dedicados a variadas tendências, incluindo estudos cognitivos, psicolinguísticos, neurolinguísticos, pesquisas sobre normas, memória, uso de metáforas. Há também o Community Interpreting, dedicado ao uso da interpretação em hospitais, serviços governamentais e sociais, quase sempre em países onde há muitos imigrantes recém-chegados que não falam a língua oficial do país. Segundo Milton (2010, p. 12), a ausência desses serviços ocasiona algumas situações, como faxineiras que são utilizadas como intérpretes em hospitais na Áustria para traduzir imigrantes dos países da antiga Iugoslávia. Ao contrário de ser um comentário preconceituoso, a ideia é demonstrar a demanda desse serviço.

Para além dos registros orais e escritos, a tradução se amplifica na transmissão de uma mensagem de determinado sistema de signos para outro – aí se dá a tradução intersemiótica, uma das classificações importantes no campo dada por Roman Jakobson (1896-1982), ao lado da tradução interlingual (de uma língua para outra) e da tradução intralingual ou da “reformulação” (em inglês, *rewording*).

Essa modalidade de tradução assume uma importância toda particular no momento em que novas tecnologias, especialmente com as transmissões via satélite e por internet, nos mergulham em um mundo multilíngue e proteiforme, no qual a tradução, em todas as suas modalidades, é convocada a desempenhar um papel determinante. (OUSTINOFF, 2003, p. 9)

Quanto às aplicações da tradução em geral, temos que, com a expansão dos já obsoletos DVDs, das redes de telefonia celular, da TV a cabo, da rede mundial de computadores e de acessórios diversos, a tradução está presente na vida de bilhões de seres humanos através de legendagem, sobretítulos, audioguia, tradução automática, tradução audiovisual e audiodescrição. Essas são algumas das modalidades que mais se desenvolveram nas últimas décadas. Muitas delas se utilizam de inteligência artificial de forma exclusiva e, com isso, levantam a polêmica sobre a necessidade dos tradutores e intérpretes humanos ante tal desenvolvimento das ciências da computação e tecnológicas. Para exemplificar, a narrativa de Milton cabe de forma adequada:

Entre as novas formas de tecnologia envolvendo a tradução, posso mencionar os sobretítulos, agora comuns em óperas cantadas em línguas estrangeiras: uma tradução das palavras cantadas aparece em um painel eletrônico acima do palco. Mais recentemente temos a possibilidade de assistir a peças de teatro em várias línguas. Quando estive no Japão, aluguei um audioguia para assistir uma peça *kabuki*. A desvantagem é que o audioguia tinha somente uma descrição dos acontecimentos no palco, e não dava para escutar a audiodescrição e ao mesmo tempo as vozes dos atores. Agora, em alguns teatros em Londres, onde há um número grande de turistas, é possível alugar um aparelho de mão com traduções da peça em francês, alemão, italiano, espanhol, russo, japonês ou chinês, além da versão original em inglês. Os fabricantes da engenhoca insistem em que as traduções sejam feitas por profissionais, e não por software! E aí entramos em uma outra área muito pertinente, a da tradução automática, que hoje está disponível para qualquer um na web, mas, a não ser em situações nas quais há um vocabulário muito limitado, os resultados deixam a desejar e têm de ser corrigidos por tradutores humanos. (MILTON, 2010, p. 13)

Há *softwares* que recuperam memórias de tradução feitas no passado, sendo capazes de armazenar dicionários e repertórios de linguagens variados. E o que dizer dos estudos de *corpora* que possibilitam a criação de bancos de dados riquíssimos capazes de registrar milhões de termos de qualquer campo do conhecimento?

Na própria área literária, a facilidade de publicar material na web em um site pessoal ou compartilhado resultou em uma expansão enorme de traduções literárias disponíveis. Um bom exemplo é o site “Uma Nuvem de Corvos”, que junta 33 traduções inteiras ou parciais em português de “O Corvo” (“The Raven”), de Edgar Allan Poe. (MILTON, 2010, p. 14)

Paulo Henriques Britto (2012, p. 12), tradutor, escritor e professor da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, publicou mais de 120 livros e é altamente reconhecido no Brasil, tendo obras autorais também traduzidas para línguas estrangeiras, e ele contribui para o desvelar da matéria. O autor conta que a visão do senso comum a respeito da tradução é profundamente equivocada. Incluindo os

ávidos leitores, o público geral não costuma pensar sobre a natureza da tarefa de traduzir uma obra. Se questionado, opina que traduzir é uma tarefa relativamente fácil; que a questão toda está em o tradutor saber que nomes tem as coisas em um idioma estrangeiro; que esse problema se resolve facilmente através da consulta a dicionários bilíngues; e que, com os avanços da internet, em pouco tempo a tradução será uma atividade inteiramente automatizada, feita sem intervenção humana.

Em concordância com Milton, Britto desconstrói todas essas ideias; segundo ele, a tradução automatizada jamais prescindirá da intervenção de revisores e tradutores; nos textos literários, considerados de grande complexidade, a tradução é uma tarefa difícilíssima, das mais complicadas que a mente humana é capaz de realizar: a delimitação entre conceitos próximos, dentro de um mesmo campo semântico, se faz de modo diferente em línguas diferentes, assevera o autor.

Estirando o olhar para os direitos fundamentais do ser, tradução também é direito:

A Constituição Brasileira de 1988 garantiu a cidades e cidadãos, nascidos ou não no Brasil, diversos direitos, entre os quais o de receber dos órgãos públicos informações de seu interesse particular, coletivo ou geral (art. 5º, XXXIII). Contudo, a Magna Carta não problematizou em que língua se concederia essa informação; previu apenas que “A língua portuguesa é o idioma oficial da República Federativa do Brasil” (art.13). Cartas Constitucionais de outras nações, diferentemente, são mais generosas com sua diversidade linguística; a Constituição Espanhola, de 1978, traz no preâmbulo a defesa das línguas e culturas de todos os povos da Espanha; a Paraguai, de 1992, identifica a nação como bilíngue e pluricultural (art. 140); a Equatoriana, de 2008, reconhece a cada cidadã(o) o direito de aprender em sua própria língua (art. 29), prevê o uso de língua de sinais e comunicação em braile como políticas de inclusão (art. 47.11) e inclui no arcabouço da ampla defesa o direito de conhecer, de modo claro, simples e em sua própria língua, as razões de sua detenção (art. 77.7). A elevação desses direitos ao bojo constitucional reflete esforços para a proteção de populações vulnerabilizadas de formas diversas, entre as quais pela língua com que se expressam. (KAHMANN, 2020, p. 1)

A essa questão das políticas linguísticas e tradutórias, Kahmann afilia que a tradução representou um direito essencial no ano em que se viveu uma crise epidemiológica, e reitera a importância do ofício na democratização de conhecimentos e informações sobre a própria covid-19. Comunidades de línguas minoritárias mundo afora, que não dominam o inglês ou qualquer outra língua que não a sua materna, receberam os protocolos de higienização, de isolamento social e de *home office* em sua própria língua, graças a profissionais que se dedicam a traduzir.

Hoje, a presença da tradução no mundo globalizado já é tão familiar e habitual, que se tornou condição sem a qual certas relações comerciais, profissionais e de

turismo nem mesmo poderiam ocorrer. Entretanto, a história da disciplina demonstra a sua complexidade: ela já passou por denominações variadas, como *Tradutologia*, a qual enfocava problemas linguísticos, como métodos, pedagogia e filologia. Com o passar do tempo, as preocupações com o aspecto propriamente literário, como estética, poética e ética, assumiram lugar de importância. Surgiram mais denominações, a exemplo de *Translatologia*, antes que *Estudos da Tradução*, termo usado por James Holmes nos anos de 1970, fosse o mais aceito e difundido, acabando por cristalizar-se.

O reconhecimento da comunidade acadêmica aconteceu nos anos de 1980 e 1990, o que deixa nítida a juventude do campo. Desde então, o reconhecimento do tradutor também cresceu, os eventos científicos se proliferaram e o diálogo com outros campos do saber foi expandido e intensificado.

No contexto brasileiro, dados do Sindicato Nacional dos Tradutores (Sintra)⁶⁶ demonstram que, apesar do reconhecimento acadêmico e da oferta de cursos de tradução em nível de graduação, extensão e pós-graduação em algumas das melhores universidades do país e no exterior, a profissão do tradutor ou intérprete ainda não é regulamentada no Brasil. Isso significa que qualquer pessoa pode exercê-la. Sem a pretensão de oferecer resistência à continuidade dessa prática, é capital alertar sobre o risco na contratação de serviços de tradução por praticantes que se autointitulam “fluentes” na língua estrangeira em questão no trabalho. A pesquisa dentro do campo prova quanto mais um tradutor deve se empenhar, além de ter o conhecimento da língua, para apresentar uma tradução de qualidade. Cabe ao Estado valorizar a trajetória dos profissionais que se ocupam de uma tarefa de tão grande responsabilidade, abrindo caminhos para as relações internacionais em todos os âmbitos.

Ainda dos percursos históricos, romanos traduziram textos gregos, textos bíblicos foram traduzidos para o latim, e nesses contextos houve inúmeros conflitos, verdadeiras guerras de poder cujo despojo não poucas vezes era relativo à própria língua do povo dominado, línguas de prestígio *versus* línguas desprestigiadas, coibidas ou proibidas. Em qualquer que fosse o cenário, a história mundial está recheada de tradução, e sem ela não se preencheriam muitos espaços que a ela somente cabem.

⁶⁶ Disponível em: /<http://www.sintra.org.br/site/?p=c&id=37/>. Acesso em: 10 fev. 2021.

Michaël Oustinoff (2003) faz a assertiva de que, em lugar de fazer um estudo cronológico da história da tradução, é mais efetivo que se pense em sua trajetória em termos dos problemas que ela apresenta e das diferentes soluções que para eles se propôs em diferentes épocas. Seguindo essa linha, a tradução de textos sacros estava restrita ao literal, na intenção de que não se corrompesse a mensagem sagrada. São Jerônimo (c420 d.C), ícone da história da tradução ocidental, confessava que, quando se tratava de traduzir textos não religiosos, abstinha-se da literalidade e se apegava às ideias; traduzia ideias por ideias, e não palavras por palavras. Ele criticou a tradução grega dos *Setenta*,⁶⁷ por ser livre demais e corromper o original do hebraico. Este ainda constitui um dos maiores, senão o maior dos problemas de tradução: devem-se traduzir palavras ou ideias, letras ou sentidos? São Jerônimo é um dos responsáveis pelos primeiros escritos teóricos sobre a tradução. E assim se deu o início das teorizações na área, quando tradutores passaram a fazer registros a partir da prática tradutória. Até hoje há tradutores que relutam em aceitar crítica e teorização por parte de estudiosos da tradução que, por sua vez, não atuem como tradutores.

No contexto ocidental, na transição do Império Grego para o romano, as traduções para o latim são referências na história; destaca-se a figura de Cícero, na Roma Antiga. O primeiro tradutor europeu conhecido foi Lívio Andrônico (séc. III a. C), e antes dele também se destacou Fílon (I a.C), membro da comunidade judaica de Alexandria; no entanto, Cícero trouxe aperfeiçoamento no nível das considerações teóricas, praticamente inexistentes antes dele, agrega Oustinoff (2003, p. 32).

Houve uma trajetória de séculos rumo à cristalização do latim no percurso para a suplantação do grego, que serviu de modelo, e cujos textos filosóficos e literários foram massivamente vertidos como referência. Entretanto, o medo de alterar a mensagem original foi rechaçado por completo em certos períodos da história, como o das *Belles Infidelis*. Naquele momento, os franceses viam sua própria língua como superior às demais; em virtude disso, preconizavam que os textos traduzidos poderiam ser “transformados” a serviço do francês, que lograva um vasto prestígio. As *Belas Infiéis* materializaram a *performance* tradutória que privilegia a língua-alvo em detrimento da língua de partida. Conflitos teóricos à parte, a tradução, desde que é, alterna papéis de vilã e de salvadora, tanto promove quanto impede acordos.

⁶⁷ Versão grega das Escrituras Sagradas, ou Septuaginta.

Nas palavras de Haroldo de Campos, em referência a Mallarmé e Walter Benjamin, a “língua suprema” está ocultada dentro das línguas, todas imperfeitas, e “sua verdade” pode ser resgatada pelo ofício do tradutor. Para ele, a tradução visa mediar a comunicação, mas, nesse momento, perde o essencial e, traduzindo apenas o essencial, torna-se uma má tradução; “o essencial numa obra poética se situa para além da mera comunicação” (CAMPOS, 1997, p. 168). O autor propõe que se utilize o termo “transcrição” para a prática tradutória que tem um lugar semiótico no qual ocorre uma transposição criativa de língua para língua. Tudo sucede em um processo metalinguístico que se dá sobre o texto de partida e que possibilita o resgate da função poética naquele presente texto. Há, então, para Campos, quando se trata de poesia, um intracódigo semiótico que pode ser revelado e transportado para a língua de chegada. No entanto, isso se processa a partir de uma desconstrução do original, o que pode ser julgado como transgressão e provocativo de estranhamento. Os pressupostos do autor quanto à transcrição poética são altamente respeitados no campo. As assertivas de Campos dialogam com teóricos como Bassnett e Venuti, os quais contribuem para este trabalho e cujos pensamentos serão desenvolvidos mais adiante.

A questão é que a diferença entre as línguas já começa na própria estrutura do idioma, tanto na gramática quanto no léxico; isto é, na maneira de combinar as palavras e no nível do repertório de “coisas” reconhecidas como tais em cada língua. Pois um idioma faz parte de um todo maior, que é o que denominamos de cultura; e as coisas reconhecidas por uma cultura não são as mesmas que as outras reconhecem. As diferenças podem se dar das maneiras mais diversas. (BRITTO, 2012, p. 14)

Em entrevista à TV Brasil, Britto, entre risos, faz revelações, como a de que a tradução é uma enganação; é quando se faz o leitor acreditar que está lendo o autor estrangeiro. Tantos, afinal, afirmam ter lido esse ou aquele autor sem jamais ter tido acesso ao texto na língua estrangeira ou sem, ainda, jamais ter consciência sobre isso. Leitores de textos traduzidos são o público que, na maioria das ocasiões, não tem ou terá acesso ao texto-fonte. O texto traduzido está a esse ponto inserido no sistema literário e carrega em si mesmo a responsabilidade e a glória de apresentar o estrangeiro ao local.

A tradução é mais que uma simples operação linguística: as línguas são inseparáveis da diversidade cultural, essa diversidade vital que a ONU, por meio da Unesco, pretende defender, a fim de evitar a proliferação de conflitos decorrentes do choque de culturas neste século XXI. (OUSTINOFF, 2003, p. 9)

Assim como a literatura, a literatura traduzida tem esse poder de pacificar, intermediar para a expansão de sociedades e culturas tidas como opostas e mutuamente nocivas, através da promoção do diálogo, da apresentação do outro para dirimir conflitos e do estímulo à convivência saudável e benéfica.

2.2 Tradução Literária

a literatura opera e organiza uma gama de saberes, de tal modo que, como disse Barthes, se todos os livros do mundo desaparecessem num incêndio mil vezes maior que o da Biblioteca de Alexandria e restasse apenas um único livro de literatura, poderíamos, a partir dele, restaurar a futura biblioteca.

A liberdade e o rigor do texto literário, sua complexa exegese, a que responde um espectro fascinante da teoria literária e da literatura comparada, representam efetivamente um índice de extrema complexidade. O leitor-crítico é uma espécie de ornitorrinco porque reúne todas as riquezas, todas as contradições, todos os pressupostos de uma união de opostos, de sua densidade histórica, de suas raízes de classe e geografia, de sua cultura pessoal, de sua sensibilidade, diante de um cardápio hermenêutico variado, cuja escolha dependerá da experiência consubstanciada no gesto de pura gratuidade do leitor experiente. (LUCCHESI, 2017, p. 46)

O texto literário pode ser altamente complexo; não raro, tradutores experientes trazem à luz dificuldades com textos que não puderam ou quase não puderam traduzir – nem sempre pela falta de correspondências, e, sim, pela falta de satisfação com o resultado obtido ante o distanciamento do original. Alguns confessam preferir, assim, antologias à realização da tradução de obras completas.

Bassnett (2005), pela apresentação de exemplos de tradução, ensina que a tradução literária é uma questão de desenvolvimento das habilidades de percepção e apreensão da estrutura dominante do texto, uma vez que a estrutura da literatura é dinâmica. A autora informa que a tradução interlingual deverá refletir a interpretação do próprio tradutor do texto em língua-fonte. Para tanto, ela orienta o tradutor literário a buscar entender como se dá o processo tradutório e as relações do texto literário com o sistema no qual está inserido, a estrutura geral do trabalho *versus* a sua relação com o tempo e o local de sua produção. Com frequência, os bastidores aclaram as razões das escolhas das unidades literárias em seus vários níveis. Tomando como exemplo o caso das dificuldades com o nível semântico, quando o significado das palavras muda, em dados momentos essas dificuldades só serão sanadas por meio de uma pesquisa etimológica atenta.

Cada época produz um tipo de significado que lhe é peculiar e deve manifestar-se em modelos literários e sociais. Conforme estes modelos são ultrapassados e a realidade parece desvanecer-se, novos símbolos tornam-

se necessários para recapturá-la, o que nos permite atribuir um valor informativo às estruturas dinâmicas da literatura. Sendo assim, a literatura é tanto a condição quanto o local da comunicação artística, entre emissores e receptores, ao público. As mensagens seguem o seu curso no tempo, lenta ou rapidamente; algumas delas aventuram-se em encontros que desfazem toda uma linha de comunicação; mas, por meio de grandes esforços, uma nova linha surgirá. Este último fato é o mais significativo, exige aprendizado e dedicação por parte daqueles que o compreenderiam, pois a função do principal símbolo das grandes obras literárias transforma a gramática de nossa visão de mundo. (BASSNETT, 2005, p. 104)

Bassnett destaca que a tradução de prosa é subestimada como sendo uma operação mais simplificada, nesse caso mais fácil de ser traduzida que outros gêneros, como a poesia. De sua vivência como professora, ela conta que os estudantes de tradução, em geral, tendem a tratar a tradução da prosa sem tanta investigação do texto como um todo. É costume que iniciem diretamente a tradução dos primeiros parágrafos do texto sem considerar como aquela parte se relaciona à estrutura da obra. Para ela, esse fato tem importância, porque mostra que um conceito diferente da distinção imaginária entre forma e conteúdo prevalece quando o texto a ser considerado é um romance. “Parece ser mais fácil para o tradutor de prosa considerar o conteúdo como separável da forma” (BASSNETT, 2005, p. 146). A seguir, Bassnett cita exemplos do fato em traduções que não percebem metáforas, que fazem variações bruscas de estilo, que cometem erros, ocasionando perdas de qualidades especiais ou padrões de repetição que conduzem o leitor ao clímax, como ocorre no original.

Iser continua a assegurar que a frase não consiste unicamente de uma afirmação, “mas almeja alguma coisa além do que ela realmente diz”, já que as frases de um texto literário “são sempre uma indicação de algo que está para vir, a estrutura que é prenunciada pelo seu conteúdo específico”. Se o tradutor, então, considera as frases apenas pelos seus conteúdos específicos, o resultado envolverá uma perda de dimensão. (BASSNETT, 2005, p. 152)

Susan Bassnett mostra que, quando se perdem as frases como unidades componentes de uma estrutura complexa total, produzem-se desvios, como tradução errada de informação, subinterpretação do texto original e interpretação superficial de conexões correlativas intencionais. Essas últimas revelam conexões sutis que, de forma isolada, nem sempre são percebidas e se tornam menos concretas, porém assumem o significado real através da interação com seus correlativos.

Talvez a maior questão para Bassnett seja os adeptos ao princípio de que o romance é um material de conteúdo parafraseável, que pode ser traduzido

diretamente. A autora ainda denuncia que parece ser senso comum o fato de a prosa parafraseada de um poema soar inadequada, porém não há tal consenso no que se refere ao texto em prosa. Finalmente, ela elogia os tradutores de romance por estes terem, cada vez mais, o cuidado extremo na criação de textos em língua-meta coerentes e inteligíveis, evitando o efeito afetado que pode resultar, caso as estruturas sintáticas da língua-fonte sejam seguidas muito fielmente, e não considerarem o modo como as sentenças isoladamente compõem a estrutura como um todo.

Sobre a tradução de textos dramáticos, a autora esclarece que ainda há menos contribuições teóricas e menos material de apoio. Nesse gênero é apenas na *performance* que o potencial total do texto se concretiza; o texto é lido de modo diferente e como uma unidade incompleta. Bassnett ensina que o texto escrito é apenas um componente funcional no processo como um todo que compreende o teatro, e ele é, por conseguinte, distinto de um texto destinado unicamente à leitura. Aí está estabelecida a dificuldade para o tradutor, que terá de decidir “se traduzirá o texto como puramente literário ou se tentará traduzi-lo a partir de sua função como um elemento em um outro sistema mais complexo” (BASSNETT, 2005, p. 157).

Texto escrito e interpretação constituem um elo indissociável no teatro; logo, não deverá haver hierarquias para diferenciá-los; pelo contrário, haverá o tradutor que considerar sempre a situação extralinguística, o falante e os elementos que o circundam, como uma relação orgânica e harmoniosa; sem ela, ficam incompletos um e outro.

Muito embora, a depender do distanciamento temporal ou de diferentes sistemas de referência, as traduções possam ser mais orientadas para a *performance* ou para a leitura, o tradutor não deverá perder de vista as referências sobre as relações vitais entre texto e atuação. Uma das mais importantes é que o texto teatral visa uma plateia, ou seja, o leitor primário do texto não é mais o público individual em sua esfera privada.

E já que o texto de teatro é escrito para ser falado, o texto literário contém também um conjunto de sistemas *paralinguísticos*, onde grau de intensidade, entonação, velocidade de emissão, acento etc. são todos significativos. Além disso, o texto de teatro contém em seu interior o *subtexto* ou o que podemos chamar de *texto gestual*, que determina os movimentos que um ator, ao dizer o texto, pode realizar. Desta forma, não é apenas o contexto, mas também o padrão gestual codificado na própria linguagem que contribui para o trabalho do ator, e o tradutor que ignora todos os sistemas fora do puramente literário está correndo sérios riscos. (BASSNETT, 2005, p. 173)

Cada gênero literário tem suas especificidades e valoriza determinados aspectos na escrita que, em geral, correspondem à época. É comum que uma mesma obra literária seja objeto de mais de um projeto de tradução por um mesmo ou por autores diversos. Cada um contribui à sua maneira; por vezes, resultados muito parecidos apresentam pequenas diferenças nas escolhas que definem níveis de formalidade, tons etc. Outras diferenças mais marcantes podem ocorrer a depender do alcance e do acompanhamento que o tradutor fez da notoriedade da obra literária na cultura de chegada e do tipo de recepção ocorrida em versões anteriores do mesmo texto.

Durante o seu escrutínio, o tradutor reconhece e busca reproduzir as diferentes vozes e estruturas narrativas, bem como triar, selecionar, suprimir, introduzir, ou não, notas explicativas para aclarar o entendimento do público. Expectativa, suspense, ironia, culpa, revolta, deleite, dor e medo, para citar apenas algumas, são sensações que o tradutor, enquanto primeiro leitor, perscrutará e refletirá no texto de chegada. Sensibilidade e experiência para o reconhecimento de estilo, caracterização psicológica das personagens, conteúdo e enredo são habilidades que o tradutor literário vai desenvolvendo ao longo de sua trajetória (SOUSA, 2009, p. 91). Na rotina do tradutor está presente a pesquisa para refinamento e mais acuidade em suas interpretações.

Em contrapartida, o tradutor literário também revelará suas preferências literárias por meio do moldar dos discursos das personagens. Posicionamentos políticos e ideológicos veiculados em obras literárias também podem ser amenizados ou destacados através de seu trabalho. Sousa cita Roland Barthes, em *L'effet del réel* – “é impossível livrar-se do real para a composição do universo ficcional, pois este sempre parte dele, nem que seja para negá-lo” (2009, p. 104) – para reafirmar o peso do conteúdo literário em cada sociedade e a seu tempo. Haverá ainda a decisão por quebra, alongamento ou encurtamento de parágrafos, por preservar ou não a sintaxe do original, e por reproduzir fenômenos que distanciam ou aproximam o público, causando maior ou menor estranhamento em relação ao texto. Essas escolhas estão intimamente ligadas à ideia que o tradutor faz de seu público; se deseja subestimá-lo, provocar à pesquisa, gerar conforto e proximidade ou desconforto e esquivamento. Dos dissensos entre tradutores surgem as retraduições.

O importante aqui, como em toda obra de arte literária, não são apenas as referências históricas retratadas no texto, mas como se dá o seu

entrelaçamento com os fatos ficcionais. O valor literário de LD está, portanto, além de qualquer semelhança com a realidade num sentido pleno de mera constatação de veracidade. [...] A percepção e compreensão, pois, desse entrelaçamento de vozes narrativas, além do conhecimento mínimo sobre os caminhos percorridos pela obra na cultura de partida, levam o tradutor e crítico a executar com maior habilidade a sua tarefa. (SOUSA, 2009, p. 104)

Como extensão dessa fala, merecem destaque os paratextos, considerados parte constitutiva da obra original, não devendo ser excluídos na tradução literária: é um erro que o tradutor os omita. Lastimável é o fato de que há obras traduzidas que apresentam o prefácio do redator como prefácio do autor; outras retiram preâmbulos – ambos são procedimentos que causam prejuízo à absorção da totalidade das vozes narrativas e do conjunto da obra.

As palavras da professora Andrea Kahmann (2020, p. 1), expressas em “[...] clássicos da literatura que conheci pelo trabalho de profissionais da tradução, a que agradeço a transposição das línguas e dos séculos que me separam dos originais” manifestam a percepção de apreciadores da literatura que entendem a dimensão do papel da tradução na disseminação de obras que chegam às suas mãos, por vezes nessa única via.

Reunidos os pontos indicados, pode-se afirmar que traduzir literatura de uma língua para outra envolve atenção às diferenças pragmáticas, ou seja, às características pragmático-discursivas. Tradutores de diferentes escolas e estilos preconizam variados procedimentos; para a avaliação dos resultados, surgem estudos e critérios na tentativa de estabelecer o que deve ser levado em conta.

a única diferença significativa refere-se à orientação discursiva de ambas as línguas, em que a língua inglesa, de acordo com o quadro de House (1997), tende a um discurso voltado para pessoas (e não para o conteúdo) e, a língua portuguesa, segundo Negrão (2001), tende mais para o tópico do que para o sujeito. [...] Questões linguísticas também têm implicações pragmáticas, como as diferenças entre os tempos verbais em inglês e português, mais notadamente no passado e nas *if clauses*, além do aspecto verbal.[...] Outra dificuldade se dá na negação sentencial. Um exemplo é a tradução para o português de frases como *I don't think so*, que, em português, remete a frases com outra estrutura sintática, como “Eu acho que não”. [...] Também problemática é a tradução da adjetivação em inglês, em que a anteposição do adjetivo ao substantivo possibilita, sem prejuízo da coesão, a enumeração de diversos adjetivos para um único substantivo. Isso é inviável. (ROSCOE-BESSA, PESSOA; DIAS, 2016, p. 96)

As autoras abordam as diferenças comunicativas entre o par linguístico inglês-português, o que serve de modelo para outros estudos envolvendo quaisquer outras línguas. Mona Baker (*apud* ROSCOE-BESSA, PESSOA; DIAS, 2016, p. 101) surge com

a proposição de que é necessária uma abordagem que reconheça o posicionamento variável e continuamente negociável do tradutor em relação à ideologia implícita em textos, autores, sociedades e eventos de interpretação. Nessa liberdade está subjacente a avaliação do *status* que assumirá a obra traduzida. E, na tentativa de estabelecer parâmetros avaliativos, há diferentes abordagens.

Ainda que de forma velada, sempre se avalia uma tradução. Os estudos de Baker servem de fagulha para a imensa gama de critérios que é parte dessa circunspeção, desde normas culturais até teorias da recepção.

[...] novas visões, teorias e desenvolvimentos dentro da teoria da tradução devem ser levados em conta, assim como, em segundo lugar, descobertas relevantes fora dos Estudos da Tradução, particularmente relacionados aos estudos entre fronteiras culturais, os quais são importantes para questões relacionadas a normas culturais, e, portanto, lidam, pelo menos indiretamente, com questões que concernem a quão longe e sob quais circunstâncias tais divergências culturais devem ser levadas em conta no processo de tradução e na avaliação do produto final. (HOUSE, 1997, p. VII, tradução nossa)⁶⁸

O produto de tradução será resultado da fusão de vários fatores externos e internos; não se poderia levar a ferro e fogo uma lista de normas para uma atividade que está baseada na experiência subjetiva de um primeiro leitor, o tradutor, que, posteriormente, o “lerá” para o público. House (1997, p. 2) apresenta em seu trabalho uma lista de Savory de 1968 (p. 80), a qual prescreve:

1. Uma tradução deve manter as palavras do original.
2. Uma tradução deve manter as ideias do original.
3. A tradução deve ser lida como uma obra original.
4. A tradução deve ser lida como uma tradução.
5. A tradução deve refletir o estilo do original.
6. A tradução deve ter o estilo do tradutor.
7. A tradução deve ser lida como um texto contemporâneo ao original.
8. A tradução deve ser lida como um texto contemporâneo ao do tradutor... etc.” (HOUSE *apud* SAVORY, 1968, p. 80, tradução nossa)⁶⁹

Esse é um exemplo clássico de uma das listas já produzidas que levariam à “melhor tradução” possível. House desafia que a tradução é um ofício baseado no

⁶⁸ “and new views, theories and developments inside translation theory are to be put into balance, as are, secondly relevant findings from outside translational studies, particularly results of cross-cultural studies, which are important for issues of divergent cultural norms, and therefore bear, indirectly at least, on questions concerning whether, how far and under which circumstances such cultural diversification is to be taken into account in the process of translation and in the evaluation of the resulting product.”

⁶⁹ 1. A translation must give the words of the original. 2. A translation must give the ideas of the original. 3. A translation should read like an original work. 4. A translation should read like a translation. 5. A translation should reflect the style of the original. 6. A translation should possess the style of the translator. 7. A translation should read as contemporary of the original. 8. A translation should read as a contemporary of the translator.

empirismo, em uma realidade intersubjetiva; por conseguinte, deve-se considerar que ela está ligada ao fator humano, cuja compreensão e interpretação do original, além das decisões e dos movimentos em direção a uma *optimal translation* estão firmemente enraizados em conhecimento pessoal, intuição, habilidades interpretativas e competência artístico-literária.

Em continuidade, a autora protesta contra guias para avaliações de traduções; ela afirma que a tradução também não é⁷⁰ uma atividade privada, mas uma tripla missão que se refere ao tripé autor, leitor e texto, e faz uma retomada de perspectivas variadas, as quais são resumidas a seguir.

A primeira seria a Anedótica, Biográfica e Neo-Hermenêutica, cuja expressão é vaga e baseada em sugestões opinativas, concentrando a análise na compreensão e interpretação do tradutor. Entre seus nomes principais estão Jumpelt (1963), Savory (1968), Paepcke (1986), Stolze (1982) e Kupsch-Losereit (1994).

Já a abordagem behaviorista é orientada para a resposta e tem entre seus adeptos o grande nome de Eugene Nida (1964), com seu conhecido Princípio da Equivalência Funcional (ou dinâmica), pelo qual o texto de chegada deve evocar as mesmas reações (respostas) no público leitor de chegada que as que foram provocadas no público da língua de partida. O contraponto de House diz respeito à própria possibilidade de medir as respostas em questão; seria mesmo possível medir essas reações provocadas no público? O maior problema está no fato de que essa resposta está plenamente baseada no texto de chegada e ignora, em demasiado, o texto de partida.

A terceira abordagem é orientada para a literatura comparada e está intimamente relacionada à Teoria dos Polissistemas, de Gideon Toury (1985). A atenção se volta para a função da tradução na literatura da cultura de chegada, ou seja, o valor do texto de partida cai consideravelmente. Toury é um dos apoiadores de traduções detalhadamente descritivas às quais confere um valor semiótico na outra “línguacultura”. Para ele, a tradução tem um lugar específico no nicho da literatura geral traduzida na língua-alvo; portanto, dentro de uma perspectiva sistêmica, ele pensa ser imprescindível visualizar a relação do texto recém-traduzido com as outras traduções já existentes. Há, nesse caso também, interesse em vislumbrar o panorama

⁷⁰ A partir dos estudos da terminologia, pode-se definir algo a partir de seus traços distintivos; para tanto, um caminho comum é passar pelo crivo de definir o que o objeto não é. Isso o diferencia entre um todo de iguais.

temporal e localizar no tempo aquela tradução. Ele resgata a ideia da busca de equivalências, porém de maneira mais amena, indicando a busca por níveis de adequação à realidade da língua de chegada através de uma equivalência funcional entre as duas culturas.

Em continuidade, baseadas na filosofia e na sociologia, as abordagens Pós-Modernista e Desconstrutivista, cujos estudiosos trazem nomes como Venuti, Derrida, Gentzler, Benjamin e Graham, são muito oportunas para este trabalho, pois:

Eles tentam desmascarar as desigualdades de poder que estão refletidas na tradução em ambas as direções, do e para o inglês, e a promoção de uma prolongada hegemonia da língua inglesa, de traduções unilaterais do inglês, e um número sempre menor de textos estrangeiros sendo traduzidos para o inglês. Também ambicionam tornar a atividade do tradutor “mais visível”, pretendendo mostrar o real poder que tradutores têm ao moldar literaturas nacionais e influenciar cânones literários, revelando o processo oculto de seleção de textos para tradução e as razões pelas quais são dados os efeitos de certas estratégias de tradução. Os estudiosos também examinam criticamente tanto teorias da tradução como traduções individuais, ao apontarem suas naturezas “canibais” e “imperialistas”. (HOUSE, 1997, p. 9, tradução nossa)⁷¹

Essas abordagens dialogam profundamente com os pressupostos teóricos de Susan Bassnett, sobre os quais se discorre com mais detalhes ainda neste capítulo, em subseção dedicada à relação entre tradução e pós-colonialismo.

Abordagens voltadas para a Teoria Funcionalista (ou Teoria do Skopos) e para a Teoria da Ação-Recepção apontam que o fator mais importante é o propósito. Assim sendo, o principal olhar para a avaliação da tradução deve estar nas normas culturais e linguísticas do texto de chegada. Essa posição é criticada e debatida por House, a começar pela dificuldade de precisar a função do texto e, em segundo lugar, por supervalorizar o papel do tradutor ao fazer o escrutínio do texto original, indicando uma única função, talvez, onde possa haver várias outras.

Se é vago, de maneira confiável, apontar os reais destinatários de cada texto, tanto ou mais seria definir as possíveis respostas que um texto pode provocar. Com essa afirmação, House rebate a abordagem voltada para a resposta, também

⁷¹ “They undertake to unmask the unequal power relations that are reflected in the translation directions from and into English, and the promotion of further English language hegemony through one-sided translations from English and an ever decreasing number of foreign texts being translated into English,. They also try to make the translator’s activity “more visible”, attempting to show the real power translators have in shaping national literatures and influencing literary canons, revealing the hidden process of selecting texts for translation, and the reasons for, and effect of, certain strategies of translation. They also critically examine both translation theories and individual translation acts pointing to their “cannibalistic” and “imperialistic” nature.”

apresentada como pressuposto para avaliações de tradução, e que fica aproximada das teorias funcionalistas.

Há que pesquisar profundamente o contexto do texto de partida em lugar de aderir a hipóteses de que o texto incorpora um significado autônomo, o qual o leitor não é capaz de apreender por conta própria.⁷² Para os textos de consumo rápido, esse dilema não se apresenta, uma vez que, sem grandes questões semânticas, os textos podem ser vertidos para a língua de chegada sem grandes inquietações. Porém, já que aqui se trata de tradução de literatura, não é o caso.

A abordagem funcionalista não se interessa pela relação original x tradução, nem com critérios para a delimitação da tradução de outras operações textuais. Tal como são, abordagens funcionalistas se dedicam unicamente à relação entre (características de) textos e os agentes humanos que com eles se ocupam. (HOUSE, 2007, p. 16, tradução nossa)⁷³

A abordagem linguística, por sua vez, volta o olhar para a estrutura linguística e textual, bem como para seu significado potencial. House alerta que, em observações limitadas, o tradutor pode visar apenas um aspecto do texto, como o semântico, por exemplo, e abandonar outros igualmente importantes. Por outro lado, a autora destaca essa abordagem como a mais promissora para o desenvolvimento de meios de avaliação de tradução.

Quais os procedimentos válidos e as adequadas normas avaliativas? Essa é e sempre foi uma questão nos Estudos da Tradução. Como sua própria contribuição, Juliane House propõe que a tradução pode ser avaliada como *overt translation*, ou, ainda, *the covert one* – esta representando o trabalho em que a tradução não é reconhecida ou lida como tal; quando o tradutor se esforça por seu próprio apagamento e para que seu texto seja lido como se fosse um original. De acordo com Pessoa e Roscoe-Bessa (2017),⁷⁴ *overt translation* corresponde a uma tradução explícita; a *covert translation*, uma tradução velada. Nesta última ocorre a aplicação de um filtro cultural em que preferências comunicativas, mentalidades e valores são

⁷² “Also, many texts embody something we might call their ‘historical meaning’, and in the translation of certain texts it is essential to try to render meaning according to the actual words of the text.” (HOUSE, 1997, p. 15)

⁷³ “the functionalist approach is not concerned with establishing criteria for delimiting a translation from other textual operations. As it stands, functionalistic approaches are solely concerned with the relationship between (features of) texts and the human agents concerned with them.”

⁷⁴ PESSOA, Marcia Ney; ROSCOE-BESSA, Christiane. Glossário – Termos do Modelo de House de avaliação de traduções para tradutores e estudiosos da tradução. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/134420/>. Acesso em: 28 fev. 2021.

levados em conta na tradução. Essas preferências comunicativas, isto é, o comportamento verbal, são socioculturalmente determinadas.

Ao tradutor cabe decidir se deixará o texto a se estranhar ao leitor ou, de maneira oposta, o familiarizará a tal ponto, que lhe será possível esquecer que lê naquele momento um texto traduzido. Ao contrário de estudos que versam sobre a dicotomia visibilidade/invisibilidade, para ela o tradutor está mais oculto no trabalho à medida que mais se esforça por familiarizar por completo o leitor ao texto, e mais visível à medida que mais ao leitor for perceptível que a obra não faz parte da sua cultura e nem do seu contexto.

Os esforços de House pelo levantamento de dados sobre métodos de avaliação da tradução resultaram na criação de um quadro comparativo para o auxílio do tradutor na transposição dos variados fenômenos discursivos. A autora compara discursos de falantes nativos do alemão e do português por meio de análises contrastivas pragmáticas, nas quais aponta desentendimentos entre os usuários das duas línguas. Sua investigação serviu de modelo de pesquisa a partir da aplicação dos mesmos questionamentos, porém envolvendo o diferente par linguístico inglês/português brasileiro. Como principal diferença na transposição literária do inglês para o português, em estudo realizado por Roscoe-Bessa, Pessoa e Dias (2016),⁷⁵ é proposto que a literatura enfatiza as diferenças estruturais, porém não as diferenças discursivas entre o inglês e o português do Brasil. As autoras consideram haver mais semelhanças do que diferenças pragmáticas entre esse par de línguas, apesar de apontarem que certas questões culturais precisam ser investigadas de forma mais profunda, e que, para isso, o estudo tem que ser ampliado.

Tradutor cujo nome está altamente vinculado à tradução poética, Ezra Pound tentou desmitologizar uma tradição elevada e reificada pelos estudiosos ocidentais e reescrever a história literária para torná-la mais difundida e acessível (GENTZLER, 2001, p. 57). Pound nada tinha de ordinário; era um tradutor que conhecia a fundo línguas como provençal, italiano, grego, latim, francês, espanhol e a sua própria, o inglês/americano. Autores como ele, em vez de intimidarem, incentivam novos tradutores na empreitada da tradução literária, que, apesar de tantas nuances de sagrada, pode estar acessível ao ordinário, a fim de com ele contribuir.

⁷⁵ *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 36, n. 2, p. 91-104, maio-ago./2016. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2016v36n2p91/>. Acesso em: 17 mar. 2021.

Entre as situações cotidianas características, o tradutor literário tem que lidar com redatores e editores, aos quais cabem decisões de alto impacto. Para que se evitem indisposições, autores, tradutores e editoras, em certos projetos, vivenciam o privilégio de trocar sugestões e conselhos para potencializar resultados, mas, conforme a narrativa de Milan Kundera (1988), o que pode acontecer em uma tradução pode ser imprevisível e de uma irresponsabilidade libertina. Para Gentzler, esses casos refletem os tradutores que estão o tempo todo solicitando que Pound lhes empreste uma autoridade modernista.

Em 1968 e 1969, *A brincadeira* foi traduzida em todas as línguas ocidentais. Mas que surpresa! Na França, o tradutor reescreveu a novela ornamentando meu estilo. Na Inglaterra, o editor cortou todas as passagens refletivas, eliminou os capítulos musicológicos, mudou a ordem das partes, recompôs a novela. Em outro país, sou apresentado ao tradutor, que não falava uma palavra da língua checa. “Como você a traduziu, então?” “Com o coração.” E tira da carteira uma foto minha. (GENTZLER, 2001, p. 58 *apud* KUNDERA, 1988, p. 1)

O autor destaca que esse tipo de contribuição para a teoria da tradução literária contemporânea reflete mais um esforço em busca de ressonâncias do que a real articulação, coerente e racional, de uma teoria.

Gentzler (2001), em seu *Teorias contemporâneas da Tradução*, destaca os estudos de Lawrence Venuti, que critica a fundamentação humanista de grande parte da tradução literária dos Estados Unidos, ilustrando o reforço a crenças e ideologias domésticas predominantes. Venuti propõe sua própria terminologia e método de análise de traduções, sugerindo estratégias alternativas para que os tradutores fujam de uma tradução abusivamente domesticada, evitando negar a si mesmos estilos e vozes em promoção da cultura de recepção. Venuti exalta a escrita criativa sofisticada e a qualidade da análise literária crítica dos profissionais da tradução. O autor faz um apanhado da trajetória teórica nos Estudos da Tradução, uma leitura aprofundada de princípios teóricos que os classifica em dois polos. Sua análise constitui uma das bases desta pesquisa e seu pensamento é apresentado com mais detalhes adiante.

Em palestra proferida no NSTS Research Symposium 2012,⁷⁶ Venuti fala sobre as implicações de pressupostos de ordem conceitual e prática nos resultados em tradução. O autor explica que questões linguísticas são resolvidas na tradução por meio de estratégias, e que uma estratégia é a realização prática de um conceito. O conceito, por sua vez, pode se encaixar em três amplas categorias interconectadas e

⁷⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kr5RqCgtSwo/>. Acesso em: 17 mar. 2021.

que se definem de maneira mútua: a autonomia relativa do texto traduzido, a relação de equivalência ou correspondência entre o texto-fonte e o texto traduzido e a função executada pela tradução. Esta última pode ser comunicativa ou informativa, voltada para a busca de determinada resposta no leitor, para um impacto social ou institucional, que pode alcançar consequências diversas: culturais, econômicas e sociais.

Venuti reafirma a complexidade das teorias nos Estudos da Tradução e as complicações, na tentativa de conectar estratégias e conceitos, o que acaba por resultar na formulação de teorias incompletas e desenvolvidas apresentando vários desníveis. Um exemplo disso é que as três categorias não sejam tratadas igualmente e que a concentração esteja em apenas um conceito, excluindo qualquer ligação com estratégias de discurso, e, ao inverso, uma estratégia sem formulação de conceito forneça uma explicação ou justificativa. Seja qual for a forma que assuma a sentença teórica, o autor pensa que ela está sob um modelo ou suposição subjacente ao que seja a natureza da tradução, a qual não é apenas paradigmática, mas geradora, ainda que nunca seja explicitamente assim colocada. O modelo projeta conceitos teóricos, ou estratégias discursivas, ou ambos – isto é, conceitos ligados a estratégias. Além disso, explica Venuti, acima de tudo está baseado em uma suposição ainda maior: uma teoria linguística, da língua, da linguagem com suas propriedades e funções. Apenas dois modelos de tradução, segundo o teórico, recorrem a séculos de proposições teóricas: o instrumental e o hermenêutico.

Na suposição de que a língua é uma expressão direta ou referencial, o modelo instrumental trata a tradução como a reprodução ou transferência de uma invariante que o texto-fonte contém, tipicamente descrita por sua forma, seu significado ou efeito. Já o modelo hermenêutico de tradução a trata como uma interpretação do texto-fonte, da qual forma, significado e efeito são considerados variáveis, sujeitos a inevitáveis transformações durante o processo de tradução. Esses modelos são construtos ideais que podem nunca estar presentes nas formulações empíricas e abstratas que fazemos.

O instrumentalismo enfatiza o conceito de “equivalência” e de “estratégias” formuladas para assegurá-la; as teorias hermenêuticas, ao contrário, tendem a enfatizar a autonomia pela qual o texto traduzido media e transforma o texto-fonte para desempenhar funções específicas. São dois modelos logicamente opostos, reafirma Venuti, em cuja oposição binária se estruturou uma hierarquia milenar na

teoria da tradução. O autor critica, afirmando que o tal binário não deve ser tão rígido, e que ambos os modelos resultam em omissões e inconsistências. Ele passa a propor que o modelo instrumentalista seja substituído por um entendimento de que a tradução deve estar baseada em um modelo hermenêutico mais sofisticado. Em busca desse aprimoramento, Venuti faz a sua proposta, buscando na epistemologia e nas bases de estudos linguísticos e de tradução de John Locke (1689) e Schleiermacher (1813), os quais refuta, elementos fundamentais para pensar a tarefa da tradução. Os dois são questionados em busca de uma nova proposta “intermediária”.

Nos escritos de Locke, o autor debate questões linguísticas como a sinonímia, a definição e a (in)variação semântica. Venuti relembra que um sinônimo não constitui a completa equivalência de significado de um signo em outra língua. O modelo instrumental presume a alternância completa entre ideias traduzidas, ou seja, assume que diferentes termos para uma mesma ideia são intercambiáveis. Nesse caso, determinado termo reproduziria uma ideia que, por sua vez, reproduz a mesma percepção que origina exatamente a mesma ideia. Venuti afirma que esses são conceitos dados que nunca foram construídos ou interpelados por meio de discursos filosóficos; dessa forma, o empirismo constituiu a teoria e se tornou a própria teoria, quando Locke, via costumes, criou conceitos apoiados em percepções básicas de sentido.

Uma reflexão mais aprofundada, aponta ele, serve de amostra de que termos específicos servem como códigos específicos referentes a realidades sociais também únicas estabelecidas a partir de convenções políticas ou ideológicas muito particulares. Ao criticar traduções de termos bíblicos para o francês, Locke atesta a sua crença doutrinária e teológica, nas quais sustenta sua avaliação. Venuti se utiliza desse exemplo para demonstrar que o posicionamento de Locke, a partir de uma visão calvinista, o impedia de adotar determinados termos que pudessem abrir precedentes para práticas inaceitáveis de acordo com essa crença. Em vez de defender a acuidade na escolha dos termos, ele simplesmente escolhia aqueles mais apropriados na reflexão de sua fé naquele exato momento histórico, e onde não haveria contrapontos, uma vez que era manifesto a um público que compartilhava dos mesmos credos. Mais uma vez, sua epistemologia estava baseada no empirismo e em uma filosofia político-liberal, as quais Venuti classifica como desastrosas para as teorias e os comentários de tradução, dada a ausência de pesquisa e conhecimento científico sobre o assunto.

A língua, para Locke, é uma expressão de ideias ou uma representação da realidade que acontece de maneira direta e sem qualquer turbulência. A partir desses pressupostos, a tradução é possível como uma transferência direta das palavras do texto-fonte, visto como um veículo transparente.

No final do século XVIII surge uma nova teoria de tradução, representada fortemente pelos preceitos de Schleiermacher, para o qual os métodos de tradução são a base para a correta compreensão do texto-fonte. Venuti expõe que, para o autor, existiam apenas dois únicos métodos: o primeiro, em que “se deixe o autor em paz o máximo possível, e o leitor que vá até ele, ou o segundo, em que o tradutor deixa o leitor em paz e, assim, mova o autor até ele”.⁷⁷ Dessa forma, tradução não é sinonímia ou transposição de palavras com significados parecidos ou idênticos; é um meio para a promoção de um entendimento intersubjetivo, no qual um leitor é capaz de compreender as diferenças linguísticas e culturais que um escritor de língua estrangeira tratou de significar no texto-fonte. Além do mais, a compreensão jamais é completa, apenas aproximada o máximo possível, estabelecendo a equivalência como um conceito variável, que o tradutor deve definir como desconhecido, com sua cultura-fonte, língua e texto a ser traduzido.

A tradução, para Schleiermacher é considerada uma imagem, uma representação que é relativamente autônoma em relação ao texto-fonte. Essa imagem não reflete proficiência nativa na língua-fonte, mas apenas uma familiaridade, de forma que o estrangeirismo dessa língua permanece perceptível ao tradutor ou produz uma tradução que, de alguma forma, sinaliza as diferenças linguísticas e culturais que experimenta em sua leitura do texto-fonte. A ideia de mediação entra pela primeira vez de maneira definitiva, a partir de então, na teoria da tradução, e, com ela, o modelo hermenêutico, no qual a tradução não é vista como comunicadora do texto-fonte, mas uma interpretação dele entre outras possíveis, formuladas fora do processo tradutório, e que estão forjadas em diferentes estratégias linguísticas. O texto traduzido imita o entendimento da língua original e, nessa concepção, a compreensão de Schleiermacher sobre a tradução é de que a unidade de tradução é o texto; assim, a palavra não pode ser considerada uma unidade de interpretação por si só. Cada texto será traduzido a partir de sua contextualização e da área em que se pronuncia o autor;

⁷⁷ “Either the translator leaves the writer in peace as much as possible and moves the reader toward him, or he leaves the reader in peace as much as possible and moves the writer toward him” (Susan Bronowsky’s English version)

ainda, o texto poderá assumir diferentes interpretações, conforme seus padrões linguísticos e tradições culturais, assim como os desdobramentos desses mesmos padrões.

Venuti aponta que Schleiermacher reconhece a necessidade de contextualizar, porém se recusa, como Locke, a reduzir a unidade de interpretação à palavra. Nesse caso, se cada parte individual do enunciado for analisada separadamente, cada mesma parte é indeterminada. Esse pressuposto leva a inferir que o mesmo texto pode sustentar múltiplas e prováveis interpretações contraditórias; e uma interpretação particular só poderia ser desprezada a partir de uma pesquisa filológica e histórica, ou seja, pela criação de um contexto em exclusão do anterior.

Venuti contrasta as duas defesas, de Locke e de Schleiermacher. Esse último abriga o que ele chama de “materialismo”, pelo qual a língua e o sujeito são reciprocamente determinados; portanto, cada ser humano estaria nas mãos do poder da língua que fala, ou, ainda, no que se refere a indivíduos intelectualmente livres, eles é que moldariam a língua a seu favor. Há aqui um conceito de “individualidade” que é linguisticamente determinado, não pré-linguístico, não pessoal ou psicológico – ao contrário, é uma combinação única de recursos linguísticos compartilhados presentes em um único indivíduo. Portanto, na tradução hermenêutica, “estilo” seria definido não como relacionado à personalidade, mas como composição e tratamento da língua.

A crítica de Venuti se baseia no fato de que Schleiermacher enfatiza em seus manuscritos as especificidades culturais das comunidades linguísticas, mas, quando se trata de tradução, esse tipo de mediação linguístico-cultural se tornaria uma fraude, já que seria privilegiado o tipo de tradução que é fruto da interpretação do homem bem-instruído e bem-educado, como se essa tradução fosse a mais adequada independentemente das diferenças entre a língua estrangeira e a língua materna, sobre a qual o tradutor permanece sempre consciente. Em vista disso, não seria mais o trabalho do tradutor determinado pela cultura e língua do texto-fonte como prevê o modelo interpretativo de Schleiermacher, sendo essa a principal inconsistência apontada por Venuti.

Tal tradutor não está apenas bem familiarizado com a língua estrangeira, como é capaz de compreender o texto como um todo e de tirar proveito na apresentação da sua beleza. Todavia, não é a tradução determinada pela língua e cultura do tradutor, de acordo com o próprio princípio hermenêutico de Schleiermacher? Não estão esses determinantes, de uma vez,

possibilitando e compelindo resultados a uma interpretação particular e, portanto, a uma tradução particular do texto-fonte? Esse pensamento de Schleiermacher não nos leva a esperar que um tradutor grego produza uma tradução que revela as marcas de sua produção na cultura grega contemporânea? E isso, de alguma maneira, apresentaria um entendimento grego do texto estrangeiro? (Trecho da Comunicação de Lawrence Venuti no NSTS Symposium, 2012, tradução nossa)⁷⁸

Baseado nessas e outras questões, Venuti reprova a falta de tratamento de tais dilemas e reafirma a inconsistência da teoria hermenêutica de Schleiermacher e o estrangeirismo sinalizado como o seu predileto na tradução. Seria o caso de que a tradução não resulte do acesso direto ao texto-fonte; ela, ao contrário, constituiria um estrangeirismo, uma imagem do texto construída a partir de padrões linguísticos e tradições culturais na situação de recepção: uma estrangeiridade moldada e, de alguma maneira, relacionada a valores, credos e representações da cultura de recepção incluindo representações da cultura onde o texto-fonte foi originado. Então, a noção de tradução como “mediação” desaparece e outra prevalece: a de que o verdadeiro objetivo de toda tradução, como a maior e menos adulterada satisfação possível a partir de trabalhos com o estrangeiro, reside onde o tradutor está envolvido em suprir esse conhecimento de um mundo estrangeiro a partir dos meios mais eficientes de conversão.

Venuti explica que Schleiermacher pensa a equivalência não como uma aproximação variável, mas como adequação (sintática e imagética) ao texto original; o senso de estrangeiridade é visto como uma invariável que o tradutor deverá reproduzir ou transferir na tradução. Em consequência, esse pressuposto indica estar pautado em um modelo instrumentalista; é como se houvesse oscilações e alternâncias entre o instrumentalista e o hermenêutico.

Ao se encaminhar para o fechamento de seu discurso, Venuti faz a sua própria proposição a favor do desenvolvimento de um modelo hermenêutico avançado de tradução. O teórico explica que a tradução, sim, deve reconhecer a variabilidade da cultura, o contingente histórico do processo de tradução e a relativa autonomia do texto traduzido, afastando-se da ideia de que a tradução é comunicativa – ao contrário,

⁷⁸ “Such a translator is not only well acquainted with the foreign language but can grasp the whole of the source text and take pleasure on render it in its beauty. Yet, is not the translation determined by the translator’s language and culture, according to the very tenet of Schleiermacher’s hermeneutics? Are not these determinations at once enabling and constraining resulting in a particular interpretation, and therefore a particular translation of the source text? Does not Schleiermacher’s thinking lead us to expect that a greek translator would produce a translation that bares the marks of its production in contemporary greek culture? That would somehow present a greek understanding of the foreign text?”

afirma Venuti, a tradução comunica, porém não mais que uma interpretação. Ela não pode ser, assim, uma forma, um significado ou um efeito invariável subentendido como conteúdo inerente ao texto-fonte. Ao inscrever uma interpretação, uma tradução é, inevitavelmente, uma transformação através da qual o texto-fonte é reescrito de acordo com a inteligibilidade e os interesses de uma língua e cultura dessemelhantes. Ele elucida que a tradução estabelece várias relações com o texto-fonte, as quais podem se iniciar pela correspondência de sentido e incluir uma aproximação das características lexicais e sintáticas que estão abrangidas no estilo do texto. Essa correspondência, semântica, ou, ainda, essa aproximação de estilo, no entanto, não têm o poder de impedir a transformação. Muito embora considerem resumos do enredo e análises das personagens, argumentos filosóficos e explicações sobre termos conceituais, além de descrições sobre efeitos do léxico e de sintaxe, nenhuma dessas relações estabelecidas pela tradução pode ser entendida como a transposição inalterada do texto-fonte ou como garantia de que o leitor da tradução responderá da mesma forma que o leitor da língua-fonte.

Um texto-fonte da literatura é um complexo artefato que envolve valores, significados e funções específicos de sua língua e cultura originária. O intérprete envolvido lida com uma tradução mesclada a uma crítica dialética em que um interroga o outro, revelando condições que são desconhecidas e sobre as quais o autor estrangeiro e o tradutor estão inconscientes.

Por meio de exemplos de contrastes entre discursos teóricos adotados e resultados obtidos, Venuti percebe que alguns colegas tradutores não tinham consciência sobre os resultados provocados por suas escolhas. É o caso, por exemplo, de traduções do alemão que, na contramão das traduções domesticadoras das *Bélas Infiéis* francesas, buscavam uma tradução estrangeirizadora. Para o teórico, há povos, assim como tradutores, que são mais simpáticos ao estrangeiro, e, nesse sentido, são esses que tendem a estar mais abertos e suscetíveis à incorporação de comportamentos linguísticos e culturais estrangeiros. Venuti, finalmente, encerra a sua fala posicionando-se a favor de um modelo hermenêutico de tradução que seja aberto o suficiente não apenas para investigar as complicações visíveis no texto, mas também para voltar o olhar para as condições desconhecidas do tradutor e de suas não antecipadas consequências.

Nesse trabalho procura-se vislumbrar os movimentos e as pressuposições teóricas de Venuti, considerando como aporte a sua classificação geral de todos os

outros modelos de tradução em duas únicas vertentes, instrumentalista e hermenêutica. Assim como esse autor, considera-se que o modelo hermenêutico não exclui as preocupações com forma, léxico ou características semânticas e sintáticas; ele apenas não as toma como razão para desconsiderar o conjunto maior dos traços que se relacionam com a interpretação. Essa, por sua vez, é admitida como limitada até o ponto que estudos e pesquisas realizados são capazes de alcançar na realidade de Martin Wylde Carter, o autor em foco, membro de uma cultura distante e ainda menos familiar até o início do estudo.

São tantas as questões que circundam a tradução literária, que visitar as bases desse terreno onde se pisa, no intuito de dar vida à parte da obra de Carter para o Brasil, é indispensável.

2.3 Tradução de poesia

Dados da pesquisa de Mário Laranjeira publicada em 2003 apontavam que a produção de poesia no Brasil se mantinha em alta, com volume de 45,05%; a tradução de poesia publicada no país, no entanto, caía para um percentual reduzidíssimo de 2,3%. Para ele, o fato se dá devido à complexidade da tradução poética e à intimidação que provoca no tradutor, o qual dela se afastaria “temeroso de não estar à altura de tal empreendimento” (LARANJEIRA, 2003, p. 11). Em sua introdução, Laranjeira faz a pergunta-chave: “Que caminhos seguir na prática da tradução poética para que ela seja instauradora de “texto” dentro da cultura que a recebe?” O autor, na contramão de muitas assertivas sobre o assunto, conclui que há uma evidente aceitação de textos poéticos pelo público brasileiro.

Em terreno brasileiro, os irmãos Augusto e Haroldo de Campos poderiam encabeçar a fileira dos maiores nomes entre os estudiosos de tradução de poesia, tamanho o legado teórico e prático que suas obras oferecem. Parte dessa pesquisa toma forma a partir de seus relatos de tradução, de seus estudos teóricos e de sua crítica na área.

A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragilíssima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseccção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. (CAMPOS, 2013, p. 14)

Em sua obra *Transcrição*, Haroldo de Campos (2013, p. 8) remonta à história brasileira da tradução criativa e da teoria da tradução. Segundo o autor, essa é ainda uma história que se há de fazer e, muitas vezes, o será por versos, excertos de poemas, “pedras de toque”, antes que por poemas inteiros. Em sua insigne parcela de contribuição, ele inicia com a invocação do nome do pré-romântico humanista maranhense Manuel Odorico Mendes (1799-1864), severamente criticado por certas nuances de suas traduções. Optando pelo caminho contrário, Campos elogia sua habilidade no desenvolvimento de um sistema de tradução coerente e consistente, em que seus “vícios” numerosos seriam, na verdade, expressão de suas qualidades e de sua época. Sua teoria, explica Campos, é exposta de maneira fragmentada em comentários aos cantos traduzidos; entre suas principais marcas está uma linguagem de convenções e faturas especiais, sem emoção.

Seu projeto de tradução envolveria desde logo a ideia de síntese (reduziu, por exemplo, os 12.106 versos da *Odisseia* a 9.302, segundo tábua comparativa que acompanha a edição), seja para demonstrar que o português era capaz de tanta ou mais concisão do que o grego e o latim; seja para acomodar em decassílabos heroicos, brancos, os hexâmetros homéricos; seja para evitar as repetições e a monotonia que uma língua declinável, onde se pode jogar com as terminações diversas dos casos emprestando sonoridades novas às mesmas palavras, ofereceria na sua transposição de plano para um idioma não flexionado. Sobre esse último aspecto, diz ele: “Se vertêssemos servilmente as repetições de Homero, deixaria a obra de ser apazível como a dele; a pior das infidelidades”. [...] É óbvio que sua prática não está à altura de sua teoria, que muitas de suas soluções, de seus arrevesamentos sintáticos e, em especial, de seus compósitos, são mesmo sesquipedais e inaceitáveis. [...] Mas outros neologismos, posto de lado o preconceito contra o maneirismo, que não pode mais ter vez para a sensibilidade moderna, [...] tudo dentro do contexto que cria e das regras do jogo que estabeleceu. (CAMPOS, 2013, p. 10)

Em concordância com Campos, o poeta Alexei Bueno (2007), ao discorrer sobre a nebulosidade da história da tradução brasileira de poesia, afirma que foi a partir do Romantismo que ela se iniciou com regularidade. O poeta explica que isso se dá por variados motivos, entre eles – e especialmente –, como no período Barroco anterior, muitos poemas foram traduzidos sem que esse fato fosse especificado.

[...] o conceito de propriedade literária ou de originalidade sendo muito mais vagos do que os contemporâneos nossos. Muitas vezes, outrossim, a tradução se resolvia em paráfrase parcial, fatos todos que criam grandes dificuldades de atribuição de autoria em muito da nossa poesia colonial, ao mesmo tempo que dificultam uma delimitação da tradução em si. (BUENO, 2007, p. 426)

Em sequência, Bueno (2007, p. 429) apresenta nomes como o de Carlos Alberto Nunes (1897-1991), poeta maranhense que traduziu a obra de Platão, a *Ilíada* e a *Odisseia*, de Homero, e a *Eneida*, de Virgílio, a obra de Shakespeare, entre outras; “De Dante houve no Brasil, durante o Império, três traduções da *Divina Comédia*, a do Monsenhor Pinto de Campos, do Barão de Vila da Barra e a do poeta baiano, José Pedro Xavier Pinheiro (1821-1882)”. Ele destaca como tradutor mais ativo no período, João Cardoso de Meneses e Sousa (1827-1915), Barão de Paranapiacaba, amigo do Imperador e ainda tradutor do teatro grego e latino.

As *Hugonianas* é uma obra-chave que, segundo Bueno, serve de mostruário da prática da tradução no Brasil no século XIX e se configura valioso documento da ideia de tradução que vigorava na época. Foi organizada em 1885 por Múcio Teixeira e contém traduções de sessenta poetas brasileiros, entre eles: Gonçalves Dias (1823-1864), Casimiro de Abreu (1839-1860), Castro Alves (1847-1871), Raimundo Correia (1859-1911) e Vicente de Carvalho (1866-1924). Sua lista de tradutores brasileiros de poesia se estende, passando por Cristiano Martins, Jorge Wanderley (1938-1999), Jamil Amansur Haddad (1914-1988), Vinicius de Moraes (1913-1980), Afonso Félix de Sousa (1925-2002), José Paulo Paes (1926-1998), Ivo Barroso (1929-2021), Alphonsus de Guimaraens (1870-1921), Castro Alves (1847-1871).

Sousândrade (1833-1902) é indicado por Campos (2013, p. 12) como outro maranhense, revolucionário, uma peça importante na segunda geração romântica em cujas traduções fez “insólitas criações vocabulares”. Ao referenciar os poetas concretos de São Paulo, com os quais se identifica, Haroldo de Campos chega a dizer que pouco pode opinar, uma vez que esteve ele mesmo envolvido no movimento. Contudo, explana que foi uma atividade programaticamente inspirada na lição poundiana da tradução como crítica e criação. O autor chegou a estudar russo para traduzir Maiakóvski e outros poetas eslavos da vanguarda. Entre outros nomes brasileiros de relevo citados por Campos estão Gregório de Matos (1636-1678), com sua tradução de Luis de Gôngora, da Espanha, e Manuel Bandeira, entre os poetas modernistas, por sua dedicação sistemática ao ofício de traduzir. Sobre a prática deste último, Campos (2013, p. 22) adiciona que sua contribuição de nível elevado teria sido prejudicada por uma escolha eclética e não crítica, impedindo a objetividade de uma didática que dela pudesse resultar.

Marlova Gonsales Aseff (2020)⁷⁹ trata do fato de muitos poetas brasileiros dedicarem-se à tradução de poesia, e não apenas a projetos de criações “autorais”. A partir de seu estudo, a autora constata que os poetas-tradutores foram os grandes responsáveis pela tradução e publicação de poesia estrangeira no Brasil na segunda metade do século passado e na primeira década deste século, “apesar de a autoria tida como ‘original’ ter sido considerada, pelo menos desde o Romantismo, superior ou mais digna de apreço do que a tradução”. Em conclusão, Aseff afirma que os poetas que recorrem à tradução o fazem, em geral, tendo em mente pelo menos três intenções não excludentes: demarcar suas filiações ou afinidades com determinada família poética, proceder a um exercício de crítica e criação com a finalidade de imergir na experiência da linguagem de outro poeta, e influenciar os cânones, apontando rumos para a poesia local. Um dos motivos para traduzir, segundo a autora, é o de servir de exercício de estilo para quem cria. A leitura de Aseff dialoga com as assertivas de Torres (2017) sobre a tradução comentada realizada neste estudo.

A autora ainda faz referência a outros poetas das três fases do Modernismo que também se dedicaram com afinco à tradução: Cecília Meireles (1901-1964), Henriqueta Lisboa (1901-1985), Guilherme de Almeida (1890-1969), Abgar Renault (1901-1995), Péricles Eugênio da Silva Ramos (1919-1962), Ivan Junqueira (1934-2014) e Geir Campos (1924-1999). Torres observa que, a cada década, mais poetas brasileiros têm assumido a tarefa da tradução como “complementária à criação autoral”.

Nelson Ascher, em entrevista para o *Jornal de Poesia*,⁸⁰ expõe seu pensamento sobre o fazer poético e esse fazer no Brasil, de onde as traduções e a conversa com a poesia estrangeira surgem. Ascher, assim como Bueno, levanta a questão do delicado limite do estabelecimento do plágio.

Faz algum tempo que escrevi esse texto, mas, se estou bem lembrado, eu tinha em mente tanto a assim chamada “questão gregoriana” quanto o papel que a reavaliação do barroco desempenhou, sobretudo nos anos 20, na trajetória de alguns modernismos, mais especificamente os de língua inglesa (com a atenção que, por exemplo, T.S. Eliot dera a John Donne e aos outros poetas “metafísicos”) e espanhola (o próprio nome da Geração de 27 comemora o tricentenário da morte de Góngora e é tomado das celebrações realizadas em 1927 por García Lorca, Dámaso Alonso e outros). Nenhuma escola ou época é boa ou ruim por si só. E o mesmo acontece com o barroco, que tem momentos esplêndidos e outros, deploráveis. Na língua portuguesa

⁷⁹ Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2020v40n3p92/>. Acesso em: 8 jun. 2021.

⁸⁰ *Jornal de poesia*, 24 nov. 2019 Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/nah03.html/>. Acesso em: 8 jun. 2021.

e, especificamente no Brasil, o barroco sofreu por mais tempo do que nos países ou línguas acima de uma rejeição em bloco. Além disso, esse poeta, ou melhor, esses poemas foram atingidos pelo fogo cruzado de mais uma questão, qual seja, a de quando começa independentemente uma literatura brasileira que não é mais, ou tão somente uma subseção da lusitana. Para finalizar, sempre reaparece a famosa discussão acerca do plágio, mas as respostas clássicas para isso são, primeiro, que não é fácil acusar de plagiário um autor que virtualmente não deixou manuscritos autógrafos ou obras publicadas em vida e, depois que, como vem colocada, a acusação de plágio se fundamenta num conceito de originalidade que é posterior ao barroco. São, como se pode ver, vários debates se entrecruzando. Seja como for, nosso modernismo se deve a outros que, por sua vez, devem não ao barroco, mas a uma releitura dele. O que vários poetas e ensaístas passaram a colocar [...] seria a indagação de por que deveríamos nos nutrir do barroco inglês ou ibérico, em vez de ir direto ao que, naquela época, se fez em nossa língua. A partir daí há várias leituras, seja de nosso barroco, seja do Gregório. Para quem lê e/ou faz poesia, porém, uma coisa só é que conta: sob o nome dele existe um número nada desprezível de poemas que vale a pena frequentar e com os quais há muito o que aprender. As outras questões, parece-me, pertencem mais à comunidade acadêmica, aos filólogos, historiadores etc., e é a eles que cabe resolvê-las. (ASCHER, 2019, s/p)

Campos (2013, p. 22), ao comentar sobre os tradutores da Geração de 45, opina que, via de regra, eles levam para o campo da tradução os mesmos “entraves academizantes que os embaraçam na criação propriamente dita”. Haroldo afirma que João Cabral de Melo Neto só estaria arrolado na tal geração por um critério cronológico, pois, nas “esporádicas vezes em que se voltou para a transposição de poemas, fez bom trabalho”. Como exemplo, cita a “altamente eficaz” tradução do trabalho do norte-americano William Carlos Williams, com cujos poemas curtos teria vários pontos de contato.

João Cabral nasceu e morreu nas mesmas décadas que Martin Carter: ambos nasceram nos anos de 1920 e faleceram na década de 1990. Além disso, carregam em comum o fato de terem sido arrolados entre os maiores poetas de seus países, e ambos fizeram crítica social. Nos anos de 1950, enquanto Carter publicava *University of Hunger* (1954) na Guiana, João Cabral, aqui no Brasil, publicava *Morte e vida severina* (1955), também uma de suas obras-primas e que trata, igualmente, de sofrimentos impostos aos (nordestinos) oprimidos, injustiças sociais, questões de identidade e opressão por parte dos latifundiários. Os dois eus-líricos apresentam origens: */They come from the distant village of the flood/* x */lá da Serra da Costela/limites da Paraíba/*, buscando uma afirmação do ser de tantos “severinos”, trazendo a dureza da fome do povo exposta até os ossos: */is the floor of bone beneath the floor of flesh/* x */vivendo na mesma serra / magra e ossuda em que eu vivia/* – temas universais.

O crítico João Cabral discorre, em *Da função moderna da poesia* (1998, p. 97-101), sobre a natureza da poesia moderna, “uma coisa multiforme demais”, mas ainda assim necessitada de pesquisa a descobrir-lhe o denominador comum, seu espírito de pesquisa formal. Cabral contribui que, apesar das complexidades da realidade exterior da vida moderna, o poeta moderno mostra que deseja apreender melhor as suas ressonâncias. Tal dinâmica, explica ele, levou o poeta a um tipo de aprofundamento formal da poesia com a renovação de novos processos simultaneamente à descoberta de novos, mas, ao mesmo tempo, não significa que ele seja mais rico: “A arte poética tornou-se em abstrato mais rica, mas nenhum poeta até agora se revelou capaz de usá-la, em concreto, na sua totalidade”.

Em uma menção tardia e breve de sua listagem, Campos (2013, p. 23) elogia Mário Faustino, um dos mais jovens (1930-1962), como grande tradutor e tradutor de “espírito marcadamente poundiano”, sobretudo nas traduções que fez do próprio Pound, com grandes invenções que, segundo o autor, precisam ser “urgentemente” levantadas. Finalmente, ao expor o alargamento do mercado para a tradução, Campos (2013, p. 24) denuncia que é difícil que ele conquiste o público maduro ou amadureça um público novo; para ele, a conscientização da tradução de poesia como arte passa, antes, pela conscientização do seu modo específico de criação e da “taxa de dificuldades quase intolerável que lhe é própria”.

Campos (2013, p. 3), discorrendo sobre Max Bense, afirma que a informação estética não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista, ou seja, que ela é inseparável de sua realização. Quanto à estética da poesia, explica que é um tipo de metalinguagem cujo valor real só se pode aferir em relação à linguagem-objeto (o poema, o texto criativo, enfim) sobre a qual discorre. Para ele, a tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca.

No Brasil, na primeira metade do século XX, talvez o poeta e prosador que mais desenvolveu o papel de crítico literário e das artes foi Mário de Andrade. Isso significa que, na condição de crítico literário, o poeta, ao analisar textos de outros autores, coloca em prática o metadiscorso, na medida em que comenta e avalia os procedimentos técnicos utilizados na construção de uma obra, como fez Mário em seus ensaios e na correspondência com Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, na qual se encontram discussões e opiniões relativas à lírica, ao modernismo e à construção poética que vão se refletir na própria poesia de Mário de Andrade. (CARVALHO, 2016, p. 11)

No poema “Na Rua Aurora eu nasci” (1945), Mário de Andrade insere um eu lírico que lembra as palavras do eu lírico de Carter, em L5 e L6: /sonhei, foi luta

renhida/ Fiquei pobre e me vi nu/ em *I Come From the Nigger Yard* (1953): *//In the nigger Yard I was naked like the newborn/*. Ambos falam de identidade, sonhos, luta renhida, pobreza e nudez. Apesar de o poema de Mário de Andrade ser um pouco mais carregado de história pessoal, pois ele de fato morou na Rua Aurora, ambos os poemas têm as origens como temática principal.

Em tese dedicada à metalinguagem e ao metadiscorso presentes nos chamados metapoemas de Ferreira Gullar (1930-2016), Helba Carvalho (2016)⁸¹ apresenta o poeta militante marxista brasileiro que deixou outra marca profunda no cânone da literatura do país. Carvalho explica que, na segunda metade do século XX, Gullar exerceu papel duplo de crítico e poeta, discutindo o estado e a função da arte na contemporaneidade. Sua trajetória foi longa na poesia, dos anos de 1950 aos anos 2000; segundo Carvalho (2016, p. 12), sua metapoesia torna-se visceral e sofre alterações de acordo com cada momento vivido pelo poeta. A autora exemplifica isso com obras entre 1962 e 1975-1980, como *Dentro da noite veloz* e *Na vertigem do dia*, nas quais aparecem os primeiros questionamentos do poeta a respeito de sua militância política, bem como um enunciador que reconhece oscilar entre o individual e o social. A continuação da leitura do estudo de Carvalho (2016) parece aproximar a manifestação do poeta brasileiro e do guianense objeto desta investigação, em uma trajetória poética que se inicia pela manifestação política, passa pela expressão da vida cotidiana e metafísica e, finalmente, é mais concentrada no pensamento filosófico. Em citação que faz do próprio Gullar, Carvalho (2016, p. 12) mostra a autocrítica do poeta ao narrar a sua trajetória poética, que começou com preocupações políticas apenas, em detrimento das preocupações com a qualidade literária. Gullar passou a “elaborar melhor os poemas”, buscando uma linguagem poética de qualidade para atingir seu objetivo político e tratar o tema social. Essa não é uma questão exclusiva do autor; é insistente a ocupação de uma maioria de textos sobre a qualidade da poesia, sobre as minúcias do trato poético, sobre os detalhes que lhe impõem dificuldades.

Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. 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*

⁸¹ Disponível em: https://teses.usp.br/index.php?option=com_jumi&fileid=17&Itemid=160&id=A7A16EB7AC0A&lang=pt-br/. Acesso em: 18 jun. 2021.

do signo estético, entendido por *signo icônico* aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal. (CAMPOS, 2013, p. 3)

A tradução de poesia é considerada uma das atividades tradutórias mais difíceis. Campos (2013, p. 24) a define como substituição de um código especialíssimo e fragilimo por outro de análoga natureza e propriedades; “trata-se de um complexo *decifrar* para um novo e complexo *cifrar*”. Em *Tradução* (2007, p. 15), Batalha e Pontes Jr. elucidam que a teoria da especificidade das línguas e da intransponibilidade entre elas encontrou eco ao longo da história, deixando um legado que ainda preconiza que a poesia é intraduzível, considerando a ligação intrínseca e indissociável entre forma e sentido. Os autores tentam desconstruir essa ideia e citam como referências Octavio Paz e Jacques Derrida, para quem a tradução está no centro da atividade humana. Paz (*apud* BASSNETT, 2002, p. 154) chega a enunciar que o mundo é uma pilha de textos: traduções de traduções de traduções, e que nenhum texto seria original, uma vez que cada um em sua essência já é uma tradução, a começar do mundo não verbal para o verbal.

Em *A tradução literária*, Britto também discorre sobre a delicadeza do processo de tradução poética:

No campo da tradução, poucos temas têm sido tão discutidos, e têm levado à adoção de posturas tão radicalmente opostas, quanto à tradução de poesia. [...] Num extremo, temos aqueles que defendem a absoluta impossibilidade de se traduzir poesia; no extremo oposto, temos os que afirmam que se pode traduzir poesia tal como qualquer outro tipo de texto. (BRITTO, 2012, p. 119)

O autor explica que os que ficam “em cima do muro” são, na verdade, a maioria quando o assunto é a possibilidade ou não da tradução de poesia. Entre as ideias de que, na prática, todas as traduções poéticas seriam falhas, portanto as poesias deveriam ser recriadas, imitadas, parafraseadas ou transpoetizadas, e não avaliadas além do gosto próprio de cada leitor, o posicionamento do autor é o de que um poema é um texto literário como qualquer outro e, por conseguinte, pode ser traduzido como qualquer outro texto literário. O cerne da questão estaria no fato de que o tradutor precisa observar atentamente tudo o que pode ser de importância imprescindível para a própria constituição de cada poema; ou seja, ele terá de observar e determinar tudo o que será de extrema significância, os elementos que deverão obrigatoriamente ser recriados na tradução. Tais elementos podem ser o agrupamento de versos em estrofes, o número de sílabas por verso, a distribuição de acentos em cada verso, as

vogais, as consoantes, as rimas, as aliterações, a aparência visual das palavras no papel etc.

A tradução de poesia deverá levar em conta as opções de forma tomadas pelo poeta (BRITTO, 2012, p. 120). O grau de correspondência entre original e tradução pode ser extremamente útil para a emissão desse julgamento.

Susan Bassnett esclarece que há certa “verdade” estabelecida pelo leitor passivo e que isso implica a hierarquia da correção na qual certa categorização é feita, a ponto de exigir que o objeto traduzido deva produzir uma única leitura de caráter invariável. Conciliada com as ideias de Venuti (2012), a autora coloca que, caso o ofício do tradutor se restrinja a essa ideia, qualquer “desvio” seu será considerado uma transgressão. Tal posicionamento seria aceitável no caso de traduções de textos científicos cujas terminologias de campos especializados bem cristalizados não admitem, de fato, nenhuma variação. No caso da tradução de poesia, adota-se um olhar que permita certa autonomia no processo de escolhas tradutórias. Afora a especulação teórica, e ciente do labirinto imposto pela prática da tradução, Bassnett (2005, p. 106) expõe a catalogação de André Lefevere “sobre os métodos empregados por tradutores ingleses do poema 64º de Catulo”, e apresenta sete estratégias diferentes para a tradução de poemas, bem como considerações sobre os seus efeitos práticos:

- a) *Tradução fonêmica*, que procura reproduzir o som da LF na LM, ao mesmo tempo que produz uma paráfrase aceitável do sentido. Lefevere chega à conclusão de que, embora isso funcione relativamente bem na tradução da onomatopeia, o resultado geral é esquisito e geralmente desprovido de sentido geral.
- b) *Tradução literal*, em que a ênfase na tradução palavra por palavra distorce o sentido e a sintaxe do original.
- c) *Tradução métrica*, onde o critério dominante é a reprodução do metro da LF. Lefevere conclui que, assim como a tradução literal, este método se concentra em um aspecto do texto em LF em detrimento do texto como um todo.
- d) *Poesia em prosa*. Aqui, Lefevere conclui que a distorção do sentido, do valor comunicativo e da sintaxe do texto em LF resulta deste método, embora não tanto quanto nos tipos de tradução literal ou métrica.
- e) *Tradução rimada*, em que o tradutor “prende-se a dois critérios” de metro e rima. As conclusões de Lefevere aqui são particularmente inflexíveis, pois ele sente que o produto final é uma mera “caricatura” de Catulo.
- f) *Tradução em verso branco*. Mais uma vez, as restrições impostas ao tradutor pela escolha da estrutura são destacadas, embora a maior precisão e o grau mais elevado de literalidade obtidos tenham sido notados.
- g) *Interpretação*. Sob esse título, Lefevere discute o que ele chama de *versões*, onde a substância do texto em LF é retida, mas a forma é alterada, e *imitations*, onde o tradutor produz um poema que tem apenas o “título e o ponto de partida, se os tiver, em comum com o texto original”. (BASSNET, 2005, p. 106)

Cada uma das sete estratégias aponta para as perdas implicadas na escolha das estratégias. Caberá ao tradutor avaliar perdas e ganhos e suas consequências para a tradução dos poemas.

A língua em toda a sua potência é a matéria-prima do processo produtivo da poesia. Nela são explorados ao máximo os recursos que cada língua provê ao escritor. O tradutor fará suas opções diante dos recursos que sua própria língua lhe fornece, abandonando, muitas vezes com pesar, o desejo de reproduzir na tradução uma nuance tão marcada na língua de partida. O trabalho é de um artesão que gostaria de ter a seu dispor certas ferramentas, porém na realidade precisa lidar com aquelas que tem. Caberá a ele o exercício do reconhecimento de pontos salientes e, para tanto, o esforço por se tornar um leitor cada vez melhor.

Para os gregos antigos, a poesia não era apreendida apenas como uma manifestação artística e apreciada, desta forma, tão somente pela qualidade melódica e estilística de seu conteúdo. Ela era, de fato, um elemento intrínseco à vida cotidiana, permeando a maioria das atividades dos homens e delas sendo parte indissociável, moldando-se sempre à circunstância em que era performada. (ANTUNES, 2009, p. 9)

Para isso, uma das questões centrais passa pelo avanço em busca da interpretação do poema, do seu lugar na vida dos leitores do texto-fonte e de como se deu essa primeira recepção. Assim, como se verá no capítulo que estuda a tradução comentada, a via é de mão dupla; a tradução se faz meio para a interpretação, e a interpretação se faz meio para a tradução.

Na verdade, a tradução é uma das formas explícitas de recepção de uma obra, pois tem sua atenção centrada na interpretação e representa, assim, uma das leituras possíveis de um texto. Todo ato tradutório é necessariamente um ato hermenêutico, isto é, implica a interpretação; daí que, como sugere José Paulo Paes, cotejar o original de um poema com a sua tradução pode, muitas vezes, trazer uma luz para o seu entendimento, até mesmo quando o leitor tem o domínio da língua do poema-fonte. (BATALHA; PONTES JR, 2007, p. 78)

No Caderno de Sábado,⁸² edição especial do *Jornal Correio do Povo*, em homenagem ao 30 de setembro, Dia do Tradutor, o professor Donald Schüller⁸³ exalta o fazer poético e crítico do norte-americano Ezra Pound. A extensa citação é proporcional à riqueza de estudo e crítica sobre o trabalho de Pound em sua liberdade criativa entre os ditames intolerantes que incorrem sobre o trabalho de poetas e

⁸² *Jornal Correio do Povo*. Caderno de Sábado. "Outro Dante, Ezra Pound: mortos revivem". 10 de outubro de 2020, p. 6.

⁸³ Doutor em Letras, professor, tradutor, ensaísta e escritor.

tradutores. Ainda que o cabedal de Pound soe como uma ventura impossível de atingir, ele abre cenário para a crítica da tradução de poesia, afrouxando ligeiramente as correntes da transgressão tradutória. Ezra Pound tem sua estética conhecida como a de alguém que se libertou das amarras do literalismo (GENTZLER, 2001, p. 56), abrindo portas para traduções que apresentem discursos claros e sem adornos e rebuscamentos, ou seja, democráticas.

Pound inventa passagens num mundo estilhaçado, de falas e escritas conflitantes, deixa o estilete correr ao sabor de apelos em lugar da rigorosa fabricação de Dante. O autor da Comédia, de filiação provençal, é contido, racional – as unidades rítmicas, múltiplas, derramam-se pela página até desembocarem na prosa, conceitos fazem-se imagem em metáforas e ideogramas. Contra teorias que distanciam autor e obra, Pound vive nos textos que elabora, convoca colaboradores no presente e no passado, no Ocidente e no Oriente para se instruir, para construir. [...] Pound viaja em direção à noite, busca vozes de outros tempos para reconstruir o presente que a desatenção, a violência e a ignorância fragmentaram, constrói vinculado a outros construtores. [...] Os poetas falam como embriagados, assim pensava Platão. [...]

O tempo é cruel, o fluir dos anos tritura lembranças. Milhares de esquecidos procuram o poeta, Pound os acolhe, ainda que a homenagem se limite à lembrança do nome. [...] Rebelados contra tiranias cantam em muitas línguas, poetas despertam para transformações, reinventam modos de compreender, de falar. Homero silenciou os poetas que o precederam, “Cesse tudo o que a musa antiga canta”, ordena Camões nos versos que inauguram “Os Lusíadas”. Sem arte renovada, vidas definham. Haroldo de Campos e José Lino Grünewald, tradutores de Pound, operam transformações proteicas nas criações poundianas.

Dante nega saída aos que vivem no Inferno, mas não lhes nega a capacidade de sentir, de inventar, Pound reanima bocas silenciadas, convoca para o território da criação pluralidades hostilizadas, ignoradas. Vitalizadora é a descida ao mundo dos mortos, abre rotas imprevistas, o futuro se abre num leque de caminhos. (GENTZLER, 2001, p. 56)

Em seu *ABC da Literatura* (1990), Pound deixa claro que o método adequado de estudar literatura é o método dos biólogos: exame cuidadoso e direto da matéria, e contínua comparação de uma lâmina ou espécime com a outra. Esse era o seu método ideográfico, que seria o mesmo que o método de poesia cuja base estava na escrita chinesa intermediada pela ideografia,⁸⁴ ou escrita de figuras abreviadas – isto é, a poesia seria o mesmo que condensação, a mais condensada forma de expressão verbal. Pound o constituiu como para a crítica e para a sua poesia.

Ele classifica três modalidades de poesia: 1) a melopeia, em que as palavras são impregnadas de uma propriedade musical (som, ritmo) que orienta o seu

⁸⁴ “O ideograma significa a coisa, ou a ação ou situação ou qualidade, pertinente às diversas coisas que ele configura” (POUND, 1990, p. 26). Pound vê nos caracteres da escrita chinesa um instrumento para a poesia.

significado e encontra espelhamento na poesia dos trovadores: “A poesia se atrofia quando se afasta muito da música”, diz Pound. Ele passa a discorrer sobre os três tipos de melopeia: a) a poesia feita para ser cantada, 2) para ser salmodiada ou entoada e 3) a poesia para ser falada. 2) Há também a fanopeia, um lance de imagens sobre a imaginação visual, impregnada nos escritos – por exemplo, os chineses por meio dos ideogramas; 3) e a logopeia, a dança do intelecto entre as palavras, que trabalha no domínio específico das manifestações verbais e não se pode conter em música ou plásticas. O autor elucida um pouco mais: “Usamos uma palavra para lançar uma imagem visual na imaginação do leitor ou a saturamos de um som ou usamos grupos de palavras para obter esse efeito” (POUND, 1990, p. 41). Essa imagem pode ser não apenas fixa, mas a projeção de movimento. Para que essa classificação se prove viva e pulsante na comunicação, Pound desdobra as elucidações:

A linguagem é um meio de comunicação. Para carregar a linguagem de significado até o máximo grau possível, dispomos – como já foi acentuado – de três meios principais:

1. Projetar o objeto (fixo ou em movimento) na imaginação visual.
2. Produzir correlações emocionais por intermédio do som e do ritmo da fala.
3. Produzir ambos os efeitos estimulando as associações (intelectuais ou emocionais) que permaneceram na consciência do receptor em relação às palavras ou grupos de palavras efetivamente empregados) (fanopeia, melopeia, logopeia). (POUND, 1990, p. 63)

Pires (2013, p. 88) adiciona que, na poesia, a imagem é conotativa, ou seja, ela é sempre um discurso sobre o mundo, e, ainda, é mediata ou mediatizada pela racionalidade do discurso manifesto na construção verbal. O autor explica que uma palavra qualquer é constituída, ao mesmo tempo, de som e de sentido, e esses conjugados no momento da escrita ou da enunciação configuram já a sua imagem “conotativa, polissêmica, sugestiva e intelectualizada”.

Viviana Bosi (2001, p. 21) acrescenta que a literatura revivesce no presente imagens individuais e coletivas pela promoção da anamnese, a memória profunda de uma cultura. Um desses veículos é a poesia, continua, que possibilita a vivência de momentos de iniciação, descoberta e condensação de ideias e sentimentos dispersos. Em retorno aos clássicos, Bosi relembra que

a imagem poética por excelência é a metáfora, definida por Aristóteles na *Poética* como uma transferência ou transporte em que se dá a uma coisa um nome que designa outra coisa [...] Afirma Aristóteles que a metáfora confere nobreza à linguagem porque cria enigmas (a essência do enigma é de colocar

juntos termos inconciliáveis). Só a metáfora torna isso possível. A metáfora é palavra ornamental. (BOSI, 2001, p. 29)

Crítico consagrado, Ezra Pound validou categorias críticas e nelas está relacionada a tradução poética: a crítica pela discussão, que abarca desde formulações gerais até a descrição de procedimentos; a crítica via tradução, em que a tradução é considerada uma recriação, e não mera transposição literal; a crítica pelo exercício no estilo de uma época; a crítica via música; e a crítica via poesia. Pound explica que a função básica da crítica é tentar proceder à composição, para servir de guia, o que jamais acontece, pois a obra sempre acaba ultrapassando a formulação, e quem formula algum princípio teórico é o mesmo que produz a demonstração. A segunda função da crítica, para Pound, é a seleção, para a ordenação geral e a poda do que está sendo realizado, a eliminação de repetições e o estabelecimento do paideuma, a ordenação do conhecimento de maneira que o próximo homem possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos (POUND, 1990, p. 11).

Ao prefaciá-la a tradução da obra de Pound, Augusto de Campos reafirma a concepção de que sua tradução é uma recriação, não uma versão literal, mas tradução que intenta funcionar autonomamente, reeditando, com maior precisão possível, os “achados” formais do original. Pound discorre sobre como estudar poesia, iniciando pela instrução sobre como realizar a leitura, o que dá nome ao método *How to Read*, cujo objetivo final é “popularizar a melhor poesia”. Demonstrando a liberdade criadora e revelando seu conceito sobre classicismo, Pound afirma que

Um clássico é um clássico não porque esteja conforme certas regras estruturais ou se ajuste a certas definições (das quais o autor clássico jamais teve conhecimento). Ele é clássico devido a uma certa juventude eterna e irreprimível. [...] Ignorantes homens de gênio estão constantemente “redescobrimo” leis de arte que os acadêmicos tinham perdido ou ocultado. (POUND, 1990, p. 22)

Com essa abertura, o autor reafirma que o excesso de apego às prescrições pode causar prejuízo à arte. Pound exemplifica narrando que, se na Europa for solicitado a um homem que defina alguma coisa, sua definição sempre se afasta das coisas simples que ele conhece perfeitamente bem e retrocede para uma região desconhecida, que é a região das abstrações progressivamente mais e mais remotas. Conforme as palavras de Pound, a fuga excessiva da simplicidade pode significar um retrocesso. O foco na simplicidade, como dos ideogramas chineses, estaria no exame

de muitos exemplos, na extração de algo necessário para uma proposição geral que se ajustaria e se aplicaria a todas as hipóteses. O meio para chegar aos exemplos é chegar à literatura, à poesia; conforme Pound, esse é o jeito certo de estudar poesia. É uma ideia oposta ao argumento abstrato, conforme o autor; não leva a humanidade a ampliar rapidamente os limites do conhecimento. Para ele, a maneira mais eficaz, se alguém quer saber alguma coisa sobre poesia, é isso, olhar para ela ou escutá-la, até mesmo pensar sobre ela; se precisar de conselhos, deverá dirigir-se a alguém que entenda alguma coisa sobre ela.

Em sua crítica, Pound (1990, p. 34) afirma que, no caso da poesia, há ou parece haver uma porção de coisas a olhar. E parece haver “muito poucas descrições autênticas que tenham alguma utilidade”. O estudo da poesia envolve a relação das palavras e seus significados. Pound explica que o bom escritor escolhe as palavras pelo seu significado e que esse pode ser algo tão definido e predeterminado quanto os movimentos do peão ou do cavalo em um tabuleiro de xadrez, ou seja, “não há limite para o número de qualidades que algumas pessoas podem associar com uma dada palavra ou espécie de palavra, e muitas delas variam de indivíduo para indivíduo”. O autor assevera que o termo “significado” não pode se restringir a significados puramente intelectuais, e que há diferentes meios para ajustar os significados às palavras, pois o quanto você quer significar e o como você se sente por significá-lo também podem ser introduzidos na linguagem (POUND, 1990, p. 49). Assim, também, há dificuldade de encontrar categorias fixas para as palavras, com todas as suas possíveis associações. Quanto aos cuidados com pressuposições, Pound propõe ainda:

Em terceiro lugar, assumimos o risco ainda maior de usar a palavra numa relação especial ao “costume”, isto é, ao tipo de contexto em que o leitor espera ou está habituado a encontrá-la. Este é o último método a desenvolver e só pode ser usado pelos sofisticados. (POUND, 1990, p. 41)

Os elementos básicos do discurso poético são verso, metro, estrofe, rima, ritmo, imagem, pausas, cada um com suas variáveis e seus desdobramentos analisáveis. Para Pound, as primeiras características a estudar no poema devem ser a escrita, o discurso, a clareza de expressão; para esses elementos é que a primeira atenção deve ser voltada. Apenas depois disso é preciso concentrar-se nos artifícios melódicos, na adequação das palavras, nos seus sons e mesmo nos seus significados e melodias; as palavras, afinal, são o veículo da poesia, mas elas constituem uma

parte do veículo. Conforme Haroldo de Campos (2013, p. 6), seu lema é *make it new*: dar nova vida ao passado literário válido via tradução.

Para a melhor análise, Pound sugere verificar na composição o que se aplicaria à tradução – palavras que obscurecem o significado, palavras inúteis, o lugar que as palavras ocupam (a fim de pensar se em outra posição transformariam o enunciado em algo mais interessante ou mais cheio de energia), se a sentença gera ambiguidades e pode dar a entender mais do que o autor quis e, por último, se algo fica claro quando lido, porém ambíguo quando falado.

Repara Hugh Kenner, na introdução às *Translations* de Ezra Pound: “Ele não traduz palavras [...] ele precisa mesmo desviar-se das palavras, se elas obscurecem ou escorregam, ou se o seu próprio idioma lhe falta [...] Se é certo que não traduz as palavras, permanece como tradutor fiel à sequência poética de imagens do original, aos seus ritmos ou ao efeito produzido por seus ritmos, e ao seu tom”. (CAMPOS, 2013, p. 7)

Quanto à importância do ritmo na tradução, Henri Meschonnic (2010, p. XXXII) estabelece que no ritmo não se ouve o som, mas o assunto, ou seja, não há uma forma distinta do sentido, e traduzir segundo o poema no discurso é traduzir o recitativo, a narração da significância, a semântica prosódica e rítmica, e “não a estúpida palavra a palavra que os alvejadores veem como a procura do poético”. Para Meschonnic, o modo de significar está mais no ritmo do que nas palavras, como a linguagem está no corpo – o que a escrita inverte, afirma ele, colocando o corpo na linguagem. O autor enfatiza que traduzir passa por uma escuta do contínuo.

Paulo Vizioli (1983), sobre a tradução de poesia em língua inglesa, afirma que a sua linguagem é complexa e intensa, vindo denotar muito mais que os “simples vocábulos”. Vizioli fala, inclusive, sobre problemas da tradução de poesia, e questiona até mesmo se vale a pena traduzir poesia em tempos em que atividade não é rendosa financeiramente, dificultosa quanto aos direitos autorais, sem falar na relutância dos editores, da indiferença do público e da fúria dos críticos. Ele resume que os que se lançam a essa tarefa o fazem por amor.

Vizioli afirma que o tradutor de poesia precisa de sensibilidade para sentir as palavras e as estruturas do idioma. Ao discorrer sobre o tom, o autor esclarece que aquele se encontra mais próximo à logopeia, o mais cerebral dos elementos da poesia, ligado às conotações e denotações – em suma, o elemento do texto que reflete a atitude do autor. Certas vezes, explica, o tradutor terá de descobrir em sua língua algum adjetivo, por exemplo, que contenha o maior número possível das conotações

presentes no vocábulo escolhido pelo poeta; as palavras com conotações múltiplas precisam dessa atenção.

Vizioli adverte sobre traduzir em linguagem elevada o que um autor exprime em linguagem trivial, e vice-versa, e que esses cuidados valem a pena, porque é por eles que os textos traduzidos adquirem o sabor de uma época ou as características de um estilo ou tom individual. Certas vezes será refletido pela expressão sublime e decorosa; em outras, pelo estilo moderno, despojado, simples e direto ou, ainda, de linguagem vulgar e até incorreta.

Das diferenças manifestas por esses elementos no inglês e no português, Vizioli ensina a discrepância silábica existente entre as duas línguas e as constantes variações rítmicas do verso inglês, muito mais flexível. As palavras do inglês são menos longas que as do português. O texto traduzido, nesse caso, precisará de ajustes para mais ou menos sílabas, para poder driblar profundas alterações rítmicas. O autor relembra que versos jâmbicos⁸⁵ se adaptam melhor a poemas meditativos ou melancólicos, enquanto versos curtos, sobretudo trocaicos e dactílicos, exprimem com mais eficiência a leveza e a alegria.

Um dilema colocado pelo autor é que, com frequência, o tradutor, para manter o mesmo número de sílabas, é obrigado, em vista da discrepância, a eliminar palavras e até mesmo imagens, tornando vago e inócuo o que antes tinha vigor e precisão. E isso para ele é também condenável. “O que fazer então? Como preservar o ritmo sem estropiar o sentido? Ou como preservar este sem prejudicar aquele?” Muito comum é que se altere a métrica do poema de partida, que se perca parte do sentido, que sejam suprimidas ideias e expressões sem as quais a interpretação fica parcialmente aproximada. Os tradutores tentarão compensar as perdas e buscar a harmonia e a unidade do texto.

Como se sabe, os poetas de língua inglesa – a não ser quando visam a efeitos especiais – raramente se prendem à regularidade métrica, invertendo os pés dos versos, suprimindo aqui ou ali a acentuação, ou colocando duas ou mais sílabas fortes em posições contíguas (“hovering accents”). Dessa forma criam pausas internas, realçam as palavras-chave e evitam a monotonia. A métrica portuguesa, no entanto, não permite a mesma liberdade ao poeta. Ela é um pouco mais rígida, e as variações possíveis – no decassílabo, por exemplo, ou no alexandrino – são predeterminadas. Qualquer fuga aos esquemas estabelecidos tende a desagradar aos

⁸⁵ Formados por uma combinação de uma sílaba átona e uma sílaba tônica; comuns em versos decassílabos. Já os trocaicos se utilizam de características silábicas opostas.

ouvidos, e passa não como variação, mas como prova de incompetência técnica do autor. (VIZIOLI, 1983, p. 109-128)

O autor aconselha ao tradutor que use ao máximo os recursos da língua portuguesa de que dispõe. Ele sugere, por exemplo, que decassílabos com acentos na 6ª e 10ª sílabas podem ser alternados com outros cujos acentos recaiam na 4ª, na 8ª e na 10ª. Essa é apenas uma situação que o autor cita com referência à poesia tradicional, já que o verso livre tem um tratamento distinto. Verso livre, Vizioli enfatiza, o é apenas em relação à rigidez da métrica estabelecida, já que, ainda que seja inventado pelo próprio poeta, algum esquema deverá existir subjacente ao poema. Apesar da evocação da liberdade, nem sempre é fácil reconhecer, localizar e reproduzir padrões diferentes – o que é um desafio nos poemas de Carter.

Quanto aos dilemas encontrados em relação às qualidades e propriedades sonoras características da melopeia, Vizioli também explora o tópico ao afirmar que aquela que oferece mais problemas é a rima, e que ela preocupa o tradutor e provoca muitas divergências críticas. O autor aconselha que o tradutor se esforce para preservar a rima ao máximo na recriação, e que, se for necessário, realize as mutilações em versos menos importantes ou densos, em geral os do início das estrofes, preservando o final, a integridade do sentido e a naturalidade da rima. Em relação às rimas imperfeitas, coincidência parcial dos sons, ele sugere que o tradutor não as tente corrigir, pois elas podem exprimir sentimentos ou ainda ser usadas para reforçar ideias que são parte da natureza do poema. Ele cita o exemplo de Wilfred Owen (1893-1918), o mais reconhecido poeta a retratar cenários da Primeira Guerra Mundial. Owen empregava sistematicamente rimas em que a coincidência de sons era incompleta, para sugerir um mundo onde as coisas não pareciam encaixar-se.

Vizioli se dirige às outras qualidades sonoras, compelindo o tradutor a ficar atento à repetição de frases ou vocábulos, à assonância com a presença dos mesmos sons vocálicos em palavras diferentes, à consonância, com a recorrência de sons consonantais, e à aliteração. Vizioli reforça que as maiores complicações de traduções do inglês para o português decorrem do fato de a primeira ser uma língua consonantal; a segunda, uma língua vocálica.

Com isso, as qualidades sonoras na poesia inglesa, com as aliterações e as consonâncias bem-marcadas em monossílabos acentuados, aparecem com mais naturalidade e força, – ainda mais que pertencem a uma tradição que remonta aos tempos anglo-saxônicos. A nossa poesia também as conhece, mas, pelas razões apontadas, sempre as utilizou com mais parcimônia. Essas diferenças, contudo, não impedem que o tradutor recrie, total ou

parcialmente, as qualidades sonoras do texto original. Para isso, basta que observe alguns princípios, como: 1º) a busca da correspondência dos valores expressivos das sonoridades; e 2º) o reconhecimento, para o seu devido realce, da importância da sílaba tônica. (VIZIOLI, 1983, p. 109-128)

O autor lembra que os valores expressivos dessas qualidades sonoras não se limitam à produção de efeitos onomatopéicos ou à criação de elos psicológicos entre palavras opostas ou semelhantes (como em *safe and sound*, “são e salvo”); eles também abrangem vasta gama de sugestões e estímulos emotivos, relacionados com as diferentes naturezas dos sons. Arrolando diretamente emoções e propriedades sonoras, Vizioli faz suas sugestões a partir de mais exemplos extraídos de sua própria prática: dor e melancolia seriam bem adequadas a vogais longas, posteriores ou fechadas, e com as consonantes nasais; as fricativas combinariam bem com a doçura (*soft flutes*); violência e vigor poderiam ser enfatizados pelo uso de oclusivas (*break, blow, burn*); as sibilantes poderiam insinuar o silêncio e o mistério (*the silence of the seas*), mas também a traição e a ameaça (*sneaking serpents*), entre outros vários exemplos.

Quanto à tonicidade, Vizioli aponta que a sílaba tônica da palavra é fundamental para o realce das qualidades sonoras; adverte que não é incomum que, no português, a incidência ou reprodução na tradução de certas qualidades nas sílabas iniciais átonas tenham, quase unicamente, valor visual, não se destacando aos ouvidos. O tradutor aconselha que se busque reproduzir a repetição de sons, sempre que possível, nas sílabas tônicas, para que tenham a mesma força que no inglês. Essa percepção aguçada de Vizioli, mostrando como manter a carga de sugestões dos efeitos sonoros, aviva o impulso investigativo aprofundado da língua e de sua intensa e infinita relação com o discurso.

Ao se pronunciar brevemente sobre a fanopeia de Pound, Vizioli denuncia que certos tradutores são tentados a explicar ou mesmo a substituir, por elementos nossos, os aspectos da paisagem descrita pelo poeta e certos pormenores culturais (como os ligados a jogos, cerimônias e costumes), que podem perturbar a imagem com um excesso de “cor local”. Em outros momentos, por outros motivos, esses “toques de nossa cultura local” são introduzidos apenas para que se tornem mais “assimiláveis”. Para o autor, os extremos nesses usos vão diferenciar as adaptações das recriações, nas quais seriam inadmissíveis.

Tocando no tema de modo mais abreviado ainda, mas com perícia, Vizioli fala sobre a tradução de textos poéticos escritos em alguma variante linguística ou em

dialeto. Certas vezes, ele ensina, é possível adotar variantes mais ou menos correspondentes no português, porém, quando não há nenhum paralelismo geográfico, histórico ou cultural que justifique a aproximação, o resultado será negativo. E, então, brota do tradutor a sentença que não se quer ouvir: “Nesses casos, temos que nos conformar com as nossas limitações, reconhecendo que certos poemas não podem ser verdadeiramente traduzidos”. Isso posto, se dirá que a tradução tanto sofre quanto goza as sequelas de tal riqueza linguística. Conforme Meschonnic (2010, p. xii), ambos, teoria e acompanhamento reflexivo, são intermináveis, ou seja, é necessário que se busque respostas na prática da tradução, pois aqueles são indissociáveis.

A questão dialetal, apesar de discreta, está mais desenvolvida nesse trabalho no capítulo da tradução comentada. Com a intenção de seguir os passos desses grandes nomes conselheiros, procurou-se encontrar semelhanças na cultura brasileira contemporânea aos textos traduzidos, porém sem os forçar a um esgarçamento abusador e desnecessário, já que, apesar de dialogarem aqui duas sociedades que compartilham de adjetivos pós-coloniais, deve permanecer cada qual com sua individualidade preservada.

Para Alfredo Bosi (1977, p. 140), o fundamento da poesia está no fundamento da linguagem, que é dar nome às coisas e reconhecer a sua verdadeira natureza; assim, o poeta é um doador de sentido, e aí está o seu poder.

A poesia não pode “ser feita por todos”, explica Bosi, não pode realizar-se, materialmente, como criação grupal, já que as relações sociais não são comunitárias; mas acabou fazendo-se como produção de sentido contraideológico válida por muitos.

E quero ver em toda grande poesia moderna, a partir do Pré-Romantismo, uma forma de resistência simbólica aos discursos dominantes.

A resistência tem muitas faces. Ora propõe a recuperação do sentido comunitário perdido (poesia mítica, poesia da natureza); ora, a melodia dos afetos em plena defensiva (lirismo de confissão, que data, pelo menos, da prosa ardente de Rousseau); ora a crítica direta ou velada da desordem estabelecida (vertente da sátira, da paródia, do epos revolucionário, da utopia). Nostálgica, crítica ou utópica, a poesia moderna abriu caminho caminhando. O que ela não pôde fazer, o que não está ao alcance da pura ação simbólica, foi criar materialmente o novo mundo e as novas relações sociais, em que o poeta recobre a transparência da visão e o divino poder de nomear. [...] Resiste ao contínuo “harmonioso” pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia.

Quer refazendo zonas sagradas que o sistema profana (o mito, o rito, o sonho, a infância, o Eros); quer desfazendo o sentido do presente em nome de uma liberação futura, o ser da poesia contradiz o ser dos discursos

correntes. Ainda que nem sempre possa impedir de todo que um ou outro pseudovalor formal vigente – e daí, obliquamente ideológico – venha a cruzar o seu jogo verbal). (BOSI, 1990, p. 144-145)

Embrenhado nos versos do poeta da resistência, este estudo segue na reflexão pela busca de um olhar tradutório favorável à valorização da voz lutadora de Carter.

2.4 Tradução e pós-colonialismo

Só no século XX, talvez de modo desigual segundo os tradutores e as tradições, afirma-se um outro princípio de tradução, em termos de discurso e de oralidade: não se traduz mais da língua, mas de um texto.

Esta transformação é solidária a outra transformação, mais geral e política, a das relações entre identidade e alteridade, pela decomposição dos colonialismos, da antropologia dual da lógica e do pré-lógico de que Lucien Lévi-Bruhl, até seus *Carnets* (Diários) em 1940, era o teórico. O primitivismo em arte, ligado às primeiras vanguardas literárias do século, aí desempenhou o seu papel: tornar sensível que a identidade não se opõe mais à alteridade, mas chega a ela mesma pela alteridade.

Estas duas transformações estão ainda em curso, no pensamento da linguagem e na lógica das ligações entre culturas. Juntas, elas são os princípios determinantes de uma transformação maior no traduzir no século XX: a passagem, não sem resistências, de uma prática da anexação à de um descentramento, primeiro na língua, de uma língua a uma outra, como defendia Walter Benjamin, agora numa poética dos textos. (MESCHONNIC, 2010, p. XLIII)

Aliados a novos pensamentos pós-estruturalistas, os Estudos da Tradução também passaram a refletir sobre seu papel como instrumento de afirmação de identidades, sobre o sentido em que se encaminham os textos, sobre intencionalidades e o poder do tratamento das palavras na recepção.

Rocha e Maso (2020, p. 5-24), pesquisadoras da área das Relações Internacionais e dos estudos culturais, contribuem efetivamente com essa discussão ao discorrerem sobre o viés da paz e da alteridade enquanto criam outra conexão com as perspectivas pós-coloniais, decoloniais e feministas. As autoras refletem sobre o caráter belicista e patriarcal das produções acadêmicas e sobre as práticas políticas. Ao fazerem uma análise de teorias liberais e realistas, surge a denúncia da desqualificação do “Outro” enquanto sujeito ativo e diverso ao tratar os Estados com igualdade formal e como inimigos potenciais. O texto questiona a postura de suposta neutralidade do campo diante do mundo e de suas injustiças. O ponto de partida é a perspectiva de que o local e o global estão imbricados e de que conceitos de “alteridade” e de “emancipação humana” são chaves para um conhecimento profundo que seja capaz de denunciar agressões raciais (entre outras) operadas pelo saber

científico e por outras fontes organizadas de poder, incluindo o poder da língua e da língua traduzida.

existe um mito que legitima a divisão entre um mundo social, pacífico e ordenado no interior dos Estados e um contexto político, conflitivo e anárquico nas relações internacionais. A compreensão dicotômica da realidade promove práticas violentas de interação social (GALTUNG, 1996). O mito fundador do Estado serve de base para distinguir entre o natural e o moderno, estabelecendo também uma diferença entre os “civilizados” superiores e os “selvagens” do mundo (CHAKRABARTY, 2008; BEIER, 2002). Nesta lógica, o tempo é linear e progressivo, a guerra é a dinâmica condutora necessária em relação aos/às outros/outras; portanto, a alteridade é impedida por meio da violência. (ROCHA; MASO, 2000, p. 5-24, tradução nossa)⁸⁶

Com o surgimento da comunidade internacional e sua ação como civilizadora “na periferia do sistema”, buscando evitar a guerra, há a perpetuação da ocultação de desigualdades históricas, sociais e políticas que garantem a permanência da violência. Isso, segundo as autoras, se deve à perpetuação de um cientificismo calcado nas bases do Ocidente e que propaga e perpetua um discurso científico racista, bem-intencionado, mas que segue na dominância de ideias como a de que os países não centrais não têm condições de manter a ordem interna, incentivar a democracia liberal, nem a economia de mercado (ROCHA; MASO, 2000, p. 5).⁸⁷

Nesse sentido, o universo da tradução também pode ilustrar o embate entre minorias e majorias consagradas ao longo da história. Bassnett (2002, p. 6) cita o exemplo de tradução de Edward Fitzgerald, autor de uma das mais famosas traduções do século XIX, *The Rubayat of Omar Khayyam*, e que foi capaz de acusar os persas de incompetência artística e sugerir que sua poesia se tornou arte somente a partir do momento em que foi traduzida para o inglês.⁸⁸ Susan Bassnett afirma que Edward Lane e Edward Fitzgerald foram muito bem-sucedidos como tradutores; no entanto, ao se examinarem as premissas sobre as quais suas traduções estavam embasadas,

⁸⁶ “[...] existe um mito que legitima la división entre un mundo social, pacífico y ordenado, en el interior de los estados y un contexto político, conflictivo y anárquico en las relaciones internacionales. La comprensión dicotómica de la realidad promueve prácticas violentas de interacción social (GALTUNG, 1996). El mito fundacional del Estado sirve de base para distinguir entre lo natural y lo moderno, estableciendo también una diferencia entre los “civilizados” (superiores) y los “salvajes” del mundo. (CHAKRABARTY, 2008; BEIER, 2002). Em esta lógica, el tiempo es linear y progressivo, y la guerra es la dinámica conductual necesaria en relación a los/las Otros/Otras; por lo tanto, la alteridad es prohibida por medio de la violencia.”

⁸⁷ “En este contexto la acción de la comunidad internacional, en la periferia del sistema asume el papel de ‘misión civilizadora’ (PARIS *apud* NASCIMENTO, 2014, p. 3), con el objetivo de contener los desvíos en los Estados que son incapaces de mantener el orden interno, e incentivar la democracia liberal y la economía de mercado.”

⁸⁸ “Edward Fitzgerald, author of one of the most successful translations of the nineteenth century, *The Ruabyat of Omar Khayyam*, could accuse the Persians of artistic incompetence and suggest that their poetry became art only when translated into English.”

o que emerge é a clareza de que os dois criam pertencer a um sistema cultural superior. Esses são apenas dois grandes nomes entre os que se julgavam superiores aos artistas de outras culturas e sistemas linguísticos.

A crítica pós-moderna segue em contínuo a reflexão sobre a produção de conhecimento e o estímulo ao pensamento crítico voltado para a ética e para a celebração da diferença, das identidades, dos discursos, das representações. Livia Vivas, estudiosa da obra da autora caribenha Jamaica Kincaid, afirma, de maneira semelhante, que a literatura pós-colonial, enquanto busca romper com o sujeito e com a antologia do homem branco europeu, tem gerado novas teorias nas mais diversas áreas correlatas às relações internacionais. Uma delas é a tradução, cuja existência se justifica pelo contato com o estrangeiro. Jamaica já recebeu vários prêmios literários e sua obra denuncia a realidade de sociedades pós-coloniais.

Nas ilhas caribenhas, o contato entre a elite branca, os afrodescendentes e os asiáticos que para lá migraram construiu relações sociais complexas, moldando universos sociais ambíguos, de diferentes jogos de interesse, carregado de mitos, ódio racial, intolerâncias, afastamento, rupturas, resistência e restrições culturais. Assim, as diferenças construíram um intrincado cenário social em que cada população instituiu sua própria forma de se relacionar dentro de sua cultura e fora dela, fazendo com que houvesse uma fusão inevitável das características culturais individuais por meio da coexistência de forças de dominação e resistência. (VIVAS, 2012, p. 451)

A tradução, então, pode se prestar à realização do sucesso de escritores em outras línguas, mas por outro lado ainda tem o poder de reforçar a supremacia de uma cultura dominante. O tradutor e suas escolhas tradutórias têm participação definitiva no estabelecimento de paradigmas históricos e culturais de um povo.

Traduções estão sempre plantadas em sistemas políticos e culturais, e na história. Por muito tempo a tradução foi vista como um ato puramente estético, e problemas ideológicos eram desconsiderados. Porém, as estratégias utilizadas pelos tradutores refletem o contexto nos quais os textos são produzidos. (BASSNETT; TRIVEDI, 2002, p. 6, tradução nossa)⁸⁹

Bassnett e Trivedi, em seu *Post-Colonial Translation Theory and Practice* (2002), estabelecem as premissas de que a tradução jamais acontece em um vácuo, mas se insere em um *continuum* e está imbuída em um processo de transferência intercultural. Em cada estágio ela está carregada de significação e raramente envolverá uma relação de igualdade entre textos, autores e sistemas. Bassnett, em

⁸⁹ "Translations are always embedded in cultural and political systems, and in history. For too long translation was seen as purely an aesthetic act, and ideological problems were disregarded. Yet the strategies employed by translators reflect the context in which texts are produced."

sua experiência e *expertise*, empenha-se, ao lado de movimentos em áreas voltadas para isso, a questionar as políticas de canonização e as ideias de grandeza literária universal historicamente prolongada e sistematizada.

Porém, pesquisas sobre a história da tradução demonstraram que o conceito de alto status do original é um fenômeno relativamente recente. Escritores medievais e/ou tradutores não foram atormentados por esse fantasma. Ele surgiu como resultado da invenção da imprensa e com a vulgarização da literatura relacionada à emergência da ideia de um autor como “proprietário” do texto dele ou dela. Pois se uma editora ou autor possuísse um texto, que direitos teria o tradutor? (BASSNETT, 2002, p. 2, tradução nossa)⁹⁰

Somente com o surgimento da imprensa é que esse tipo de pensamento e relação entre texto original e texto traduzido começa a ser levantado. Bassnett segue explanando as origens desses conceitos, reportando ao período da expansão colonial europeia, quando a Europa passa a explorar, para além de suas fronteiras, outros territórios. A tradução desempenhou papéis diferentes a depender dos grupos e da localização geográfica durante os períodos e processos de colonização. A autora coloca que hoje está claro que a tradução e o colonialismo andaram de mãos dadas, e que este continua a repercutir metáforas como a do estupro, da violência, da “fertilização” e da “civilização”. Não haveria de ser diferente nesses contextos que a tradução esteja tão identificada com processos de agressão.

Então, nesse período pós-colonial, quando, como coloca Salman Rushdie, o Império começa a responder, não surpreende encontrar conceitos radicais sobre a tradução emergindo da Índia, América Latina, Canadá, Irlanda – em resumo, de ex-colônias ao redor do mundo que desafiam normas europeias estabelecidas sobre o que é a tradução e sobre o que ela significa. (BASSNETT, 2002, p. 4, tradução nossa)⁹¹

A relação estabelecida entre colônia e colonizador, escreve Bassnett, pode ser comparada à relação da tradução com o texto original ou estrangeiro. Nesse caso, a Europa seria o grande original, o ponto de partida, e as colônias, portanto, cópias ou traduções da Europa, a qual elas deverão duplicar. Nesse caso, a metáfora foi entendida e aplicada e, a exemplo das traduções que por muito tempo têm sido

⁹⁰ “But research into the history of translation has shown that the concept of the high-status original is a relatively recent phenomenon. Medieval writers and/or translators were not troubled by this phantasm. It arose as a result of the invention of printing and the spread of literacy, linked to the emergence of an idea of an author as ‘owner’ of his or her text. For if a printer or author owned a text, what did the translators have?”

⁹¹ “So, in this post-colonial period, when, as Salman Rushdie puts it, the Empire has begun to write back, it is unsurprising to find radical concepts of translation emerging from India, from Latin America, from Canada, from Ireland – in short, from former colonies around the world that challenge established European norms about what translation is and what it signifies.”

avaliadas como menos que o original, o mito da tradução, como sendo algo que diminui o valor do original, se estabeleceu, e a colônia é subalternizada ainda hoje em relação ao colonizador, diminuída ao caráter de mera cópia. Em resultado, as ex-colônias tiveram e têm de lidar com o dilema de como firmar sua própria identidade e cultura sem, ao mesmo tempo, rejeitar todas as heranças positivas advindas do colonizador.

Uma das propostas de Bassnett seria a de que, assim como na ideia da antropofagia de Haroldo de Campos, a metáfora canibalística⁹² pode ser usada como mostra para os tradutores sobre o que eles têm condições de fazer em posse de determinado texto estrangeiro. A ideia é de nutrição, como a de uma transfusão de sangue, afastando-se da atividade tradutória como uma via de mão única, sem trocas, sempre voltada para o estrangeiro.

Neste momento, teóricos pós-coloniais estão cada vez mais se voltando para a tradução e tanto reapropriando como reavaliando o próprio termo. A relação estreita entre colonização e tradução tem sido investigada; nós podemos agora perceber a extensão na qual a tradução foi, por séculos, um processo de mão única, com textos traduzidos para línguas europeias e para o consumo europeu, ao invés de parte de um processo de troca recíproca. As normas europeias têm dominado a produção literária, e tais normas têm garantido que apenas determinado tipo de textos, aqueles que não serão estrangeiros para a cultura de recepção, venham a ser traduzidos. [...] Além do mais, o papel exercido pela tradução ao facilitar a colonização está agora em evidência. E a metáfora da colônia como uma tradução, uma cópia de um original localizado em algum outro local do mapa, já foi reconhecida.⁹³ (BASSNETT, 2002, p. 5, tradução nossa)

Em consequência dessas reflexões e de um novo olhar sobre o peso da tradução nos processos de colonização, surgem novas abordagens geradas, por vezes, a partir de reações extremas. Bassnett afirma haver novas correntes em defesa de que restrições sejam impostas a novas traduções para línguas europeias, até mesmo cerceamentos. Essa ação, segundo ela, redundaria em que textos estrangeiros não seriam mais traduzidos para sistemas linguísticos e culturais

⁹² Os termos “antropofágico” (presente na obra de Haroldo de Campos) e “canibalístico” (utilizado com frequência por Susan Bassnet) estão reproduzidos nesta tese de maneira indistinta. São entendidos como o devorar do produto do colonizador pelo colonizado.

⁹³ “At this point in time, post-colonial theorists are increasingly turning to translation and both reappropriating and reassessing the term itself. The close relationship between colonization and translation has come under scrutiny; we can now perceive the extent to which translation was for centuries a one-way process, with texts being translated into European languages for European consumption, rather than as part of a reciprocal process of exchange. European norms have dominated literary production, and those norms have ensured that only certain kinds of text, those that will not prove alien to the receiving culture, come to be translated. [...] Moreover, the role played by translation in facilitating colonization is also now in evidence. And the metaphor of the colony as a translation, a copy of the original elsewhere on the map, has been recognized.”

dominantes, o que perpetuaria processos colonizatórios. Bassnett traz o contraponto ao esclarecer que, ao fazê-lo, se beirará a censura: “Banir a tradução pode significar o retroceder ao mesmo caminho que culminou em pilhas de livros julgados como impróprios por um regime de tirania”⁹⁴ (BASSNETT, 2002, p. 5, tradução nossa).

A nova proposição é a de que escritores e tradutores compartilhem o objetivo de evitar uma política de polarizações, sob a premissa de que a tradução, como agora se vê, envolve mais do que língua e não pode ser vista como uma atividade puramente estética – ao contrário, vem acompanhada de variadas questões ideológicas. A tradução, diz Bassnett (2002), durante a maior parte de sua história, foi um meio de assegurar a supremacia da cultura europeia e, ao mesmo tempo, de tributo à realização artística. Em tom de indignação, a autora ainda coloca que é perceptível que, mesmo após tantas décadas, o maior tráfego da tradução permanece no sentido Leste-Oeste. Bassnett e Trivedi destacam a grande questão: pode-se pensar em uma nação como pós-colonial mesmo antes de sua literatura haver sido traduzida para o inglês? Ou, ainda, é possível considerar a sua própria existência antes que isso se dê? Há muitos relatos e é um impulso compreensível, para uma autoafirmação básica, que uma grande quantidade de trabalhos indianos tem sido traduzida para o inglês, para divulgá-los, mas, primordialmente, para mostrar ao mundo a sua existência.

Os estudiosos esclarecem que numerosos autores considerados pós-coloniais são aqueles escritores do chamado Terceiro Mundo que tiveram como primeiro passo em suas trajetórias uma tradução “translocacional” e depois “translingual”, ou seja, aqueles que experimentaram o ter de abandonar tanto sua língua nativa como sua terra natal. E esse fator foi constitutivo para que chegassem a desempenhar o papel crucial como tais.

Henri Meschonnic, em seu *Poética do traduzir*, clarifica a função e o papel da tradução nesse contexto. Ele retoma que a tradução, desde sempre, tem um lugar maior como meio de contato entre culturas, sendo essa a visão mais difundida. O autor amplia o debate em sua explanação,

por motivos que se prendem à transformação em curso das relações interculturais. Transformação ligada às diversas descolonizações e à planetarização destas ligações, e à transformação das concepções da linguagem, de que a história da tradução não é separável. Traduzir não tem

⁹⁴ “A ban on translation can lead one down the same pathway that ends with the burning of books judged unacceptable by a tyrannous regime.”

somente uma função prática. Mas uma importância teórica. (MESCHONNIC, 2010, p. XXI)

Para Meschonnic, a intensificação das relações internacionais resulta no reconhecimento de que a identidade não é mais a universalização e não advém senão da alteridade, por uma pluralização na lógica das ligações interculturais. E isso, não sem crises – ele faz o adendo. O autor explana a modificação no pensamento da linguagem, que é transposta da língua, em suas categorias, ao discurso, ao sujeito ativo, dialogante, inscrito prosodicamente, ritmicamente na linguagem, com sua fisicalidade. Assim, esses modos de transformação na política e no pensamento agem sobre a tradução. Meschonnic conclui que a literatura é a sua realização máxima e, justamente por isso, a poética tem um papel crítico contra resistências que tendem a manter o saber tradicional. Na condição de não fazer a língua esquecer do discurso, para o autor “traduzir é contemporâneo daquilo que movimenta a linguagem e a sociedade, e traduzir se faz acompanhar de seu próprio reconhecimento” (p. XXII).

O Poeta da Resistência, Martin Carter, foi, de maneira conveniente, rapidamente taxado de “radical anticolonial”. Brown, ao prefaciá-lo, aponta que o posicionamento do poeta pró-revolução eclodiu na pronta e impiedosa crítica do seu verso “simples e mal-elaborado”, tal qual Ferreira Gullar viveu no Brasil. Aliás, Pound, crítico dos maiores, ensina que o mau crítico é facilmente reconhecido tão rápido quanto o autor e não da obra. Brown ainda atesta que essa visão da poesia de Carter jamais poderia ser sustentada por qualquer crítico que viesse a se dedicar com o mínimo de seriedade ao exame de sua obra: “A astúcia linguística e a medida do ritmo que sustentam um poema como *Universidade da fome* contribuem tanto para o seu poder mesmérico enquanto poema quanto para as ideias que o conduzem e as imagens que assombram qualquer um que o leia” (Tradução nossa).⁹⁵ Brown coloca que, assim como muitos poetas ao redor do mundo, Carter escrevia sob os dentes afiados da política opressora e da desintegração cultural; justamente por esse motivo, sabia o verdadeiro valor das palavras, que poderiam ser armas e, ao mesmo tempo, um meio de sobrevivência espiritual.

⁹⁵ “The linguistic cunning and rhythmic measure underpinning a poem such as ‘University of hunger’, for example, contribute as much to its mesmeric power as poem, as do the ideas that drive it and the imagery that so haunts anyone who reads it.” (BROWN; MACDONALD, 2006, p. xiv)

Nesta pesquisa, busca-se incentivar a “sobrevivência espiritual” de Martin Carter e de sua rica e bela performance literária – desta feita, na cultura brasileira, e também através da tradução. Alfredo Bosi, em entrevista concedida à *Revista Adusp*, elucida como a ideia de literatura como forma de resistência foi-lhe amadurecida neste país pelos anos de Ditadura Militar. Seu texto conta como esse tipo de escrita ganha lugar, aplicando-se não apenas ao contexto do Brasil, mas a qualquer outra nação em que os escritores vivam experiências semelhantes.

Não que eu faça uma relação determinista de causa e efeito, porque a literatura tem uma riqueza de possibilidades que felizmente transcende o momento político. Mas nesse caso, como se tratava do longo período de vinte e um anos de ditadura, os intelectuais mais sensíveis à luta social e aqueles que tinham depositado muitas esperanças no governo de João Goulart, e tinham passado por um momento muito construtivo no começo dos anos 1960, de repente se viram confrontados com um baque. Aqueles projetos que estavam amadurecendo foram cortados violentamente. Então me pareceu que a concepção de poesia apenas como expressão de subjetividade, sem dúvida uma visão básica que está na maioria dos autores de estética, poderia ser pensada também como uma forma de resistência à ideologia dominante. Ao lado da prosa pragmática que predominava na época e das ciências sociais e naturais, os poetas também vivem uma tensão entre o seu universo subjetivo, que é múltiplo, e as forças hegemônicas, sejam do capital ou do Estado. Essa tensão seria a matriz de uma poesia de resistência. (BOSI, 2015, p. 8-9)

Como *A giesta* de Leopardi (1798-1837) estudada por Bosi, a poesia de resistência seria essa que, perene, “desaparece, mas volta de novo” e de diversas formas: poesia de crítica social, de ataque, de sátira; com forte carga subjetiva refletida na linguagem “oposta à prosa do mundo” (a chamada prosa ideológica); e, ainda, a forma mística em que o poeta vai em busca do que é transcendente, fugindo do que é imanente. Toda essa tensão é automaticamente transportada para o processo de tradução do poema; é preciso ter em mente que na tradução de resistência nem todo poeta se expressará de forma semelhante, contudo nem por isso deixa de resistir. O estudo da poesia de Carter dos anos de 1950 se aproxima mais da primeira forma, revelando a latência dos momentos histórico-políticos em que sua poesia se insere; em segundo lugar, na criação de um vocabulário favorável ao espaço de resistência criado por Carter.

A estética de tradução pós-moderna também se volta para a valorização da tradução com a prática de “devorar o texto” e está associada à metáfora canibalística de Bassnett ou ao antropofagismo de Haroldo de Campos, em uma referência ao chamado “Terceiro Mundo”. É como se servisse ao propósito da alimentação e ao mesmo tempo surgisse como uma nova criação, não mais limitada a uma

representação mimética do texto de partida, pois ficam extintas as hierarquias entre os textos. Autores do Pós-Estruturalismo defendem que a tradução dialoga não somente com o original, porém com outros textos que a circundam, daí o ato de “transtextualizar”. Um deles é Walter Benjamin (1989), o qual afirma que a tradução ocorre quando um texto é considerado de valor suficiente para ser eternizado, para sobreviver ao tempo.

Benjamin, em seu famoso ensaio “A tarefa do tradutor” (1923), no qual prefaciava uma tradução de Baudelaire, reflete sobre o ato de traduzir e se torna um clássico da teoria da tradução. Uma dessas reflexões ilustra o valor dado por ele ao ofício.

A essa vida póstuma, sempre que vem à luz do dia, chama-se fama. As traduções que são mais do que meios de transmissão de conteúdos nascem quando, na sobrevivência de uma obra, esta atinge o seu período áureo. Por isso, elas não servem apenas à obra, como os maus tradutores costumam reclamar para o seu trabalho, mas devem-lhe antes a sua própria existência. Nelas, a vida do original alcança o seu desenvolvimento último, mais amplo e sempre renovado. Este desenvolvimento, próprio de uma vida singular e elevada, é determinado por uma finalidade singular e elevada. [...] Assim, a tradução tem por finalidade dar expressão à relação mais íntima das línguas umas com as outras. Ela própria não tem possibilidades de revelar ou de produzir essa relação oculta; mas pode, isso sim, representá-la, levando-a à prática de forma embrionária e intensiva. Ora, esta representação de uma realidade significada por meio de uma tentativa embrionária de a produzir constitui um modo de representação extremamente original, praticamente impossível de encontrar no domínio da vida não linguística. (BENJAMIN, 1923, p. 85-86, tradução de João Barrento)

Benjamin reprova o caráter inferior dado à tradução literária como peça subserviente ao original e lhe confere uma supervalorização enquanto produto que permite a própria sobrevivência da obra. O texto acabado, em vez de se tornar arcaico devido ao passar do tempo, ressurgem com o que ele chama de “suas tendências imanentes”, através de uma nova forma. É como se sustentam os clássicos de Pound.

O autor alerta que até a maior das traduções corre seus riscos, os mesmos do texto original, provenientes das mudanças e dos processos de crescimento da língua, da resignificação dos textos ao longo dos séculos e da mudança dos tons. Não que a tradução precise de defesa qualquer, pois, apesar de estar “longe de ser a adequação muda entre duas línguas mortas” (BENJAMIN, 1923, p. 87), conforme o autor, ela ostenta a marca própria de ter que dar atenção ao processo de maturação da palavra estrangeira e às dores de parto da palavra própria. O valor da tradução está na própria vida das línguas, imparáveis, cambiantes e renováveis.

Lawrence Venuti faz uma manifestação política e social. O autor insiste que um texto altamente fluido, que não deixa vestígio de tradução, pode, ao contrário do benefício, deixar de exercer certo papel de libertação, de catarse, de transformação benéfica para a cultura de chegada. A tradução tem o poder de agregar novas culturas, visões literárias e ideológicas e, assim, renovar e transformar aquelas até ali perpetuadas. Nas palavras do autor (1995), o regime da fluência imperava, se não ainda impera, sobre tradutores britânicos e americanos, forçando-os a uma atividade voltada para a criação de um discurso de efeito ilusório e a uma contínua avaliação e análise parciais das traduções literárias.

Um texto traduzido, seja prosa ou poesia, ficção ou não, é considerado aceitável pela maioria das editoras, revisores e leitores quando é lido de modo fluido, quando a ausência de quaisquer peculiaridades linguísticas ou estilísticas lhe dão a impressão de ser transparente, como se ele refletisse a personalidade do autor estrangeiro, – a aparência, em outras palavras, de que a tradução não é, de fato, uma tradução, mas “o original”. (VENUTI, 1995, p. 1, tradução nossa)⁹⁶

Em artigo intitulado “Post-colonial writing and literary translation”, Maria Tymoczko (2002) faz uma análise de textos literários advindos de povos que foram colonizados e oprimidos. A crítica de todos inclui certo vocabulário, como de vozes silenciadas, relações margem *versus* centro, trocas de correspondências, investigações, mais amplas do que a escrita pós-colonial *per se*, e incluem a escrita de culturas minoritárias, o que envolve a negociação de significativas fronteiras linguísticas e culturais, como no caso de afro-americanos.

Em sua avaliação, Tymoczko explica que a inclinação para um discurso metafórico sobre a literatura pós-colonial sugere que a crítica ainda o vê como um fenômeno literário novo, sobre o qual não se sabe como falar diretamente, de modo que não há um vocabulário determinado ou cristalizado para se discorrer sobre o assunto. Ela compara o trabalho da escrita de autores pós-coloniais ou de culturas subalternas a uma sala de espelhos onde autor e leitor podem facilmente se confundir.

Tymoczko coloca que, como pano de fundo para seus trabalhos, escritores pós-coloniais estão transpondo uma cultura – a ser entendida como uma linguagem, um sistema cognitivo, uma literatura (formada por um sistema de textos, gêneros, tipos

⁹⁶ “A translated text, whether prose or poetry, fiction or nonfiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer’s personality or intention or the essential meaning of the foreign text – the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but “the original”.

de contos etc.), uma cultura material, um sistema social e uma formatação legal, uma história, e assim por diante (2002, p. 20). No caso de muitas colônias anteriores, ainda pode haver mais que uma cultura e mais que uma única língua no trabalho de um autor. O tradutor, por sua vez, tem um domínio muito mais limitado, apenas um único texto a traduzir.

Porém, ao mesmo tempo, explica ela, um autor tem autonomia para escolher fazer uma apresentação bastante agressiva dos elementos culturais não familiares, em que mesmo aqueles que provavelmente causarão problemas com o público são destacados. Ou, em oposição, pode optar por fazer uma apresentação assimilativa na qual semelhanças ou universalidades são enlevadas, e suavizadas as diferenças culturais, tomadas como periféricas ao trabalho com a obra literária.

O principal elemento de escolha na construção de um texto literário original é o fato de que nas mãos de um habilidoso escritor seria fácil manter o texto equilibrado para administrar a carga de informações e evitar mistificar ou evitar elementos do público-alvo, de uma outra formatação cultural. Apesar de um tradutor iniciar o trabalho com um texto destinado a uma determinada cultura-fonte, não é incomum que elementos difíceis para a audiência que o recebe sejam, no final, por ela absorvidos; um texto traduzido, então, mais do que uma obra literária não traduzida, corre o risco de perder o equilíbrio em momentos críticos, tornando a informação carregada demais para uma assimilação confortável do público-alvo. [...] ao mesmo tempo, os autores não são tão livres como se possa imaginar, constrangidos como são, por elementos de história, mitos, ideologias, patronatos e afiliações, os quais delimitam a apresentação da cultura-fonte no trabalho literário. Portanto, os dois tipos de escrita convergem no limite compartilhado e definido pela interface cultural. (TYMOCZKO, 2002, p. 22)⁹⁷

Assim, nesses momentos críticos de escolha vividos tanto na escrita como na tradução de textos pós-coloniais, a autora coloca autor e tradutor lado a lado como escritores de textos de natureza intercultural. Nessa equalização, Tymoczko considera útil e legítimo ao autor que lance mão de um mesmo recurso disponível ao tradutor em elementos paratextuais. A eles, incentiva ela, estão disponíveis recursos em forma de introduções, notas de rodapé, ensaios críticos, glossários, mapas, de maneira que podem ambos imbuir o texto em um espaço reservado para esclarecimentos

⁹⁷ "The greater element of choice in the construction of an original literary text means that in the hands of a skilled writer it is easier to keep the text balanced, to manage the information load, and to avoid mystifying or repelling elements of the receiving audience with a different cultural framework. Because a translator begins with a text intended for an audience in the source culture, however, it is not uncommon that elements that are difficult for the receiving audience will cluster; a translated text more than an original piece of literature thus risks losing balance at critical moments, making the information load too great for comfortable assimilation by the receiving audience. [...] at the same time writers are not necessarily so free as might be imagined, constrained as they are by history, myth, ideology, patronage and affiliation, which set bounds on the presentation of the source culture in the literary work. Thus, the two types of writing converge on the shared limit defined by cultural interface."

destinados à audiência. É como funcionam as traduções comentadas: o tradutor tem a possibilidade de trabalhar com dois textos simultaneamente, para dar iluminação a partes obscuras do texto-fonte. As duas escritas, enquanto interculturais e voltadas para um público intercultural, podem tirar proveito dos comentários e beneficiar a leitura. “De fato, entendemos melhor a razão pela qual autores pós-coloniais abraçam tais tipos de textos e tais estratégias literárias ao considerarmos as funções de elementos similares para os tradutores” (TYMOCZKO, 2002, p. 22).⁹⁸

Tymoczko faz essa brilhante convergência entre o trabalho do autor pós-colonial e o do tradutor de literatura pós-colonial. A tradução comentada se torna uma estratégia profícua e enriquecedora para os estudos de tradução, para o tradutor e até para o autor. Essa questão será apresentada e desenvolvida com mais detalhamento no terceiro capítulo desta tese.

Um canadense, certa vez, nos descreveu os efeitos do colonialismo. AJM Smith, poeta e editor, cita esse anônimo canadense, escrevendo em 1864, que disse: “O colonialismo é um espírito que aceita com gratidão um lugar de subordinação, que busca em outro lugar seus padrões de excelência... os resultados mais prejudiciais do colonialismo são o sentimento de inferioridade e a dúvida ameaçadora... A atitude colonial de espírito coloca o grande bom lugar não em seu próprio futuro, mas em algum lugar fora de suas próprias fronteiras, em algum lugar além de suas possibilidades”. Essa citação vale a pena ser examinada. Se nossa independência significou alguma coisa, significou que certamente começamos a nos livrar dessas espirais de colonialismo, que procuraremos encontrar nossos padrões de excelência dentro de nossas próprias fronteiras, que não cederemos facilmente um lugar de honra para ninguém, que temos orgulho de nós mesmos e que estamos começando a substituir imagens de dúvida por imagens de orgulho e dignidade. A dúvida, como ideia, em nossas mentes deve ser banida para além dos limites do Rupununi. (SEYMOUR, 1980, p. 5, tradução nossa)⁹⁹

Rupununi denomina um rio e uma região a sudoeste da Guiana que faz fronteira com a Amazônia brasileira. Seymour¹⁰⁰ indica que qualquer centralização em algo que

⁹⁸“Indeed, we better understand why post-colonial authors embrace such textual types and such literary strategies by considering the functions of similar elements for translators.”

⁹⁹ “A Canadian once described for us the effects of colonialism. A.J.M Smith, the poet and editor, quotes this anonymous Canadian, writing in 1864, who said, “Colonialism is a spirit that gratefully accepts a place of subordination, that looks elsewhere for its standards of excellence...one of the most damaging of the results of the colonialism is the feeling of inferiority and doubt it endengers...The colonial attitude of mind sets the great good place not in its own future but somewhere outside its own borders, somewhere beyond its possibilities.” This quotation is worth examination. If our independence has meant anything, it has meant that we have certainly begun to shuffle off these coils of colonialism, that we will seek to find our standards of excellence within our own borders, that we will yield pride of place to no man easily, that we are proud of ourselves and are beginning to replace images of doubt with images of pride and dignity. Doubt, as an idea, in our minds must be banished beyond the confines of the Rupununi.”

¹⁰⁰ Disponível em: /<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100458474/>. Acesso em: 3 abr. 2022.

esteja fora de seus limites territoriais estaria, portanto, extinta, banida para fora de seus limites territoriais e nacionais. O autor narra que o país seguia em direção à busca de sua própria valorização, de um olhar interno e de um aprofundamento de raízes; a decisão de correr no sentido contrário ao do colonizador estava posta. Ao mesmo tempo, são apresentadas algumas inquietações quanto às gerações posteriores, as quais precisariam de assistência para perceber o processo que ainda estava correndo, como as pressões do passado poderiam moldá-los enquanto se dirigiam para o futuro e, ainda, como forma e conteúdo são únicos. A obra de Seymour (1980), originalmente um conglomerado de palestras para seus alunos, tornou-se base para uma das primeiras fontes de observação e vigilância de um território nacional de literatura. O autor traz grandes contribuições para o vislumbre da ambiência da produção de Martin Wylde Carter.

3. Tradução comentada

Mas não seria o caso de se perguntar por que esta necessidade de traduzir? Por que, em verdade, não se ater ao mundo que aí está e que possivelmente nos antecede e à nossa inquietação? Não é um tecido suficientemente real? Cabe-nos deveras construí-lo em vez de só descrevê-lo?

E então, por que não calar?

Por um instante estivemos tentados a suspender a pena. Mas só por um instante. O motivo foi até bem simplório: de Lao Tze a Wittgenstein não houve um século que não tivesse evocado esta questão. Por que seríamos diferentes? É o homem mais que este apenas: quê? Não está na sua essência falar e falar, mesmo sabendo o quão inútil é tentar mostrar ao outro seja o que for?

A poesia, é claro, não salva coisa nenhuma. Nem está realmente aí para isto. Nossa intenção foi tão só a de alertar para a possibilidade de um ainda maior enclausuramento dos homens na sua cegueira. Presos, por assim dizer, do lado de fora. Mas foi também nosso propósito reafirmar aos poetas que são eles que estão livres. (BRASILEIRO, 2012, p. 144-145)

Seguindo os ecos desse falar e falar, este capítulo se dedica à exposição de ferramentas para apresentar, traduzir e comentar alguns poemas de Martin Carter. Os comentários de tradução servem a propósitos de execução reflexiva e autocrítica, resultando na apresentação de escolhas tradutórias mais clarificadas, bem como os meios pelos quais a tradução é realizada.

3.1 A tradução comentada como metodologia de tradução

A metodologia em tradução é um tema complexo e que gera inúmeras discussões. De acordo com o primeiro capítulo, os preceitos teóricos podem ser tão amplos quanto o horizonte, porém indispensáveis para a seleção dos meios de trabalho. A tradução comentada é irmã da análise poética; inicia pela mesma dinâmica de destrinchar o poema para, em seguida, reconstruí-lo na língua-meta.

Marie Hélène-Catherine Torres (2017, p. 15)¹⁰¹ ressalta o valor da tradução comentada nos textos clássicos e também nos contemporâneos. Os textos sagrados foram os primeiros a ser comentados ao longo do processo tradutório geral. Para ela, os comentários de tradução podem ser referenciados como um gênero acadêmico-literário, pois exploram e teorizam de forma clara e explícita o processo, o modelo de tradução e as decisões tomadas; assim, contribuem para a realização da autoanálise do tradutor. Torres lista algumas características que lhe conferem a denominação: o caráter autoral, o caráter metatextual, o caráter discursivo-crítico, o caráter descritivo

¹⁰¹ Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/40930/1/2017_captiv_mhtorres.pdf/. Acesso em: 2 fev. 2022.

e o caráter histórico-crítico; há uma exposição de análises de efeitos ideológicos, políticos e literários presentes nas decisões, e também “todo comentário teoriza sobre uma prática de tradução, alimentando dessa forma a história da tradução e a história da crítica da tradução”.

A autora resume: “O comentário consiste fundamentalmente da análise da tradução de um texto original”. Para ela, nessa tarefa estão comungantes a teoria e a prática ou a reflexão e a experiência, como idealiza Antoine Berman (1986) e tantos outros pesquisadores que reprovam a teoria dissociada da prática de tradução.

Ambos os verbos, *traduzir* e *comentar* remetem a um olhar comparatista e historicista. Traduzir e comentar, a meu ver, não são duas ações tão distintas, pois podem ser intercambiáveis. [...] A tradução tem ainda uma vantagem sobre o comentário, uma vez que transporta com ela, quando bem-sucedida, a polissemia do texto “original”, original entre aspas, pois considero a tradução um original. *As relações entre tradução e comentário são relações de similaridade e de diferença*. O comentário pode anteceder a tradução. Pode também a suceder. [...] Na prática, o comentário feito pelo próprio tradutor é anterior à tradução. Para traduzir precisa comentar, explicitamente, implicitamente...Precisa interpretar antes de traduzir. [...] Também ainda a meu ver, tradução e comentário têm em comum essa qualidade incoativa – que se refere ao que inicia, que começa – sempre em processo, nunca acabado, num outro espaço e tempo, com outros leitores, outras línguas/culturas. (TORRES, 2017, p. 16)

A autora explica que a secundariedade está no fato de que ambos, tradução e comentário, vêm após a leitura de outro texto, sendo a tradução a relação intrínseca entre os dois. Quanto às tipologias, Torres afirma que não há apenas um comentário “possível/existente”, daí seu caráter crítico. O fato de o texto suscitar uma multiplicidade de leituras é o que cria essa realidade. Para Torres, a nota do tradutor deixa de se chamar “paratexto” para ser denominada “metatexto”, um texto dentro do texto. No mesmo sentido, explica a autora, essa nota (e nota de rodapé) deveria ser parte do que chama de “leitura hipertextual”, não uma ruptura dentro do texto, mas paralela a ele. Há a apresentação da nota exegética (SARDIN, 2007 *apud* TORRES, 2017, p. 17), cujo propósito está mais relacionado a transmitir conhecimento do que sentido. O tradutor dá ao leitor as ferramentas contextuais necessárias, fora do texto, para a compreensão imediata do texto. Há traduções comentadas realizadas exclusivamente em nota de rodapé. Acima de tudo, a tradução anotada ou comentada é o local no qual o tradutor registra as dificuldades que encontrou para traduzir o texto, assim como a maneira pela qual encontrou suas soluções. Há ainda a apresentação por quadros elaborados pelo tradutor, nos quais secciona texto de partida, texto de chegada e anotações ou comentários de tradução, dispostos em diferentes colunas.

Cada poema é considerado individualmente em sua estrutura, soberano em quantidade de estrofes, versos, elementos linguísticos e interpretativos distintos; assim, os comentários se apresentam de maneira distinta em cada poema, a depender das características de cada um. O que lhes é comum é que os comentários que lhes seguem estão baseados na consideração de critérios básicos apresentados adiante.

Mas traduzir um provérbio também é traduzir seu ritmo, suas aliterações e sua sonoridade. Podemos assim, de certa maneira, enxergar o outro ao traduzir literalmente, no lugar de vermos a nós mesmos ao traduzir por um “equivalente”. Na minha tradução privilegiei o ritmo com frases curtas como as do Machado e mantive as repetições. A tradução é literal também em relação à ordem das palavras, às inversões. (TORRES, 2017, p. 33)

Pensando nesse balanço tão apontado pelos estudiosos referenciados, o estudo recorre outra vez a Roman Jakobson (1989), quando sugere que se procure estabelecer a melhor relação possível entre os eixos paradigmático e sintagmático na recriação dos poemas para o português.

A escolha das palavras acontece a partir de dois processos básicos: o de seleção e o de combinação. No primeiro, é necessária a eleição de palavras na língua de chegada a partir de critérios variáveis, como de relações de sinonímia ou antonímia, mesma classe gramatical, sonoridade, tom, possibilidade de manutenção de figuras de linguagem etc. A seleção busca também a melhor identificação das unidades de tradução enquanto unidades mínimas de sentido. Em paralelo, busca-se a melhor combinação possível entre os vocábulos, de maneira que seja possível reproduzir ao máximo os efeitos de paralelismos, rimas, aliterações etc., dentro do que a língua portuguesa, enquanto sistema, permite. Uma das permissões se refere à manutenção de inversões – por exemplo, na intenção de manter a disposição apresentada no inglês, quando possível.

Tudo isso é utilizado, nesta tese, para que se perca o mínimo do que foi recebido de cada poema de Carter como primeira leitora, a tradutora. As relações de sinonímia dependem da acepção retida sobre sentido ou significado; o que pode variar substancialmente devido às diferenças culturais, ou seja, o diálogo entre os eixos paradigmático e sintagmático deve ser constante na interpretação. Para tanto, este estudo buscou, em primeiro lugar, a valorização do contexto autoral. Portanto, questões relativas a itens como terra, história, cultura e linguagem de Martin Wylde

Carter prevalecem na escolha de estratégias de tradução, até onde o limite da pesquisa foi capaz de alcançar.

Rosemary Arrôjo vai ao encontro de Torres e Venuti sobre os limites da tradução e do tradutor no processo hermenêutico.

O foco interpretativo é transferido do texto como receptáculo da intenção “original” do autor, para o intérprete, leitor ou o tradutor. Isso não significa, absolutamente, que devemos ignorar ou desconsiderar o que sabemos a respeito de um autor e de seu universo quando lemos ou traduzimos um texto. Significa que, mesmo que tivermos como único objetivo o resgate das intenções originais de um determinado autor, o que somente podemos atingir em nossa leitura ou tradução é expressar *nossa* visão desse autor e de suas intenções. Assim, empregando novamente a imagem de Barthes, mesmo que considerássemos o autor o “pai absoluto” do texto que lemos ou traduzimos, ele será irremediavelmente nosso “convidado” nessa empresa; sua atuação, sua própria presença nesse projeto dependerá sempre do papel que, explícita ou implicitamente, lhe outorgamos. (ARRÔJO, 1987, p. 41)

Na falta de obras de Carter traduzidas para o português, e também no que se refere à organização, as traduções comentadas estão dispostas de maneira verticalmente ordenada, a exemplo do trabalho de *Remembering Needleman*, de Woody Allen, traduzido por Löwenthal (2013),¹⁰² em que a tradutora apresenta o texto de partida seguido do texto de chegada e, esse último, seguido dos comentários ordenados – e, ainda, em comparação com outras traduções realizadas anteriormente em português. Essa se tornou outra questão. Entre outras características relevantes da tradução comentada, Torres destaca a importância da retradução.

Devo dizer que todo tradutor procura saber se existem outras traduções do texto que vai traduzir, seja na mesma língua na qual traduz, seja em outras línguas que ele domina. Essas traduções servem de modelo segundo os descritivistas, como Toury e Lambert. (TORRES, 2017, p. 26)

Durante o estudo, foram encontradas traduções de quatro poemas formadores do *corpus*, realizadas por Salvador Ortiz-Carboneres, para o espanhol, na obra *Poesías Escogidas* (1999). São eles: *Do Not Stare At Me (No Me Clave la Mirada)*, *You Are Involved (Tu Estás Comprometido)*, *University of Hunger (La Universidad del Hambre)* e *I Come From the Nigger Yard (Yo Vengo del Cercado de La Negrada)*. Sánchez (1950-), pintor e poeta espanhol¹⁰³ oriundo de Córdoba e autor de uma Antologia Mundial de Poetas disponível na internet, traduz, além de *You Are Involved*,

¹⁰² Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/69122/71579/>. *A tentação de criar no traduzir: uma tradução comentada de Remembering*.

¹⁰³ O blog organizado por Sánchez para essa exposição está disponível em: <https://poetassigloveintiuno.blogspot.com/2015/06/martin-carter-16307-poeta-de-guyana.html/>. Acesso em: 3 fev. 2022.

outro poema presente nesta tese: *This is the dark time my love (Ahora es el tiempo oscuro, mi Corazón)*. Todas as traduções em espanhol estão nos anexos; porém, nos comentários não se apresentam integralmente, já que não foi realizado um estudo comparado sistemático trilingue. Apesar disso, alguns comentários excepcionais sobre a tradução inglês-espanhol são inseridos de acordo com a relevância de marcas determinantes para a reflexão e discussão da tradução para o português.

Britto (2015, p. 102) sistematiza em três pontos as etapas de tradução de poesia, que costuma conduzir em *A reconstrução da forma na tradução de poesia*. O primeiro consiste em identificar as características poeticamente significativas do texto poético – ou seja, dentre os principais elementos do discurso poético, como verso, estrofe, rima, ritmo, imagem e tipos variados de pausa, observar os que mais se destacam e fazer o exercício de sua recriação. O segundo passo é atribuir uma prioridade a cada característica dependendo da maior ou menor contribuição por ela dada ao efeito estético do poema. O terceiro e último ponto se refere ao fato de que, a partir dessa hierarquia de significância, se proceda à recriação.

Para pensar o eixo sintagmático e as questões envolvidas na tradução com o olhar sobre aspectos linguísticos, buscou-se outras especificidades sobre a estrutura do *creole english* ou *creolese*.

John Holm (1983), em sua edição da obra *Central American English*, apresenta um estudo sobre o inglês da América Central, um grupo de ideias que aponta o caminho para a observação do guyanese creole, o tipo de inglês crioulo falado na Guiana. Apesar de pertencer à América do Sul, quanto ao aspecto linguístico, a nação é comumente relacionada às literaturas e culturas da região caribenha devido ao compartilhamento de eventos históricos e de colonização. Esses crioulos falados na região começaram a ser estudados já a partir da segunda metade do século XVIII por missionários moravianos no Suriname e nas Ilhas Virgens Holandesas. As liturgias, à época, passaram a ser publicadas no que se chamou de “negerhollands”, ou inglês crioulo das Ilhas Virgens (Dutch creole).

todos esses crioulos foram influenciados, em alguma proporção, pelas datas de emigração e pelos locais de origem de sucessivas ondas de colonizadores, escravos, trabalhadores contratados e empreendedores; pela linguagem marítima das tripulações que os transportaram; pelas línguas ameríndias da região; pelo contato com outras nações europeias e americanas; por processos universais de pidginização e criouliização. Todos foram influenciados por idas e vindas ao Caribe conforme a sorte da região mudava – uma guerra ganha ou perdida aqui, um canal a ser cortado ou fortificações a serem construídas lá, uma nova safra sendo introduzida ou um

recurso como o ouro ou óleo ou bauxita sendo desenvolvido em outro lugar. A combinação precisa, o resultado até o momento, é diferente de uma área para outra, mas as influências formativas são claramente detectáveis [...] O tipo de linguística histórica que emergirá eventualmente de tais estudos comparativos terá que integrar complexas considerações sociais e linguísticas de uma forma muito distante das “árvores genealógicas” simplistas da linguística histórica indo-europeia do passado. O fato de podermos documentar os processos sociais e linguísticos do presente e do passado relativamente recente em alguns detalhes, e relacioná-los uns com os outros, deu ao estudo da linguagem uma nova dimensão nos últimos anos. (LE PAGE *apud* HOLM, 1983, p. 3)¹⁰⁴

Le Page (*apud* HOLM, 1983, p. 4) menciona o estudioso de línguas crioulas, Hugo Schuchardt (Universidade de Graz), o qual desenvolveu pesquisas relevantes a partir do final do século XIX, com narrativas enviadas a ele por pessoas que trabalhavam em diversas colônias europeias. Fica posto que o inglês escrito, na maioria dos casos, era muito aproximado do inglês padrão; muito disso se devia, porém, a questões de interpretação e de idealização ocorridas entre os escribas: “uma tarefa muito difícil e confusa, na visão do uso de convenções ortográficas e de vários tipos de idealizações sempre inerentes ao processo do registro escrito de ‘dados recebidos fora do padrão transformados na ortografia padrão’” (HOLM, 1983, p. 4).

Os centro-americanos falantes de língua inglesa estão na linha de frente de uma luta entre o Espanhol e o Inglês pelo domínio no Novo Mundo, que já dura 350 anos. Essa linha de frente se estende da Guiana, no sudeste, até a Califórnia, no noroeste. As fronteiras políticas coincidem com essa divisão cultural e linguística apenas de forma intermitente, e ser pego do lado errado como uma minoria não é mais confortável para os centro-americanos de língua inglesa do que para os norte-americanos de língua espanhola. (HOLM, 1983, p. 7, tradução nossa)¹⁰⁵

¹⁰⁴ “All of these creoles have been influenced by the date of emigration and the places of origin of successive waves of colonizers, slaves, indentured servants and entrepreneurs; by the maritime language of the crews who transported them; by the Amerindian languages of the region; by contact with other European and American nations; by universal processes of pidginization and creolization. All have been then influenced by comings and goings within the Caribbean as the fortunes of the region changed – a war won or lost here, a canal to be cut or fortifications to be built there, a new crop being introduced or a resource such as gold or oil or bauxite being developed somewhere else. The precise mix, the outcome to date, is different from one area to another, but formative influences are clearly detectable [...] The kind of historical linguistics that will emerge eventually from such comparative studies will have to integrate complex social and linguistics considerations in a way far removed from the simplistic “family trees” of Indo-European historical linguistics in the past. The fact that we can document both social and linguistic processes of the present and the fairly recent past in some detail, and relate them to each other, have given the study of language a fresh dimension in recent years.”

¹⁰⁵ “English-speaking Central Americans are on the front line of a struggle between Spanish and English for dominance in the New World which has been going for 350 years. This front line extends from Guyana in the southeast to California in the northwest. Political borders coincide with this cultural and linguistic divide Only intermittently, and being caught on the wrong side as a minority is no more comfortable for English-speaking Central Americans than it is for the Spanish-speaking North Americans.”

A língua inglesa era a língua utilizada nas relações de trabalho e reforçada pela constante chegada de imigrantes. No entanto, todo esse contato entre línguas fornecia novas características à comunicação da população eclética que se formava.

Dadas as proporções do material escasso sobre aspectos linguísticos dos poemas de Carter, o que se fala sobre variantes linguísticas é ainda mais restrito. No prefácio à primeira edição de *Poems of Resistance*, Sidney King (1954) afirma que, para além de enriquecimento cultural, refinamento e humanização das condições do povo guianense, Carter acrescentou em sua obra ricas imagens das Índias Ocidentais, inclusive através do dialeto utilizado pela população. No prefácio à segunda edição, Neville Dawes (1966) relata uma “retórica da raiva” utilizada por Carter – o poeta erguendo sua voz em tom apropriado para uma recusa eloquente do imperialismo. Seymour, ao prefaciá-la edição de 1979, afirma que os poemas eram de uma linguagem inflamada, com versos recheados de palavras lúcidas e vividamente simples. Para ele, Carter construiu um imaginário esculpido por angústia e indignação evocado de maneira soberba pelo desafio pessoal, que acabou por se tornar um documento nacional. Contudo, não há observações relevantes sobre diferenças no uso da língua inglesa, que ele faz ao construir seus poemas; e, de fato, é assim, afora algumas inversões nas construções sintáticas e a imensa maioria de monossílabos em língua inglesa, que não se reproduz no português. Assim, as variantes da língua, as formas dialetais ou simplesmente idioléticas que oferecem obstáculo à tradução (LARANJEIRA, 2003, p. 21) não se apresentaram de maneira marcante nos poemas de Carter que compõem esta seleção. Um dos poemas marcados em relação ao creole english ou creolese é *University of Hunger*, como se verá a seguir.

O estudo da poesia de Carter tende a mostrar que os maiores desafios estão no eixo paradigmático, quando o estudo teve de ir em busca de dados históricos e dos primórdios da formação da nação defendida nos poemas de Martin Wylde Carter, na sua própria trajetória, e não na questão da língua inglesa ou de um possível problema com reflexos do creole English, nos poemas desse recorte tão restrito.

Ao comentar a performance poética de Carter, o professor James T. Livingstone¹⁰⁶ define o autor como o primeiro grande poeta da revolução anglo-caribenha, adicionando que Carter tinha um raro talento para a dramatização da opressão colonial. Livingstone é um dos estudiosos que sustentou que a contribuição

¹⁰⁶ *Apud* Seymour (1980).

literária de Carter, sobretudo pela construção imagética, ocupou lugar de destaque no desenvolvimento da literatura caribenha, indo muito além do que se chamava de “moda das declamações estridentes”.

Entre as principais assertivas de Torres (2017, p. 19) está a de que uma única coisa é certa: “Não dá para comentar e analisar tudo”. No entanto, para que se fuja da anarquia completa, foram estabelecidos alguns critérios para nortear a prática. Todos eles se baseiam nas práticas dos tradutores e teóricos visitados durante a construção da tese. Ainda que certos critérios estejam implícitos nas modalidades de fanopeia, melopeia e logopeia, são destacados em itens separados devido às especificidades recorrentes observadas previamente nos poemas do *corpus*. São estes:

- a. Em Torres (2017): comentar para traduzir; produzir um metatexto para ilustrar as escolhas de tradução.
- b. Em Britto (2012, 2015) e Campos (2013): observar as opções de forma tomadas pelo poeta; tentar recriar, com a maior precisão possível, os achados formais do original.
- c. Em Pound (1990): evitar o apego e o desprezo ao literalismo, usufruindo de sua utilidade quando necessário; observar pontos salientes nas três modalidades: melopeia, fanopeia e logopeia; buscar a simplificação do processo, já que “fugir da simplicidade pode significar um retrocesso”.
- d. Em Pires (2013): atentar para a construção das imagens, já que a imagem será sempre conotativa e, portanto, constituirá um discurso sobre o mundo de Carter e da Guiana.
- e. Em Bosi (2001): atentar para o vasto uso que Carter faz das metáforas, pois elas enriquecem sua linguagem pela criação de enigmas.
- f. Em Vizioli (1983): tentar compensar as perdas, buscando a harmonia e a unidade do texto poético; sempre que necessário, realizar as mutilações no início dos versos, no esforço de preservar sentidos e a naturalidade de possíveis rimas; atentar para a construção de assonâncias (repetição de sons vocálicos) e consonâncias nos poemas (repetição de sons consonantais); se possível, compensar as perdas em criações de novas rimas e aliterações no português.
- g. Em Robinson (2000): observar na modalidade da logopeia a criação de espaços para a resistência por meio de vocabulário que reflita condições de expropriação; observar a presença de temas como racismo, xenofobia,

escravidão, questões étnico-raciais e vida guianense – porém, sobretudo, a vida negra guianense.

h. Jakobson (1989), Venuti (2012), Campos (2013), Torres (2017) e Britto (2012): harmonizar a recriação dos poemas pelo equilíbrio entre traços hermenêuticos e linguísticos (eixos paradigmático e sintagmático).

i. Seymour (1980): observar traços do creolese que possam fazer parte dos poemas: temas relacionados às partes do corpo humano, relações sexuais, relações entre homens e mulheres, *obeah*, superstições, vínculos familiares, vocabulário das fazendas de arroz e de cana-de-açúcar; uso do pronome *they*; inversões na sintaxe frasal.

Os poemas são apresentados em ordem alfabética, inspirada na prática de acadêmicos do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e observada no XIII Seminário de Pesquisas em Andamento da PGET, ocorrido em 2021. Assim, os versos do poema-fonte são identificados pela numeração dos versos precedida da ordenação alfabética por poema; na tradução, são seguidos de M (Meta) para a indicação do verso traduzido ou verso-meta, como se escolheu chamá-los. Não houve nessa escolha opção por escola teórica específica, mas apenas uma ressonância de preferência para facilitar a identificação de cada verso nos comentários.

4. Traduções comentadas dos poemas de Carter

A UNIVERSITY OF HUNGER

A01 is the university of hunger the wide waste.

A02 is the pilgrimage of man the long march.

A03 The print of hunger wanders in the land.

A04 The green tree bends above the long forgotten.

A05 The plains of life rise up and fall in spasms.

A06 The huts of men are fused in misery.

A07 They come treading in the hoof-marks of the mule

A08 passing the ancient bridge

A09 the grave of pride

A10 the sudden flight

A11 the terror and the time.

A12 They come from the distant village of the flood

A13 passing from middle air to middle earth

A14 in the common hours of nakedness.

A15 Twin bars of hunger mark their metal brows

A16 twin seasons mock them

A17 parching drought and flood.

A18 is the dark ones

A19 the half sunken in the land.

A20 is they who had no voice in the emptiness

A21 in the unbelievable

A22 in the shadowless.

A23 They come treading on the mud floor of the year

A24 mingling with dark heavy waters

A25 and the sea sound of the eyeless fliting bat.

A26 O long is the march of men and long is the life

A27 and wide is the span.

A28 is air dust and the long distance of memory

A29 is the hour of rain when sleepless toads are silent

A30 is broken chimneys smokeless in the wind

A31 is brown trash huts and jagged mounds of iron.

A32 They come in long lines toward the broad city

A33 is the golden moon like a big coin in the sky

A34 is the floor of bone beneath the floor of flesh

A35 is the beak of sickness breaking on the stone

A36 O long is the march of men and long is the life

A37 and wide is the span

A38 O cold is the cruel wind blowing.

A39 O cold is the hoe in the ground.

A40 They come like sea birds

A41 flapping in the wake of a boat

A42 is the torture of sunset in purple bandages

A43 is the powder of fire spread like dust in the twilight

A44 is the water melodies of white foam on wrinkled sand.

A45 The long streets of night move up and down

A46 baring the tights of a woman

A47 and the cavern of generation.

A48 The beating drum returns and dies away.

A49 The bearded men fall down and go to sleep.

A50 The cocks of dawn stand up and crow like bugles.

A51 is they who rose early in the morning

A52 watching the moon die in the dawn.

A53 is they who heard the shell blow and the iron clang.

A54 is they who had no voice in the emptiness

A55 in the unbelievable

A56 in the shadowless.

A57 O long is the march of men and long is the life

A58 and wide is the span.

AM UNIVERSIDADE DA FOME

A01M é a universidade da fome o robusto refugio.

A02M é a peregrinação do homem o longo curso.

A03M A pegada da fome andarilha na terra.

A04M A verde árvore se curva sobre os tão esquecidos.

A05M As planícies da vida levantam e caem em espasmos.

A06M As cabanas dos homens são moldadas na miséria.

A07M Eles vêm pisando no rastro dos cascos da mula

A08M passando pela antiga ponte

A09M o túmulo do orgulho

A10M o repentino voo

A11M o terror e o tempo.

A12M Eles vêm da remota vila da cheia

A13M passando do médio ar à terra média

A14M nas horas mútuas da nudez.

A15M Gêmeas barras da fome marcam suas testas de ferro

A16M Gêmeas estações deles zombam

A17M sedenta seca e cheia.

A18M é os escuros

A19M metade do corpo afundado na terra.

A20M é eles que não tinham voz no vazio

A21M no inacreditável
A22M na falta de sombra.

A23M Eles vêm pisoteando o fundo lameado do ano
A24M misturando-se às sombrias águas pesadas
A25M e ao som do mar da esvoaçante cega borduna.
A26M Oh! Longo é o curso do homem e longa é a vida
A27M e longo é o tempo.

A28M é a poeira no ar e a distante memória
A29M é a hora da chuva dos insones tácitos sapos
A30M é as chaminés quebradas sem fumo no vento
A31M é as cabanas marrom-refugio e os montes dentados de ferro.

A32M Eles vêm em longas filas pra grande cidade
A33M é a lua dourada uma grande moeda no céu
A34M está a capa de ossos sob a capa da carne
A35M está o bico da estupidez bicando a pedra
A36M Oh! Longo é o curso do homem e longa é a vida
A37M e longo é o tempo
A38M Oh! Frio é o vento cruel a soprar.
A39M Oh! Fria é a enxada no chão.

A40M Eles vêm como aves marinhas
A41M batendo as asas na vigília de um barco
A42M é a tortura do pôr do Sol em púrpura bandagem
A43M é a pólvora como pó a se espalhar no crepúsculo
A44M é as melodias da água espuma branca na terra rachada.
A45M As longas ruas da noite se movem pra cima e pra baixo
A46M mostrando as coxas de uma mulher
A47M e a gruta da geração.
A48M A batida do tambor vem e vai.
A49M Os homens de barba desabam e dormem.
A50M Os galos da alba levantam e cantam como cornetas.

A51M é eles que levantaram cedo de manhã
A52M seguindo a Lua morrer na alba.
A53M é eles que ouviram estouro da granada, tinido de ferro.
A54M é eles que não tinham voz no vazio
A55M no inacreditável
A56M na falta de sombra.
A57M Oh! Longo é o curso dos homens e longa é a vida
A58M e longo é o tempo.

COMENTÁRIOS DE TRADUÇÃO DE *UNIVERSITY OF HUNGER*

Provavelmente, esse é o mais popular de todos os poemas de Martin Carter e o mais aclamado em sua crítica. Foi escrito entre 1953 e 1954 e publicado em 1954 em *Poems of Resistance from British Guiana* (Lawrence and Wishart, London), título da

coletânea. O poema também dá nome à obra editada pela pesquisadora britânica Gemma Robinson,¹⁰⁷ composta de uma seleção de poemas e de prosa de Carter incluindo ensaios-chave sobre questões raciais, colonialismo, militância política e a atuação do poeta em uma sociedade pós-colonial.

O título do poema apresenta a metáfora da Universidade da Fome, expressão do poeta diante da realidade opressora extrema. “Fome” é um vocábulo que pode se referir não apenas a necessidades de suprimento para o corpo, mas também para o espírito e para a mente ou o intelecto; além disso, é um tema que atinge a humanidade. A figura da instituição universitária pode se referir aos anseios do desenvolvimento do indivíduo, mas também de uma nação rumo à independência.

Um dos traços mais marcantes desse poema é a construção de certos versos que apresentam a sintaxe invertida; acostumado aos padrões do Standard English, o leitor, de imediato, pode ser levado a crer que se tratará de uma pergunta – porém, como elucidado pelo uso do ponto-final, a oração é afirmativa. Esse padrão se repete em A01, com *is the university* [...], em A02, com *is the pilgrimage of men* [...], em A18, com *is the dark ones* [...], em A20 e A54, com *is they who had no voice* [...], em A29, com *is the hour of rain* [...], em A30, com *is broken chimneys*, em A31, com *is brown trash huts*, em A33, com *is the golden moon* [...], em A34, com *is the floor of bone* [...], em A35, com *is the beak of sickness* [...], em A42, com *is the torture* [...], em A43, com *is the powder of fire* [...], em A44, com *is the water melodies* [...], em A51, com *is they who rose early*, em A53, com *is they who heard the shell* [...]. Essa estrutura invertida leva à valorização do inglês crioulo falado na Guiana e está presente também em outros poemas da década de 1950, como *Tomorrow and The World*, *Listening to the Land* e *The Discovery of Companion*. Carter procura valorizar a memória cultural dos ancestrais.

Ainda no nível sintático, ficam salientes as concordâncias verbais diferenciadas da norma-padrão e marcadas pelo uso de *subject pronoun*, a terceira pessoa do plural *they*, acompanhada de verbo correspondente à terceira pessoa do singular *he/she/it*, como em A18, com *is the dark ones* [...], em A30, com *is broken chimneys* [...], em A31, com *is brown trash huts* [...], em A44, com *is the water melodies*, e em A53-54, com *is they who* [...]. A linguagem assim marcada no poema mostra que Carter fez dele uma expressão popular: na expressão da criouldade fica a manifestação de um

¹⁰⁷ University of Hunger – Collection Poems & Selected Prose (2006). Disponível em: <https://www.bloodaxebooks.com/ecs/product/university-of-hunger-818/>. Acesso em: 5 mar. 2022.

povo destituído de privilégios e desejoso por conhecimento e por justiça social, com sua circumspecta liberdade.

Em um primeiro momento, foram buscadas referências sobre marcas do português afro-brasileiro, o que resultou em escolhas tradutórias sutis, já que no Brasil a alteração na concordância verbal distingue mais níveis de formalidade do discurso ou de estrato social do que de raças propriamente. Lucchesi (2009, p. 41-71), em *O português afro-brasileiro*, explica que

O nível de criouliização é inversamente proporcional à facilidade de acesso aos modelos da língua-alvo. Em termos demográficos, o acesso à língua-alvo é determinado pela proporção da população dominante. Em outras palavras, quanto menor for a proporção do segmento dominante, maior a chance de ocorrer a criouliização. Ora, a proporção de população branca no Brasil nunca foi inferior a 30%, crescendo significativamente no século XIX, quando chega a quase metade do total. Esse quadro está bastante distante do que deu ensejo às formas mais típicas de criouliização, ocorridas no Caribe. No Haiti e na Jamaica, a população de brancos nunca ultrapassou os 10% durante praticamente todo o período de colonização, e o nível de miscigenação entre brancos e negros foi muito mais baixo do que o observado no Brasil. Portanto, de um modo geral, *o acesso aos modelos da língua-alvo no Brasil sempre foi maior do que o que se observa nas situações mais típicas de criouliização.* (LUCCHESI, 2009, p. 62-63)

O texto de Lucchesi aponta algumas marcas de criouliização no português brasileiro da década de 1960 presentes no interior da Bahia, o que possibilitaria uma reprodução. No entanto, essas marcas foram perdidas em menos de duas décadas. Devido à alta restrição à região específica e à pouca força e duração, decidimos não explorá-las no texto poético, evitando uma estratificação forçosa. As proporções territoriais incomparáveis entre os dois países *per se* já sustentariam essa opção. A força do crioulo deveria ser muito maior para que seu uso fosse cristalizado no Brasil. Assim, a tradução desses versos foi realizada, de forma predominante, com base na literalidade, ou seja, procurei manter as inversões no português esperando manter o estranhamento. Contudo, compreendo que a mera inversão, mais comum no português, não tenha tanta força na tradução.

Carter faz um encadeamento por meio de repetições ao longo do poema, sendo a referente à peregrinação humana (a longa marcha) a mais recorrente, a mais importante, que acaba por constituir o refrão ao final das estrofes nos versos A26-27, A36-37 e A57-58: *O long is the march of men and long is the life/ and wide is the span.* A ideia se aproxima do curso da vida sofrida denunciada no poema. Há ainda a repetição de palavras-chave – como *hunger*, no título e em A01, A03, A15; *in the land*, em A03, A19; *flood*, em A12, A17. Ficam encadeados também os versos *is they who*

had no voice in the emptiness/ in the unbelievable/in the shadowless, em A20-22 e em A54-56. Procuramos reproduzir no poema-meta todas essas repetições.

Outras repetições de ideias e reproduções de paralelismos presentes em escolhas lexicais específicas dão fluidez ao poema, como as referentes à água: *heavy waters*, em A24; *the sea sound*, em A25; *the hour of rain*, em A29; *the water of melodies*, A44. A água é um dos elementos de destaque na cultura local, em razão da abundância de rios, da costa e das próprias experiências de inundações, reconhecidas historicamente na região da Guiana. Essa é, portanto, uma das imagens mais valorizadas pelo poeta.

A primeira estrofe evoca o senso de movimento através das escolhas verbais de Carter: *wanders*, em A3, *bends above*, A4, *rise up and fall in spasms*, em A5. Chama a atenção, no mesmo sentido, o início das estrofes 2, 3, 6, 8 e 9, as quais ficam encadeadas com *They come* em retomada à longa marcha dos homens. Esse encadeamento provoca a sensação da movimentação do poema, da marcha, do curso sofrido pelo povo desde a caminhada de seus ancestrais.

Fica perceptível que há alternância entre estrofes e versos com as referidas estruturas sintáticas padrão e não padrão; assim, Carter cria uma dinâmica especial, um eu lírico que intercala “*They come...*” – fala sobre o povo, mas também como o povo. Essa é uma das marcas do creolese utilizadas por Carter, o pronome *they* em referência a si próprio em lugar de *I*.

Mais que indivíduos em sua peregrinação histórica e política, o tema se amplia e contempla a condição humana por meio de dilemas com fome, terror, nudez, frio, ausência de voz, tortura, seca, amanhecer e anoitecer, além dos altos e baixos da jornada da vida.

A memória é evocada ao longo do poema: na primeira estrofe, em A04, *the long forgotten*, uma metáfora referente aos antepassados; em A28 expressa, em *long distance of memory*, as duas ideias conectadas, usando o recurso do paralelismo.

Carter valoriza as origens ameríndias na presença forte da natureza exuberante da terra. A paisagem natural da Guiana em toda a sua riqueza topográfica está presente no poema nas árvores, um dos maiores símbolos da Região Amazônica. O eu lírico apresenta outros elementos naturais, como terra, lama, ventos, águas, céu, sol, lua, animais, insetos; todos eles conjugados criando metáforas geradas por meio de recursos da natureza caros à cultura guianense e à memória sinestésica e afetiva do povo. Em uma análise hermenêutica, vários deles são relacionados ao sofrimento

padecido sob as intempéries do clima e das condições da mão de obra servil.

Em A18-A27 há indícios, na linguagem, de referentes das plantações de arroz iniciadas pelos colonizadores holandeses ainda no século XIX, na região de Essequibo. No paralelismo entre os versos A19, com *the half sunken in the land*, e A23, com *They come treading on the mud flood of the year*, estão as imagens nítidas dos trabalhadores nas atividades da lavoura, corpos parcialmente mergulhados na lama, insistentes a pisotear.

Na busca de harmonia sonora, buscamos recriar rimas, aliterações e paralelismos. Em A12M, escolhemos a palavra “remota” na tentativa de manter a predominância dos sons nasais, por exemplo. Por outro lado, perdeu-se a composição sonora construída pelos sufixos *-ness* e *-less* em A14, A20, A25, A29, A30, A54 e A56.

Outras supressões (ou perdas) ocorreram quando transformamos em metáfora a símile, evitando a preposição *like* (“com”) – por exemplo, em A33M; em outros casos, substituí a conjunção “e” por vírgula, sempre com a intenção de provocar redução nos versos e tentando alcançar harmonia sonora. No entanto, houve um esforço por manter ao máximo os artigos definidos, já que eles fazem parte da composição visual do poema-fonte.

Em outro olhar hermenêutico, pode-se dizer que o poema é realista, de tom abatido e triste, devido às experiências prolongadas de fome, injustiça social e sofrimentos padecidos. Apesar do contexto regional, o poema alcança a vida ou o curso humano, com altos e baixos que desfazem planícies da existência (A05), lidando com memórias preservadas e orgulhos enterrados (A09-A10), prisão, na metáfora das *twin bars*, coerção, que sofrem os que lutam (A15), dureza da fome, desastres naturais da seca e das enchentes (A17), duro trabalho (A19-27), destruição, ataques e confrontos armados (A30-31), tortura e fogo (A40-44), e vida que deve continuar na renovação, no movimento visceral da música, na dança, no sexo e na reprodução humana (A45-50); uma vida colonial dura sob o sol, sem sombra, sem voz, incrível! Oh! Longo é o curso do homem na universidade da vida e longo é o tempo do sofrimento!

No YouTube, pode-se encontrar o poema declamado por artistas, estudantes, professores e cidadãos de outras regiões do Caribe que homenageiam o poeta. Nessas declamações observamos diferentes versões do poema, e não há uma conclusão a respeito de as extrações de versos específicos terem sido feitas propositalmente ou não.

Excetuando-se A20, em que está presente o verbo *had*, a única outra estrofe marcada com o Past Simple Tense (Pretérito Perfeito) é a última. Apesar de o poema tematizar a jornada e as memórias coletivas, os verbos aparecem em outros tempos presentes e aliados às inversões já mencionadas. Segundo Barbara Lalla (2014), essa é outra forte característica do creolese, a omissão de estruturas verbais do passado.

B THIS IS THE DARK TIME MY LOVE

B01 This is the dark time, my love.

B02 All round the land brown beetles crawl about.

B03 The shining sun is hidden in the sky.

B04 Red flowers bend their heads in awful sorrow.

B05 This is the dark time, my love.

B06 It is the season of oppression, dark metal, and tears.

B07 It is the festival of guns, the carnival of misery.

B08 Everywhere the faces of men are strained and anxious.

B09 Who comes walking in the dark night time?

B10 Whose boot of steel tramps down the slender grass?

B11 It is the man of death, my love, the strange invader

B12 watching you sleep and aiming at your dream.

BM ESTE É O TEMPO DA ESCURIDÃO, MEU AMOR

B01M Este é o tempo da escuridão, meu amor.

B02M Por toda a terra rastejam baixo besouros marrons.

B03M O sol brilhante se esconde no céu.

B04M Flores vermelhas curvam as cabeças em assombrosa dor.

B05M Este é o tempo da escuridão, meu amor.

B06M É a estação da opressão, do escuro metal e das lágrimas.

B07M É o festival das armas, o carnaval da miséria.

B08M Por todo lado as faces dos homens são tensas e ansiosas.

B09M Quem vem andando no tempo da noite escura?

B10M De quem é a bota de aço que pisoteia a grama fina?

B11M É o homem da morte, meu amor, o estranho invasor

B12M espreitando seu sono e mirando seu sonho.

COMENTÁRIOS DE TRADUÇÃO DE *THIS IS THE DARK TIME MY LOVE*

This is the dark time my love faz parte da obra *Poems of Resistance from British Guiana* (Lawrence and Wishart, London, 1952). Está entre os poemas mais conhecidos de Carter. Os principais temas identificados nele são a guerra, o amor, o

sonho de liberdade e a esperança marcada na ideia de que a crise é dura, mas temporária.

O eu lírico apresenta um interlocutor por meio do vocativo *My Love*. Na edição de *Poems by Martin Carter* (2006), que fornece o *corpus* do estudo, o título do poema não traz a pontuação com vírgula, enquanto nos versos B01 e B05 ela está presente. Optamos por inserir a pontuação, diferenciando-nos da edição em questão no poema-fonte, porém harmonizando com os outros dois versos.

A metáfora *dark time* reportaria aos tempos sombrios e escuros vividos pelos guianenses durante a revolução. Na literatura, a metáfora da escuridão está comumente relacionada à dor, ao pesar, ao sofrimento, à depressão, ou seja, ao estado de enfrentamento de dificuldades. O trabalho artesanal de Carter no poema retoma, enfatiza e explicita ainda mais a metáfora na segunda estrofe, na qual o tempo da escuridão é referido como *season*, em B6, uma estação ou período de tempo, e também em B9, com *dark night time*; a esperança está presente na temporalidade marcada pelas escolhas desses vocábulos que indicam que a realidade é dura, no entanto momentânea ou passageira.

Apesar de transitória, a condição sombria provocada pela guerra é explorada por metáforas ao longo de todo o poema, como em *the shining sun is hidden*, em B03.

Em B02 estão presentes os insetos, *brown beetles*, os besouros marrons que, em geral, envoltos em suas cascas secas e rígidas, poderiam se referir aos soldados invasores, em seus uniformes marrons e com seus movimentos rastejantes clássicos e espreitadores durante o combate. O poeta usa elementos da natureza como metáforas dos signos da guerra; o próprio sol se esconde no céu (*the hidden sun*, em B3) de uma terra caracterizada por seu calor e sua luz, que estão diretamente ligados ao estado de alegria e à energia dos povos caribenhos. Em B04, *the red flowers bend their heads*, as flores vermelhas são personificadas e se curvam em terrível sofrimento; o vermelho, metáfora do amor, mas também do sangue. Aqui, há coerência com o próprio sangue derramado na estação da opressão, do metal escuro dos armamentos e veículos de guerra, e das consequentes lágrimas, em B06.

Em B07, o poeta apresenta um oxímoro, expressão de retórica para unir as contraditórias ou antitéticas ideias de carnaval x armas e carnaval x miséria. O carnaval da Guiana¹⁰⁸ é uma festa anual que ocorre no mês de maio em Georgetown,

¹⁰⁸ Cf. <https://www.carnivaland.net/guyana-carnival/>. Acesso em: 3 mar. 2022.

com características semelhantes à festa brasileira, destacando a cultura local por meio de cores, música, desfiles, danças e muita alegria. O carnaval guianense é também chamado de Guyana Independence Carnival, em referência à celebração do dia de independência do país, 26 de maio. De posse dessa informação, talvez o oximoro ganhe ainda mais força, pois o contraste fica maior quando as palavras fazem essa aliança contrastante para se referir à história da Guiana. Na composição desse carnaval de escuridão sobre o país, a última estrofe encerra a cena sombria com as pisadas de aço dos invasores, os militares britânicos, em B10, o homem da morte e estranho invasor que observa o interlocutor em seu momento mais vulnerável e indefeso, o sono, na intenção de destruir o seu sonho de independência, de liberdade.

Em B09 e B10, Carter usa perguntas retóricas, recurso de linguagem aplicado por ele nessa única vez entre todos os poemas da seleção da década de 1950 apresentados na obra de 2006. Carter usa a aliteração nas escolhas de *who* e *whose*, recurso que enriquece tanto a sonoridade quanto o aspecto visual do poema. O mesmo efeito é provocado em B06 e B07, iniciados por *It is*.

O tom do poema é de tristeza, angústia, ameaça, dor, e é dado a partir do imaginário construído pelo poeta.

Carter dá fluência e ritmo à leitura por meio da composição sonora rimada em B2, igualmente, com *all round x land brown x crawl about x awful sorrow*. Sons sibilantes sonoros e não sonoros marcam outra beleza de sua composição no uso de vocábulos iniciados com s ou terminados nele, a formar plurais: *shining sun, sky* (B03), *flowers, heads, sorrow* (B04), *season of oppression, tears* (B06). Em português, buscamos reproduzir alguns desses recursos tendo sempre como critério norteador a preservação do conteúdo essencial da mensagem do poema-fonte.

Em B03, a escolha do termo *rastejando baixo* se deveu à consulta feita ao militar do Exército Brasileiro (Brasília-DF), o 1ºTen Sérgio Evandro Ramos Takachi, quanto ao movimento executado pelos soldados ao rastejarem no campo de batalha. O Manual de Ensino Instrução Individual Básica – Volume 2, do Exército Brasileiro (2011, p. 30-31), integra esse termo na seção dedicada a operações noturnas ou de pouca visibilidade.¹⁰⁹

Na última estrofe, o poema apresenta o invasor, o colonizador que ataca na escuridão da noite provocando mortes entre os mais fracos (*the slender grass*, em

¹⁰⁹ Cf. p. 30-31 do Manual de Ensino IIB. Disponível em: <https://dokumen.tips/documents/manual-de-ensino-iib-volume-2-eb60-me-14063.html/>. Acesso em: 3 mar. 2022.

B10; a grama fina, em B10M). O ataque das tropas invasoras também marca o estabelecimento da situação de ameaça ao sonho coletivo de independência da Guiana.

O poema está entre os poucos de Carter organizados com regularidade no agrupamento das estrofes: tem três quadras ou quartetos.

Com base no fato de que a manifestação literária do gênero lírico está muito entretecida na subjetividade, nas emoções e sensações do poeta, um tanto se evitou incorrer nos riscos de maiores especulações por detrás das palavras e, em consideração a elas, a tradução também foi feita com os pés no chão da literalidade, tentando manter a presença do autor na recriação.

C I COME FROM THE NIGGER YARD

C01 I come from the nigger yard of yesterday
C02 leaping from the oppressor's hate
C03 and the scorn of myself;
C04 from the agony of the dark hut in the shadow
C05 and the hurt of things;
C06 from the long days of cruelty and the long nights of pain
C07 down to the wide streets of to-morrow, of the next day
C08 leaping I come, who cannot see will hear.

C09 In the nigger yard I was naked like the new born
C10 naked like a stone or a star.
C11 It was a cradle of blind days rocking in time
C12 torn like the skin from the back of a slave.
C13 It was an aching floor on which I crept
C14 on my hands and my knees
C15 searching the dust for the trace of a root
C16 or the mark of a leaf or the shape of a flower.

C17 It was me always walking with bare feet,
C18 meeting strange faces like those in dreams or fever
C19 when the whole world turns upside down
C20 and no one knows which is the sky or the land
C21 which heart is his among the torn and wounded
C22 which face is his among the strange and terrible
C23 walking about, groaning between the wind.

C24 And there was always sad music somewhere in the land
C25 like a bugle and a drum between the houses
C26 voices of women singing far away
C27 pauses of silence, then a flood of sound.
C28 But these were things like ghosts or spirits of wind.
C29 It was only a big world spinning outside

C30 and men, born in agony, torn in torture, twisted and broken
C31 like a leaf,
C32 and the uncomfortable morning, the beds of hunger stained
C33 and sordid
C34 is like the world, big and cruel, spinning outside.

C35 Sitting sometimes in the twilight near the forest
C36 where all the light is gone and every bird
C37 I notice a tiny star neighbouring a leaf
C38 a little drop of light a piece of glass
C39 straining over heaven tiny bright
C40 like a spark seed in the destiny of gloom.
C41 O it was the heart like this tiny star near to the sorrows
C42 straining against the whole world and the long twilight
C43 spark of man's dream conquering the night
C44 moving in darkness stubborn and fierce
C45 till leaves of sunset change from green to blue
C46 and shadows grow like giants everywhere.

C47 So I was born again stubborn and fierce
C48 screaming in a slum.
C49 It was a city and coffin space for home
C50 a river running, prisons, hospitals
C51 men drunk and dying, judges full of scorn
C52 priests and parsons fooling gods with words
C53 and me, like a dog tangled in rags
C54 spotted with sores powdered with dust
C55 screaming with hunger, angry with life and men.

C56 It was a child born from a mother full of her blood
C57 weaving her features bleeding her life in clots.
C58 It was pain lasting from hours to months to years
C59 weaving a pattern telling a tale leaving a mark
C60 on the face and the brow.
C61 Until there came the iron days cast in a foundry
C62 where men make hammers things that cannot break
C63 and anvils heavy hard and cold like ice.

C64 And so again I became one of the ten thousands
C65 one of the uncountable miseries owning the land.
C66 When the moon rose up only the whores could dance
C67 the brazen jazz of music throbbed and groaned
C68 filling the night air full of rhythmic questions.
C69 It was the husk and the seed challenging fire
C70 birth and the grave challenging life.

C71 Until today in the middle of the tumult
C72 when the land changes and the world's all convulsed
C73 when different voices join to say the same
C74 and different hearts beat out in unison

C75 where on the aching floor of where I live
C76 the shifting earth is twisting into shape
C77 I take again my nigger life, my scorn
C78 and fling it in the face of those who hate me.
C79 It is me the nigger boy turning to manhood
C80 linking my fingers, welding my flesh to freedom.

C81 I come from the nigger yard of yesterday
C82 leaping from the oppressor's hate
C83 and the scorn of myself.
C84 I come to the world with scars upon my soul
C85 wounds on my body, fury in my hands
C86 I turn to the histories of men and the lives of the peoples.
C87 I examine the shower of sparks the wealth of the dreams.
C88 I am pleased with the glories and sad with the sorrows
C89 rich with the riches, poor with the loss.
C90 From the nigger yard of yesterday I come with my burden.
C91 To the world of to-morrow I turn with my strength.

CM EU SOU DA SENZALA

C01M Eu sou da senzala de ontem
C02M gingando do ódio do opressor
C03M e do meu próprio desprezo;
C04M da agonia da cabana escura e sombria
C05M e da ferida das coisas;
C06M dos longos dias cruéis e longas noites de dor
C07M pelas ruas largas do ah-manhã, do novo dia
C08M gingando venho eu, quem não puder ver, ouvirá.

C09M Na senzala eu estive nu como o recém-nascido
C10M nu como uma pedra ou uma estrela.
C11M Era um berço de dias cegos que pendulava no tempo
C12M rasgado como a pele do lombo de um escravo.
C13M Era um piso doído em que eu engatinhava
C14M sobre minhas mãos e meus joelhos
C15M buscando na poeira o sinal de uma raiz
C16M ou a marca de uma folha ou a forma de uma flor.

C17M Era eu sempre andando descalço
C18M reconhecendo faces estranhas de sonhos ou febres
C19M quando o mundo inteiro vira de cabeça pra baixo
C20M e ninguém sabe qual é o céu e qual é a terra
C21M qual coração é o seu entre os rasgados e feridos
C22M qual face é a sua entre as estranhas e terríveis
C23M andando por ali, gemendo entre os ventos.

C24M E sempre havia música triste em algum lugar na terra
C25M como uma corneta e um tambor entre as casas
C26M vozes de mulheres cantando ao longe

C27M pausas de silêncio, e enxurrada de som.
C28M Mas essas coisas eram como fantasmas ou espíritos do vento.
C29M Era apenas um grande mundo girando lá fora
C30M e os homens, nascidos na agonia, rasgados na tortura e quebrados
C31M como folha,
C32M e a manhã desconfortável, as camas de fome manchadas
C33M e sórdidas
C34M como o mundo, grande e cruel, girando lá fora.

C35M Às vezes sentado na penumbra da floresta
C36M Onde toda luz se foi e cada pássaro
C37M Percebo uma estrelinha vizinhando uma folha
C38M uma gotinha de luz cristalina
C39M resoluto pontinho brilhante no céu
C40M como uma semente de faísca rumo às trevas.
C41M Ah, foi o coração como essa estrelinha junto às tristezas
C42M resoluto contra o mundo inteiro e a longa penumbra
C43M faísca de sonho humano conquistando a noite
C44M movendo-se obstinada e feroz na escuridão
C45M até que as folhas do anoitecer mudem de verde para azul
C46M e as sombras cresçam como gigantes em todo lugar.

C47M Então eu renasci, obstinado e feroz
C48M berrando em uma favela.
C49M Era uma cidade e caixão para o lar
C50M um rio a correr, prisão, hospitais
C51M homens ébrios e moribundos, juízes cheios de desprezo
C52M sacerdotes e párocos enganando deuses com palavras
C53M e eu, como um cão emaranhado em trapos
C54M manchados com feridas cobertas de pó
C55M berrando de fome, com raiva da vida e dos homens.

C56M Uma criança nascida de uma mãe cheia do seu sangue
C57M tecendo seus traços sangrando sua vida em coágulos
C58M Foi uma dor de horas, meses e anos
C59M tecendo um padrão contando um conto deixando uma marca
C60M na face e na fonte.
C61M Até lá chegaram os dias de ferro forjados em uma fundição
C62M onde homens fazem martelos coisas que não se quebram
C63M e bigornas pesadas duras e frias como gelo.

C64M e então me torno de novo um dos dez milhares
C65M uma das incontáveis misérias donas da terra.
C66M Quando a lua se levantou só as putas puderam dançar
C67M o jazz descarado da música vibrada e gemida
C68M enchendo o ar da noite cheio de perguntas embaladas.
C69M Eram casca e semente desafiando o fogo
C70M o berço e o túmulo desafiando a vida.

C71M Até hoje em meio ao alvoroço
C72M quando a terra muda e o mundo todo convulsa
C73M quando diversas vozes se unem a dizer o mesmo
C74M e diversos corações batem em uníssono
C75M onde no soalho doído de onde eu vivo
C76M a terra se movendo está mudando de forma
C77M Eu tomo de volta a minha vida negra, meu desprezo
C78M e lanço na face dos que me odeiam.
C79M Sou eu o menino negro se tornando homem
C80M unindo meus dedos, soldando minha carne à liberdade.

C81M Eu venho da senzala de ontem
C82M gingando do ódio do opressor
C83M e do meu próprio desprezo.
C84M Eu venho ao mundo com cicatrizes na alma
C85M feridas no meu corpo, fúria em minhas mãos
C86M Me volto para as histórias dos homens e as vidas dos povos
C87M Observo a chuva de faíscas a riqueza dos sonhos.
C88M Me alegro com as glórias e me entristeço com as dores
C89M rico com os ricos, pobre com os perdidos.
C90M Da senzala de ontem venho com meu fardo
C91M Para o mundo do ah-manhã eu torno com a minha força.

COMENTÁRIOS DE TRADUÇÃO DE *I COME FROM THE NIGGER YARD*

I come from the nigger yard faz parte do acervo do *New World Journal*,¹¹⁰ periódico comprometido com a divulgação de movimentos e personalidades de destaque intelectual, proeminentes no desenvolvimento político do Caribe Anglófono no início do período pós-colonial. Desde o seu lançamento, as principais temáticas debatidas envolvem os rumos que deveriam tomar as Índias Ocidentais após a emergente crise na ordem pós-colonial em busca de independência nacional. Entre essas temáticas estão: integração e identidade, decolonização, racismo, socialismo, democracia, partidos populares e desenvolvimento econômico. A iniciativa partiu de estudantes universitários da University of the West Indies, no ano de 1938; por volta de 1960, já com uma crítica robusta, o periódico alcançou reconhecimento entre os maiores espaços de diálogo sobre questões enfrentadas pelas novas pátrias independentes.

Rosaliene Bacchus,¹¹¹ novelista guianense e autora do *Three Worlds One Vision – Guyana – Brazil – USA*, ex-residente brasileira e atualmente residente na Califórnia

¹¹⁰ Disponível em: <https://newworldjournal.org/volumes/volume-1-1963/i-come-from-the-nigger-yard/>. Acesso em: 11 mar. 2022.

¹¹¹ Disponível em: <https://rosalienebacchus.blog/2015/01/>. Acesso em: 12 mar. 2022.

(EUA), publicou em 4 de janeiro de 2015 alguns breves comentários sobre *I Come From the Nigger Yard*. Ao revisar a história da Guiana, Bacchus lembra que o país havia abolido a escravidão em 1834, porém desde 1838 recebia imigrantes africanos, indianos e chineses para trabalhar como mão de obra, o que ocorreu até 1917. Contudo, como já posto, as condições de trabalho se mantiveram deploráveis após a abolição, e a classe trabalhadora era oprimida ao extremo.

I come from the nigger yard foi traduzido, especialmente, mediante uso do critério de foco no eixo paradigmático, dando ênfase na busca da reconstrução dessa imagem da trajetória da senzala até o mundo da liberdade desejada pelo eu lírico.

O título traz uma apresentação a partir da qual o eu lírico dá a sua origem, define sua identidade e sobre a qual discorre ao longo do poema. A primeira questão de tradução foi a escolha de *nigger yard* para senzala. Em língua portuguesa, a palavra apela para a familiarização do leitor acadêmico com a história e herança afrodescendentes espalhadas pelas regiões do Brasil. A primeira escolha foi a tradução do termo para “terreiro”, porém, diante da descrição dos sofrimentos e da escassez do local, assumimos que o terreiro está muito mais relacionado, no Brasil, a um local de encontros para celebrações e cultos de cultura africana, como da umbanda e do candomblé; não está diretamente ligado à residência. As ideias apresentadas ao longo das dez estrofes se prestam mais às dores e aos sofrimentos vividos pela comunidade negra onde viviam, não apenas a um lugar que frequentavam em ocasiões específicas.

Cogitamos, ainda, a tradução de *nigger yard* para “quilombo”. No Amapá, estado da Região Norte do Brasil, e em outros estados brasileiros, há, ainda, a presença forte dos quilombos. Especialmente no Amapá, onde nasce esta pesquisa de doutorado, tem-se o marabaixo, uma dança popular e característica da localidade, também legado da cultura africana. “Quilombo” seria um vocábulo possível para a tradução, porém, como se refere a um local de destino de negros fugidos,¹¹² alforriados ou, mais tarde, emigrantes e marginalizados, já não remeteria à ideia dos males descritos no poema. Foi pontual para a decisão a observação das expressões *of yesterday* (C01, C81) e *to-morrow* (C90), que indicam o retorno a condições passadas na senzala, sua origem e a distância do futuro verdadeiramente livre.

Não se trata de afirmar que o vocábulo “senzala” seja a definição de uma

¹¹² *Dicionário Sacconi*, 2010, p. 1.714.

moradia; porém, serve como referência a um espaço historicamente localizado e temporalmente continuado no Brasil como representação da opressão dos povos negros aqui escravizados. A escolha tradutória atende a “atributos socioculturais, antropológicos e históricos próprios do regime escravocrata que se deu no Brasil” (ROCHA, 2022).

Quanto ao vocábulo *nigger*, ele reaparece no poema e no refrão, e foi traduzido literalmente para “negro”. Com os movimentos brasileiros das últimas décadas em prol da cultura afro-brasileira e afrodescendente, a promoção do uso de palavras desse mesmo campo semântico e mesma raiz, como “negritude”, estão cada vez mais normalizadas no português-brasileiro. Conceição Evaristo,¹¹³ nascida em 1946, especialista em Literatura Negra, é um dos nomes proeminentes que desde os anos de 1990, passando a publicar seus contos e poemas na série *Cadernos Negros*, dedica-se aos estudos e movimentos de valorização da cultura negra no país. Assim, diferencia-se da questão que há em língua inglesa quando o uso da palavra *nigger* está ligado ao preconceito racial, sendo a palavra *black* o referencial de preferência.

A escolha da expressão “sou da senzala”, em lugar de “venho/vim da senzala” foi feita, inclusive, em busca da harmonização com a tradução do poema *Do not stare at me*. Traduzimos pensando na ideia preponderante de identificação do sujeito, de origem/local de nascimento e crescimento. A afirmação da identidade é um dos principais temas desse poema.

O poema tem dez estrofes; não há, como característico de Carter, um padrão fixo de métrica ou rima. Devido à extensão de certos versos traduzidos, retiramos preposições, e por vezes artigos definidos; a leitura em voz alta foi determinante para todas essas reduções em português. Em outros momentos, como em C04, *in the shadow*, alternamos vocábulos da classe de substantivos para adjetivos (sombria). Essa opção também permitiu harmonizar as vogais tônicas de “sombria” e “agonia” em C04M, uma leve compensação para a perda das rimas em C01M e C02M com *yesterday* e *hate* e em C06 e C07 com *pain* e *day*.

A tradução de *leaping* (C02) ficou temporariamente literalizada para “saltando”, porém, em busca da construção semântica e da imagética de Carter no corpo que escapa ou dribla, optei por “gingando”, palavra que está presente na terminologia do

¹¹³ Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo/>. Acesso em: 16 mar. 2022.

terreiro brasileiro e também da capoeira,¹¹⁴ em que se dança, mas também se luta, e daí o “gingar” como vocábulo que abarca a ideia da disputa. A palavra “saltando”, no português, remete a um contexto preponderantemente positivo ou meramente funcional, até mesmo lúdico. Gemma Robinson, na introdução de *Poesías escogidas* (1999, p. 18), explica que, nos atos de prisão, a casa do poeta fora vasculhada em busca de “literatura subversiva”, mas, apesar disso, seus poemas não chegaram a ser parte oficial de listas como as literaturas comunistas americanas e britânicas. No entanto, afirma ela, *I Come From the Nigger Yard* é um dos poemas em que ele expressa claramente o status das ameaças que sofria na cadeia.

Em C07, *to-morrow*, o poeta hifeniza o vocábulo, prolongando a esperança futura em acordo com os longos períodos de sofrimento no verso anterior. A esperança do *ah-manhã* demora a chegar, mas é desejada e sonhada, como um suspiro em português, já que será de “ruas largas”, do novo dia, a esperança de um futuro melhor.

A partir de C09 é descrita a realidade vivida na senzala desde o nascimento. Cada verso apresenta parte da dura realidade, da nudez, da escassez, das feridas e dos castigos. Há a presença de imagens de realidades externas e físicas.

Na estrofe seguinte, dos versos de C17 a C23, observam-se elementos internos, de uma realidade ainda mais subjetivada. O bebê da estrofe anterior cresce, agora anda de pés descalços, continua desprovido e se identifica sofrendor de conflitos internos relacionados aos seus sonhos e medos; além disso, fala da dificuldade de lidar com sua realidade e das confusões: em C19, “o mundo está de cabeça pra baixo”. O eu lírico fala de si, mas em sua fala representa o todo da realidade dos escravos, que em seguida se tornam vítimas de uma condição de trabalho impiedosa, injusta, e continuam a sofrer aos extremos da condição humana. O tempo está presente de maneira explícita no verso de Carter (C11, *rocking in time*) e também em metáforas da natureza, do mundo a girar, na contagem das horas, meses e anos, em C58M, na senzala de ontem e na esperança do *ah-manhã*.

Os versos C21 e 22 são iniciados por uma anáfora com *which*, pronome relativo que liga as duas orações do verso anterior e mantido no verso meta. Na estrofe há o “eu descalço”, *me always walking with bare feet*, e a terceira pessoa marcada em *his*, em que se pode observar a questão da identidade novamente. O indivíduo e o coletivo como um. O vocábulo *face* transcorre o poema; sua tradução literal para “face” se

¹¹⁴ Cf. <https://noticiasdeterreiro.com.br/2018/03/23/iza-lanca-clipe-ginga-exaltando-suas-raizes-africanas/>. Acesso em: 23 fev. 2022.

repete em C78M. Nessa primeira ocorrência ela se refere à face de todos sob as cruéis condições, rasgados e feridos, o que os torna iguais, um todo, uma única identidade gemendo entre os ventos (C23M).

Na quarta estrofe (C24-34) estão marcadas as percepções do eu lírico sobre a realidade fora de si, a partir de sons vindos de longe na cidade, um mundo grande inacessível girando lá fora (C29M e C34M) enquanto homens como ele nascem na agonia e são rasgados, quebrados e torturados. Essa quebra se concretiza no poema através do recuo no início dos versos C31 e C33, recurso que reproduzimos na tradução. A fragilidade dos negros é enfatizada na figura da folha, que, seca, facilmente se quebra. A folha é um elemento recorrente; nesse verso em forma de símile, quem sabe uma metáfora em C16, e novamente na esperança que surge em C37. Ela também estará marcada em C45. A cultura africana da Guiana fica marcada pela presença da música, com a referência ao tambor, em C25M.

Na quinta estrofe há o contraste entre a resistência das mínimas faixas de luz e esperança em meio a tanta escuridão (C37-40). É apresentado mais um antagonismo na única fagulha de sonho humano forte e ousada enfrentando os gigantes desafios de sua vida tão dolorosa (C41-42). Nos últimos versos está presente a oscilação (C44-46) entre momentos de esperança e de abatimento, talvez representados nas metáforas das alternâncias das folhas entre cores verde (da esperança) e azul (no inglês, representando o sentimento de abatimento ou tristeza). O encadeamento em C39 e C41 foram mantidos na tradução, porém o efeito prolongado no uso dos outros dois gerúndios em *sitting* (C35) e *moving* (C44), não.

A sexta estrofe apresenta um renascimento, uma falsa transição da senzala à liberdade. Esta agora está presa à miséria das condições de uma favela, da manutenção da fome e da hipocrisia da liberdade na cidade faltosa de justiça social, marcada especialmente em C52: padres e párocos enganando deuses com palavras. O eu lírico se sente como cão maltrapilho, cheio de desprezo, e vai se enchendo de raiva. Esse sentimento de desprezo é recorrente ao longo das próximas estrofes também. Em A56-63, as dores de parto se estendem do nascimento para o crescimento e até a sua vida adulta; uma vida de sofrimento é tecida, deixando as mesmas marcas de dor nas faces e nas frentes dos filhos da escravidão, uma transferência de identidade marginalizada. Nos últimos versos de C61-63 há menção à chegada dos dias de fundição do ferro na Guiana, em seu território conhecido como *El Dorado*, pela alta concentração de ouro, onde também se exploravam outros

minerais – o que, além da referência geológica à região, aplica-se metaforicamente aos dias duros e frios. De acordo com o Department of Commerce dos Estados Unidos,¹¹⁵ os setores de minas e mineração da Guiana exploram ferro, níquel, manganês, pedras semipreciosas, entre outros. Esse passou a ser um período de trabalho não mais concentrado apenas em agricultura e plantação, focos do período escravista.

A oitava estrofe segue a versos lamuriosos. O eu lírico se apresenta com “um dos dez milhares”, em C64M – quem sabe em referência ao texto bíblico de ISamuel 18:7, em que são comparados números de mortos pelos reis Saul e Davi. Como um dos miseráveis da terra, ele denuncia que apenas as prostitutas poderiam se divertir em noites de danças a encher a noite com suas vibrações e gemidos. Talvez, o contexto religioso seja adicionado ao poema para corroborar a dualidade entre o justo e o injusto, entre certo e errado, inocentes e vilões, bem e mal, pecado e santidade, deus e diabo. Outro reflexo dessa linguagem religiosa estaria na última estrofe, nos versos C88-89M: “Me alegre com as glórias e me entristeço com as dores/rico com os ricos e pobre com os perdidos”, em que ideia e estrutura em muito se aproximam do texto da Bíblia Sagrada na carta do apóstolo Paulo aos Romanos 12:15: “Alegrai-vos com os que se alegram e chorai com os que choram”.

Nos versos C71-80, o eu lírico fala sobre a constância do tumulto e da vida sem paz, que veio até os tempos de mudanças na Guiana. Dessa vez, o tom da estrofe se concentra ainda mais no protesto expresso por tantos injustiçados – um povo, uma voz de clamor por dias de liberdade e justiça. Em C77-78, o eu lírico torna a reafirmar sua identidade negra, desprezada, expondo o desprezo do opressor, agora já homem feito, adulto, lutando por independência e por seus direitos. A anáfora em C72-73, com *when*, é mantida na tradução. Tentamos preservar os usos de gerúndios na maior parte do tempo.

A última estrofe começa com o refrão na retomada da ideia de identidade e origem do eu lírico, a senzala. Nos versos C84-85 ele chega ao mundo fora da senzala e de sua antiga condição escrava. Passa a se envolver com as vidas e questões da cidade, quando brotam os sonhos. Em C88-89, percebe-se na referência bíblica a inserção da realidade católica ou protestante do britânico colonizador. Nos últimos dois versos do poema, o eu lírico diz que vem trazendo seu fardo do passado, mas

¹¹⁵ Disponível em: <https://www.trade.gov/country-commercial-guides/guyana-mining-and-minerals-sector/>. Acesso em: 17 mar. 2022.

está voltado para o futuro, em que coloca suas forças, uma ideia carregada de otimismo e de libertação. Os sonhos são temática recorrente na poesia de Carter.

I come from the nigger yard foi recitado por Samuel Mann em 2016, e sua declamação pode ser apreciada no YouTube,¹¹⁶ sob o título do próprio poema, acompanhado por imagens de Carter, da paisagem e do povo da Guiana.¹¹⁷

D THE KIND EAGLE (Poems of prison)

D01 I make my dance right here!
D02 Right here on the wall of a prison I dance!
D03 This world's hope is a blade of fury
D04 and we, who are sweepers of an ancient sky,
D05 discoverers of new planets sudden stars,
D06 we are the world's hope
D07 and so therefore, I rise again, I rise again.
D08 Freedom is a white road with green grass like love.

D09 Out of time I carve a monument.
D10 Out of a jagged block of convict years I carve it.
D11 The sharp knife of dawn glitters in my hand
D12 but know bare is everything tall tall tree
D13 infinity air, the unrelaxing tension of the world
D14 and only hope, hope only, the kind eagle soars
D15 and wheels in flight.

D16 I dance on the wall of a prison!
D17 It is not easy to be free and bold!
D18 It is not easy to be poised and bound!
D19 It is not easy to endure the spike!
D20 So river flood, drown not my pillar feet!
D21 So river flood, collapse to estuary!
D22 Only the heart's life, the kind eagle, soars
D23 and wheels in flight.

A HARPIA GENTIL (Poemas de prisão)

D01M Eu faço a minha dança aqui mesmo!
D02M Aqui mesmo na parede de uma prisão eu danço!
D03M A esperança deste mundo é uma lâmina de cólera
D04M E nós, varredores de um antigo céu,
D05M descobridores de novos planetas estrelas repentinas,
D06M nós somos a esperança do mundo
D07M e assim, eu subo outra vez, e subo outra vez.
D08M Liberdade é uma estrada branca com grama verde como o amor.

¹¹⁶ Cf. em <https://www.youtube.com/watch?v=1ERos9f5DmQ/>. A referência completa pode ser obtida na lista final de referências deste texto.

¹¹⁷. Acesso em: 23 fev. 2022.

D09M Do tempo eu esculpo um monumento.
D10M De um bloco entalhado de anos culpados eu esculpo
D11M O cinzel do amanhecer brilha em minha mão
D12M Mas agora nada talhado está, alto, alto angelim
D13M ar infinito, a ex-tensa extensão do mundo
D14M e só esperança, esperança só, a gentil harpia dispara
D15M e rodopia a voar.

D16M Eu danço na parede de uma prisão!
D17M Não é simples ser livre e corajoso!
D18M Não é simples ser firme e preso!
D19M Não é fácil resistir aos pregos!
D20M Assim, corrente do rio, não afunde os meus pés!
D21M Assim, corrente do rio, irrompa em estuário!
D22M Só a vida do coração, a gentil harpia, dispara
D23M e rodopia a voar.

COMENTÁRIOS DE TRADUÇÃO DE: *THE KIND EAGLE*

The Kind Eagle deu, em primeiro lugar, nome à coleção *Poems of Prison, British Guiana, 1952*. O poema explora a figura de um animal, uma ave feroz que tem posição de destaque na fauna da Guiana. A escolha tradutória do título se tornou o primeiro problema, visto que, após certa busca, fica nítido que a ave em questão é diferenciada de outras de sua espécie; portanto, seria necessário considerar não apenas a tradução literal para “águia”, mas também a existência de outras possibilidades, o que foi constatado mais tarde.

Em pesquisa realizada, abordando a floresta tropical¹¹⁸do país, por meio de um documentário, é apresentada a Harpy Eagle, a maior águia das Américas, espécie raríssima e ameaçada de extinção. A Guiana é um dos únicos lugares do mundo em que há uma população delas; são predadoras tão grandiosas, que são capazes de capturar desde pequenos pássaros até preguiças, veados e macacos. Seu nome é de origem grega e se refere a uma personagem mitológica que seria meio águia/meio mulher. A partir do documentário, optou-se pela tradução de *eagle* como harpia, já que o animal tem tanta significância na cultura local.

¹¹⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fKRi8LU1iF8/>. Acesso em: 1º mar. 2022. A referência completa pode ser obtida na lista final de referências deste texto.



Figura 5: Harpy Eagle – The Most Majestic Bird of Guyana. Disponível em: /
<https://www.kaieteurnews.com/2021/07/25/harpy-eagle-the-most-majestic-bird-of-guyana/>.

Há um contraste entre a força selvagem e a gentileza da ave apresentada pelo poeta. Outras ambivalências são evidenciadas, como na última estrofe, em que o poema contrasta as dificuldades do eu lírico em momentos de liberdade x prisão, coragem x tortura etc.

O poema também apresenta a relação da ave com seu *habitat*, e o poeta construiu a imagem da altura da árvore por meio da repetição de *tall*, em D12. A pesquisa levou a crer que as árvores extremamente altas, onde vivem as harpias, seriam as características da Amazônia sul e centro-americana, e muito comuns na mata guianense. Os angelins, árvores com essas mesmas características, estão no Norte do Brasil e também ocupam esse lugar na tradução. A escolha desse vocábulo foi definida com base na consulta ao professor dr. Perseu da Silva Aparício, especialista em Engenharia Florestal, da Universidade Estadual do Amapá, e nos dados apresentados em artigo científico sobre hábitos e alimentação da hárpia (2012).¹¹⁹ Helena Aguiar Silva, pesquisadora do Instituto Nacional de Pesquisa da Amazônia, traz mais dados sobre essas árvores preferidas das harpias: a castanheira, o jatobá e o angelim, as três que aparecem acima do dossel da floresta. A maior concentração de ninhos da ave está nos angelins. Finalmente, escolhemos a palavra em busca de harmonização com as ideias de submissão a uma prisão injusta e aos pregos, em D20M, o que poderia ser um paralelo com os sofrimentos do Cristo bíblico (suas angústias x seus poderes), palavras que podem remeter a um contexto religioso de origem romana.

Todos esses elementos, responsáveis pelos efeitos de fanopeia, combinados aos efeitos sonoros provocados no nível da melopeia, levam o leitor a visualizar a

¹¹⁹ Disponível em: /<https://g1.globo.com/natureza/noticia/2012/01/cientistas-buscam-conhecer-os-habitos-e-alimentacao-da-harpia.html/>. Acesso em: 18 mar. 2022.

harpia em sua história ao longo das três estrofes compostas de oito versos cada, ou seja, três oitavas.

A primeira estrofe começa com dois versos exclamativos mantidos na tradução. Em protesto, o eu lírico, na figura da harpia, dança resistente na prisão: *right here* (D01) é enfatizado no encadeamento com a repetição no início do verso seguinte (D02), “bem aqui” (D01 e 02M). Traduzindo para o português, mantivemos o uso das fricativas [s], como nos plurais de D05M.

Carter explora as repetições ao longo de todo o poema, desde a marcação de um único fonema até a repetição de locuções ou orações inteiras, a exemplo de *make my*, em C01; *right here!* [...] *Right here*, em D01 e D02; *world’s* [...] *we* [...] *who* [...] *sweepers*, em C02, C04, C06; *sudden stars*, em C05; *green grass; like love*, em C08; *I rise again, I rise again*, em C07. Houve um esforço para manter as aliterações utilizadas por ele nas recriações em português, assim como todos os outros efeitos mencionados. Talvez o que dê mais expressão aos movimentos seja o de repetição das expressões idênticas: *right here* (D01 e D02), *I rise again* (D07), *out of* (D09 e D10), *only hope* [...] *hope only* [...] (D14 e D15), *It is not easy* (no início de D17 a D19), *So river flood* (D20 e D21). As repetições, enfatizamos, dão vida aos *loopings*, os rodopios da águia destacados ainda pelo recuo no início dos versos D15 e D23.

A primeira estrofe apresenta com espanto a prisão de uma ave, símbolo de liberdade, varredora dos céus. Diante do cárcere, se mantém o otimismo e a esperança no mundo. E a esperança é primeiro uma lâmina de fúria D03, expressa através de guerra; em seguida, em D06, o eu lírico se inclui: nós somos a esperança do mundo. E, então, a águia, ainda que presa, é livre e sobe a voar nas alturas. Há o protesto contra o racismo quando a liberdade é uma estrada apenas para brancos (D08M).

Na segunda estrofe, o eu lírico esculpe um monumento no tempo que passa na prisão; da culpa extrai a arte, mas, mesmo para ela, há momentos de vazio, de tensão. Nesses momentos só há para ele a esperança. É aí que seu espírito e mente livres alçam voo e rodopiam a voar. Em D11M perdemos a ideia de *sharped*, pois optamos pela tradução não literal na escolha do vocábulo “cinzel”. A ideia de *unrelaxing*, tentamos exprimir através da permanência do estado de tensão ou de prolongamento, daí a hifenização em “ex-tensa” (D12M), buscando um efeito sonoro e visual. Talvez o efeito visual ou de estrutura mais marcante no poema seja o recuo em D15 e D23 no qual se dá de maneira concreta o movimento da harpia.

Na última estrofe, com mais efeitos no nível da logopeia, o poeta dá elementos linguísticos para reforçar os contrastes de espírito vividos no cárcere. No verso D16, apresenta-se, por paralelismo, a retomada da ideia do verso D02. As dificuldades e os altos e baixos de estado de espírito são destacados por meio de repetições simetricamente dispostas nas expressões que iniciam os versos D17 a D19 em *It is not easy*. E a estrofe se fecha com mais um encadeamento a enfatizar a ideia do pedido de liberdade expresso em *So river flood* (D20 e D21). Procurei reproduzi-los todos. Os últimos dois versos retomam o movimento em D14 e D15, ligando sentimentos de esperança ao voo.

A liberdade é, talvez, o principal tema do poema, representado nas metáforas da dança, do voo e da própria ave *per se*. Carter cria musicalidade por meio de todas as provocações sonoras expressas em aliteraões, encadeamentos, paralelismos; um trabalho de riqueza artesanal.

E YOU ARE INVOLVED

E01 This I have learnt:

E02 today a speck

E03 tomorrow a hero

E04 hero or monster

E05 you are consumed!

E06 Like a jig

E07 shakes the loom;

E08 like a web

E09 is spun the pattern

E10 all are involved!

EM – VOCÊ ESTÁ ENVOLVIDO

E01M Isto eu aprendi:

E02M hoje um grão

E03M amanhã um herói

E04M herói ou monstro

E05M você está consumido!

E06M Como uma dança

E07M move o tear;

E08M como uma teia

E09M é tecido o padrão

E10M todos estão envolvidos!

E11M todos são consumidos!

COMENTÁRIOS DE TRADUÇÃO DE *YOU ARE INVOLVED*

You Are Involved é um dos mais breves poemas de Carter; é formado de duas estrofes: a primeira, com cinco versos; a última, com seis versos. Não obstante, o estudo revelou sua importância sem tamanho para o repertório do poeta e para o povo da Guiana. Além disso, alcançou outras fronteiras por sua temática universalizante. O poema se destaca no diálogo com a obra do escritor Vahni Capildeo, nascido em Port of Spain, Trinidad, em 1973, e radicado em Edimburgo. Capildeo o cita como uma de suas grandes inspirações.¹²⁰ O poema também inspirou o título da obra *All Are Involved: The Art of Martin Carter* (1999), editado por Stuart Brown.

You are Involved foi encontrado em dois periódicos da Guiana, o *New World Journal*¹²¹ e o *Guyana Chronicle* (2017) – nesse último, em publicação alusiva aos 51 anos de independência do país.¹²² Em seu longo primeiro parágrafo, Subraj Singh congratula fortemente a população guianense por haver se desvencilhado de mentalidades e mestres coloniais e por sustentar um sistema político benéfico; por garantias de proteção de seu meio ambiente e dos direitos das crianças; por haver se tornado uma nação mais focada, mais saudável, mais forte e melhor; e, ainda, por haver eliminado todo e qualquer preconceito racial. Em seguimento, Singh confessa o sarcasmo de suas palavras e critica duramente o leitor que não seja capaz de reconhecê-lo, denunciando que este precisa retirar a venda de seus olhos para que possa enxergar que o país avançou pouco e, em alguns dos aspectos listados, falhou miseravelmente. Caso não citasse o nome do país nem do autor, um extrato dessa publicação poderia se confundir com uma crítica publicada no Brasil ou em outras ex-colônias, tamanha a luta para se esquivarem das mesmas más heranças.

Adiante, Subraj Singh muda o tom de sua crítica e passa a incentivar o leitor ao engajamento. Segundo ele, se houver algum trabalho literário que melhor represente a situação atual da Guiana e de seu povo, este é *You are Involved*, de Martin Wylde Carter. Singh afirma que o próprio título encerra a maior lição para os guianenses: que a responsabilidade é de todos. O jornalista insiste que “todos” inclui cidadãos e governantes, homens e mulheres, africano ou indiano, pessoas de boa índole e

¹²⁰ Disponível em: <https://davepoems.wordpress.com/2019/12/10/all-are-involved-vahni-capildeo-and-martin-carter/>. Acesso em: 25 mar. 2022.

¹²¹ Disponível em: <https://newworldjournal.org/volumes/volume-1-1963/you-are-involved-3/>. Acesso em: 25 mar. 2022.

¹²² Disponível em: <https://guyanachronicle.com/2017/05/27/you-are-involved/>. Acesso em: 25 mar. 2022.

peças de má índole; justifica que todos esses, sem exceção, “serão consumidos”. Singh sugere várias interpretações para “consumidos”; a única certeza que tem é a de que não importa qual haveria sido “a verdadeira ideia” do poeta: todos colhem, como nação, os frutos do que fazem e do que deixam de fazer.

O título do poema também é enfatizado por Gemma Robinson, na introdução ao *Poesías escogidas*, de Ortiz-Carboneres (1999, p. 11), como um grito de união para o povo guianense em seu clamor pela independência. A dualidade provocada pelo pronome *You*, na língua inglesa, podendo ser assumido como singular ou plural, ficou impossível no português brasileiro, já que não temos um pronome pessoal que funcione da mesma maneira. Escolhemos, assim, o pronome pessoal reto da segunda pessoa do singular, esperando encontrar certa ressonância “imperativa” ou provocativa na recepção do leitor. Partindo do pressuposto de que “cada um” está incluído no “todo”, assim se aproximam o poema e o eu lírico do leitor. Caso fosse escolhido o plural “vocês”, talvez essa opção não provocasse o mesmo efeito de aproximação, e a ideia se tornaria mais generalizada.

A linguagem utilizada no poema inclui metáforas unindo elementos da terra e do homem. Há contraposições de papéis alternados no presente e no futuro: primeiro vilão, mais tarde herói; primeiro grão, primeiro fechado e de conteúdo guardado, e, no futuro, quando expandido, já não existe mais. Todos estão envolvidos e comprometidos com a realidade que se instala, bem como com a que se define adiante. Apesar dessas alternâncias, o destino de todos é o mesmo: são consumidos! Leituras individuais ou que desconsiderem o nível paradigmático podem se ater a interpretações de caráter metafísico ou filosófico.

Na tradução literal, com o verbo “envolver” (título e em A10M), foi possível reproduzir os efeitos da metáfora do grão, em primeiro estado, envolvido ou envolto e, ainda, pensá-lo em sua outra acepção semântica: fazer parte de, estar comprometido com. Assim, como na dança do tear, em A07M, quando se tramam os fios como uma teia, um padrão é criado formando o todo e, assim, a máxima se repete e todos estão envolvidos, numa rede. O individual não há.

As aliterações dos fonemas iniciais em *tomorrow* e *today*, dos versos E02 e E03, foram perdidas na tradução. Já nos versos E10M e E11M, “todos estão envolvidos!/todos são consumidos!”, pudemos manter os paralelismos nas aliterações e rimas com “todos” e no particípio passado dos verbos terminados em “-idos”. Reproduzimos a pontuação tal qual a fonte, mantendo os pontos de exclamação, que

dão ainda mais ênfase ao ritmo e à sonoridade desse poema, como em uma conclamação. Outra perda importante foi o efeito dos sons das consoantes k travadas ou oclusivas em *like* e *shake*, nos versos E06 a E08.

Há uma declamação do poema em vídeo disponível no YouTube¹²³ (editado por Pauline Melville), seguida de comentários de autores diversos nem sempre identificados. Um desses apresenta a ideia de circularidade trazida ao poema a partir do título e estendida aos dois últimos, nos quais se inicia o ciclo com *you*, na individualidade, se expandindo ao todo em *all are*, em A10 e A11; a própria leitura em voz alta comprova o ritmo circular produzido pelo autor por meio das construções que vão do particular ao universal. Há no mesmo vídeo declamações de extratos isolados do poema, e ainda uma belíssima versão cantada por Francis Quamina Farrier.

F DO NOT STARE AT ME

F01 Do not stare at me from your window, lady,
F02 do not stare and wonder where I came from
F03 Born in this city was I, lady,
F04 hearing the beetles at six o'clock
F05 and the noisy cocks in the morning
F06 when your hands rumple the bed sheet
F07 and night is locked up in the wardrobe.

F08 My hand is full of lines
F09 like your breast with your veins, lady –
F10 So do not stare and wonder where I came from.
F11 My hand is full of lines
F12 like your breast with veins, lady,
F13 and one must rear, while one must suckle life.

F14 Do not stare at me from your window, lady
F15 Stare at the wagon of prisoners!
F16 Stare at the hearse passing by your gate!
F17 Stare at the slums in the south of the city!
F18 Stare hard and reason, lady, where I came from
F19 and where I go.

F20 My hand is full of lines
F21 like your breast with veins, lady,
F22 and one must rear, while one must suckle life.

¹²³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i0YO8ggPmCE//>. Acesso em: 25 mar. 2022. A referência completa pode ser obtida na lista final de referências deste texto.

FM- NÃO ME OLHE

F01M Não me olhe de sua janela, senhora,
F02M não me olhe pensando de onde vim.
F03M Eu nasci nessa cidade, senhora,
F04M ouvindo os besouros às seis horas
F05M e os galos cacarejando de manhã
F06M enquanto suas mãos amarrotam os lençóis
F07M e a noite é trancada no armário.

F08M Minha mão está cheia de linhas
F09M como o seu peito de veias, senhora –
F10M Então não me olhe pensando de onde vim.
F11M Minha mão está cheia de linhas
F12M como o seu peito de veias, senhora -
F13M e um deve dar, enquanto o outro mama a vida.

F15M Não me olhe de sua janela, senhora.
F16M Olhe bem para o vagão dos prisioneiros!
F17M Olhe bem o carro fúnebre que passa no seu portão!
F18M Olhe bem para as favelas no sul da cidade!
F19M Olhe muito bem e descubra, senhora, de onde vim e para onde vou.

F20M Minha mão está cheia de linhas
F21M como o seu peito de veias, senhora,
F22M e um deve dar, enquanto o outro mama a vida.

COMENTÁRIOS DE TRADUÇÃO DE *DO NOT STARE AT ME*

Do Not Stare At Me foi publicado na coleção *The Hill of Fire Glows Red* em 1951. O poema tem uma forte carga de sinestesia, como a maioria dos poemas de Carter. Contudo, aqui há uma ênfase especial marcada pelas repetições dos vocábulos relacionados aos cinco sentidos. Quanto à visão, em *Do not stare* (F01, F02, F10 e F14); ainda destacado entre F15 a F18, com *Stare at*, e encerrando com *Stare hard*; há o tato, fortemente marcado na repetição do uso de *hand(s)* e de *breast* (F06, F08, F09, F11, F12, F20 e F21); a audição, com *hearing the beetles [...] and the noisy cocks* (F04 e F05); e, ainda, o paladar de presente na metáfora de *suckle life* (F13 e F22). A linguagem reflete a temática do corpo humano ou de suas partes, recorrente no creolese.

Na primeira estrofe, o eu lírico se percebe observado pela mulher e demonstra constrangimento. Ele passa a falar sobre sua origem, dizendo que é nascido na mesma cidade, sob os mesmos sons e intempéries, mostrando as semelhanças que há entre ambos. A partir de F06M (“enquanto suas mãos amarrotam os lençóis/ e a

noite é trancada no armário”), passa-se a diferenciar os privilégios de um e as limitações impostas ao outro. As mãos de um desfrutam do gozo, em F06M, e as do outro trabalham duramente, em F08M e F20M; o poema segue nessa dinâmica contrastiva entre as duas realidades: privilégios e prazeres x marcas e dores. Carter usa todos esses recursos retóricos para construir a imagem perfeita da segregação entre brancos e negros; ele cria uma grande energia pautada na fanopeia, o que resulta também em um forte poder visual do poema. Parte desse visual da primeira estrofe está presente na metáfora do verso F13, essencial para a construção de sentido: *and one must rear, while one must suckle life*. Um deve dar, deve nutrir e doar, para que o outro mame, se alimente e desfrute da vida. Aqui fica denunciada a injustiça social entre senhores e mão de obra servil. Em F04 e F05, *hearing x morning*, tentamos compensar a marca sonora *-ing* por meio da busca da harmonização sonora e visual entre “cacarejando” e “enquanto” na construção de uma rima imperfeita.

Procuramos manter todas as riquezas de repetições e paralelismos que intercomunicam e harmonizam os versos entre si. Para a tradução do verbo *stare*, havia a possibilidade de uma tradução mais literal, como “encarar”, “fitar” ou “observar atentamente”; porém, na tentativa de harmonizar sonoridades e de evitar o prolongamento das sílabas poéticas nos versos, optamos por “olhar”. Em F16M a F19M, apostamos no uso dos advérbios “muito” e “bem” para tentar compensar essa perda anterior e destacar a ideia do olhar insistente e “investigativo”. O vocábulo *wonder* não foi traduzido literalmente, pelas mesmas razões expostas acima e para evitar o pronome reflexivo. Em F02M, foi traduzido como “pense”, talvez uma acepção semântica de carga reduzida em relação a outras possibilidades, como “imagine”, “reflita”, “pergunte-se”, “questione”.

Outra vez a questão da identidade fica evidenciada na poesia de Carter, sendo esse um dos principais temas desse poema, ao lado do racismo e da denúncia de injustiças sociais. O tom é de constrangimento, desconforto e protesto.

A segunda estrofe retoma o pedido da primeira, de o eu lírico não ser encarado nem perscrutado. Ele reafirma, assim, a sua identidade. Ao remeter, outra vez, ao vocativo, “senhora”, Carter lembra o uso do vocativo “senhores”, de Ferreira Gullar (1963), em “ Não há vagas”: “ – porque o poema,/ senhores,/ está fechado:/ ‘não há vagas’”. Os eus líricos, em protesto, se dirigem a um interlocutor e estão a denunciar as duras condições opressoras sofridas pela “classe operária” em “Como não cabe no poema/ o operário/ que esmerila/ seu dia de aço/ e carvão/ nas oficinas escuras”. Em

Carter, a direção se dá no eu lírico (explorado), -senhora, e, em Gullar, na direção patrão-operário (explorado). Ficam evidenciadas as críticas dos dois poetas ao cenário social em que viveram, sem oportunidades iguais, sem vagas para todos; os espaços privilegiados já estavam ocupados por patrões, e aos operários só restam miséria e necessidade. São mantidas todas as repetições; a tradução dessa estrofe pode ser considerada como mais literal.

Há ainda, em seleção de Bosi (2004, *Melhores poemas de Ferreira Gullar*), “O açúcar”, mais uma correspondência poética de denúncia social que aproxima as realidades opressoras da mão de obra brasileira e guianense:

O branco açúcar que adoçará meu café
nesta manhã de Ipanema
não foi produzido por mim
nem surgiu dentro do açucareiro por milagre

Vejo-o puro e afável ao paladar
como beijo de moça, água
na pele, flor
que se dissolve na boca. Mas este açúcar
não foi feito por mim.

Este açúcar veio
da mercearia da esquina
e tampouco o fez o Oliveira,
dono da mercearia.
Este açúcar veio
de uma usina de açúcar em Pernambuco
ou no Estado do Rio
E tampouco o fez o dono da usina

Este açúcar era cana
e veio dos canaviais extensos
que não nascem por acaso
no regaço do vale.
Em lugares distantes, onde não há hospital
nem escola,
homens que não sabem ler e morrem de fome
aos 27 anos
plantaram e colheram a cana
que viraria açúcar.

Em usinas escuras
homens de vida amarga
e dura
produziram este açúcar
branco e puro
com que adoço meu café nesta manhã em Ipanema.

Em Gullar, há a denúncia de que o açúcar chega à mesa por meio do sofrimento e da opressão de vidas amargas e amarguradas. O açúcar que adoça e é afável ao paladar é fruto de trabalho indigno, explorado, para além das forças suportáveis pelos

limites do próprio corpo e da dignidade humana. No poema brasileiro também estão presentes a marginalidade de Pernambuco, a representar a comunidade nordestina, a fome, a falta de assistência de saúde, além da miséria, que rouba cedo a vida de trabalhadores explorados.

A terceira estrofe está carregada na pontuação, recheada de exclamações, todas mantidas na tradução, reforçando os imperativos e o efeito visual. O eu lírico passa a indicar para onde a senhora deverá olhar. Sua interlocutora é a representante de uma minoria privilegiada racial, social e econômica. As imagens são todas de cenários de sofrimento nos versos de F15 a F17: prisioneiros, carros fúnebres, favelas, todas voltadas para a população carente e oprimida sob duras condições. Nos versos finais da estrofe, o eu lírico convoca a contemplação dessa dura vida, desde o nascimento (*where I came from*) até a morte (*and where I go*). Aqui o tom é pessimista, sem a esperança característica de outros poemas de Carter.

A última estrofe é a mais curta, contendo apenas três versos, retomando a comparação entre o eu lírico e a sua interlocutora. Alguns não de desfrutar da vida, enquanto outros a sacrificam em favor daqueles; a eterna dicotomia e luta por igualdade de direitos.

Do Not Stare At Me é cantado por Nicasey Adams e Marvin na Moray House Trust em janeiro de 2017, em apresentação intitulada “Um tributo a Martin Carter em Palavra e Canção”.¹²⁴

G LOOKING AT YOUR HANDS

G01 No!

G02 I will not still my voice!

G03 I have

G04 too much to claim –

G05 if you see me

G06 looking at books

G07 or coming to your house

G08 or walking in the sun

G09 know that I look for fire!

G10 I have learnt

G11 from books dear friend

G11 of men dreaming and living

G12 and hungering in a room without a light

¹²⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Mz0bGPYkb84/>. A referência completa pode ser obtida na lista final de referências deste texto.

G13 who could not die since death was far too poor
G14 who did not sleep to dream, but dreamed to
G15 change the world.
G16 And so
G17 if you see me
G18 looking at your hands
G19 listening when you speak
G20 marching in your ranks
G21 you must know
G22 I do not sleep to dream, but dream to change the world.

OLHANDO PARA SUAS MÃOS

G01M Não!
G02M Não calarei minha voz!
G03M Eu tenho
G04M tanto a dizer –
G05M se você me vir
G06M folheando livros
G07M ou vindo até sua casa
G08M ou andando sob o sol
G09M saiba que eu quero o fogo!

G10M Eu aprendi
G11M nos livros, caro amigo,
G12M de homens sonhando e vivendo
G13M famintos em um quarto escuro
G14M que não podiam morrer de tão miserável a morte
G15M que não dormiam para sonhar, mas sonhavam para
G16M mudar o mundo.

G17M Então
G18M se você me vir
G19M olhando para suas mãos
G20M escutando enquanto você fala
G21M marchando em suas fileiras
G22M você saberá
G23M Eu não durmo para sonhar, mas sonho para mudar o mundo.

COMENTÁRIOS DE TRADUÇÃO DE *LOOKING AT YOUR HANDS*

Looking at your hands foi publicado na coleção *The Hill of Fire Glows Red* em 1951. Seu eu lírico se dirige a um interlocutor não revelado. Contudo, os dados histórico-biográficos da pesquisa levam a crer que ele estaria se dirigindo a Cheddi Jagan.¹²⁵ Em publicação da *Peepall Tree Press* (s/d)¹²⁶ sobre Martin Carter, o caminho

¹²⁵ Vide imagem de Carter e de Jagan juntos, no Anexo 7.

¹²⁶ Disponível em: <https://www.peepalltreepress.com/authors/martin-carter/>. Acesso em: 13 abr. 2022.

do poeta é cruzado com o de Jagan no período de sua filiação ao Political Affairs Committee, momento subsequente ao seu maior envolvimento com ideias marxistas. O artigo narra que Carter passou a ter acesso à extensa biblioteca radical dos Jagan. A liderança política de Cheddi Jagan era proeminente; ele tinha ideias revolucionárias para reformas econômicas e, após tanto destaque, foi deposto com a suspensão da recente constituição. Foi eleito Primeiro-Ministro uma segunda vez e, após alguns anos, eleito presidente da Guiana. Diante dessa narrativa, é possível inferir que Carter se dirija ao amigo nesse poema, político influente, autoridade envolvida na mesma luta pelos mesmos ideais.

O poema tem três estrofes. Em comparação com os outros poemas do *corpus*, destaca-se o fato de que *Looking At Your Hands* traz versos mais curtos, o que dá mais velocidade e fluência à leitura. Esse ritmo mais acelerado se adequa ao tom de indignação do poema. Carter investe força de protesto por meio do uso de pontos de exclamação nos versos G1 (*No!*), G2 (*my voice!*) e G9 (*I look for fire!*). Em declamação performada por Francis Quamina Farrier, disponível na plataforma YouTube,¹²⁷ nota-se facilmente força e emoção na voz elevada e no grito do jornalista. Farrier é o fundador e diretor da Timehri Productions, onde criou, escreveu e dirigiu inúmeras produções de rádio, televisão e cinema, uma figura muito importante na divulgação da cultura da Guiana. Ele declama o poema em evento organizado pela Moray House Trust, em janeiro de 2017.

Na introdução de *Poems by Martin Carter* (2006), Gemma Robinson se refere a Carter como um agitador direto, sincero e sem rodeios, exata propriedade da linguagem que o poeta utiliza em *Looking At Your Hands* e que tentamos recriar no português. Robinson conta que Carter foi amigo do ativista e historiador guianense Walter Rodney, assassinado em 1980. Em protesto, ao lado do amigo, Carter fora duramente espancado, e a partir de então teria o poeta passado a se resguardar de exposições em protestos públicos. Essas informações adicionam certo direcionamento para o processo de análise hermenêutica.

Esse é um dos poemas mais marcados em tom de revolução. Ambos, léxico e sintaxe, corroboram essa construção. Os principais elementos lexicais nessa composição são vocábulos relacionados a partes e expressões ou manifestações do corpo humano – e relembro que essa é uma característica recorrente nas expressões

¹²⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Mz0bGPYkb84/>. A referência completa pode ser obtida na lista final de referências deste texto.

do creolese. O poema faz um caminho circular em que o eu lírico resiste por meio da fala, a voz que clama (*I will not still my voice!*, em G02); ele busca o conhecimento por meio de visão, observações e aprendizados advindos da leitura (*looking at books*, em G06); promove encontros e anda ou caminha pró-revolucionando (*coming to your house*), ainda que sob fortes intempéries, como o calor intenso de horas inapropriadas (*walking in the sun*, em G08); tudo para enfrentar a luta ou, além disso, provocá-la (*know that I look for fire!*, em G09), porque é a única alternativa para a mudança de cenário. A construção verbal com estrutura de future simple (*will*) na primeira estrofe alterna-se com as estruturas verbais do passado na segunda estrofe (*have learnt*, em G10; *who could not die*, em G14; *who did not sleep [...] dreamed*, em G15), até chegar às hipóteses de um presente que está sendo vivido e deliberadamente planejado.

O último verso da primeira estrofe (G09) reproduz a metáfora do fogo como guerra, sendo o fogo remetente para as armas de fogo e aparato bélico envolvido em confrontos. Optei pela tradução de *look for* como “quero”, no intuito de provocar o efeito da aliteração, com sua harmonia na imitação do som.

A condicional *if you see me*, em G05, é retomada em G18, na última estrofe; em tom de aviso, o eu lírico encadeia outras ações marcadas na sinestesia do olhar que espera um sinal de comando (*looking at your hands*, em G19), da escuta atenta aos discursos de uma possível voz de comando de Jagan (*listening when you speak*, em G20), da marcha engajada e comprometida com a causa (*marching in your ranks*, em G21). As duas estrofes se engajam nas sucessões de movimentos marcados por verbos no gerúndio dando ênfase ao fato de que esse é um poema que trata de ação, de um eu lírico que está pronto a agir e age: não apenas espera a revolução, mas toma atitudes em busca dela. Procuramos reproduzir todos os usos do gerúndio quanto possível em português, com: folheando, vindo, andando, de G06M a G08M, e sonhando e vivendo, em G12M. Esse encadeamento entre G05 e G18 reafirma o paralelismo das ideias de similaridade entre as duas estrofes: na primeira, um amigo e parceiro de ideias revolucionárias; na última, o amigo que se tornou um líder a seguir, e com a devoção da espera de um sinal para agir.

Na segunda, estrofe o eu lírico apresenta as razões para a luta pró-revolução. Os livros, ou a literatura, são apresentados como mãe dos impulsos, fonte de conhecimento da história de outras lutas vencidas (*I have learnt / from books dear friend*, em G10 e G11). Nos versos de G12 a G14, *of men dreaming and leaving/ and hungering in a room without a light/ who could not die since death was far too poor*, o

eu lírico apresenta os sofrimentos históricos dos revolucionários que padeceram fome, pobreza, cárcere e dias de tanta escuridão que nem mesmo à morte se tornariam desejáveis. Em G13, *hungering* também pode significar o forte desejo revolucionário.

Apesar da predominância de versos brancos de Carter, algumas rimas podem ser observadas. Na primeira estrofe, *will* e *still*, no interior do verso G02; *see* e *me*, no já observado verso G05, em encadeamento com G18; nas sequências de verbos no gerúndio, presentes em todas as estrofes, com terminações em *-ing*, em que as rimas provocam um efeito visual, e não apenas sonoro. Excetuando as traduções dos verbos cuja conjugação é variada, procuramos harmonizar a tradução com mais literalidade, tentando atingir efeito sonoro e visual mais aproximado do poema-fonte.

Os primeiros versos da primeira (*No!*, em G01) e última estrofes (*And so!*, em G17) também ficam harmonizados nas modalidades nos níveis sonoro e visual do poema, efeito retomado no português com G01M, “Não”, e G17M, “E então”, sem esforços, via tradução literal.

Em último lugar, o verso de maior destaque do poema é o último (G23): *I do not sleep to dream, but dream to change the world*, que, pelo recurso do paralelismo, está retomando as ideias dos versos G15 e G16, *who did not sleep to dream, but dreamed to/ change the world*. em que o poeta lança a mesma ideia, exceto pelo tempo verbal que localiza as ações em épocas passadas. Em entrevista ao *Repeating Islands*,¹²⁸ a poetiza guianense Grace Nichols refere-se a Martin Carter como “o nosso poeta nacional”, e recita o último verso de *Looking At Your Hands* (G23), sendo esse um dos versos que a população da Guiana transmite de geração em geração. A beleza dos versos marca não apenas pelo conteúdo semântico, mas também pela sua disposição no poema. Na segunda estrofe, o verso G15 apresenta a ideia no passado, em retomada aos revolucionários sobre os quais se lia nos livros. A mudança sonhada para o mundo, em G15M e G16M, “que não dormiam para sonhar, mas sonhavam para/mudar o mundo”, fica também expressa no recuo da margem do verso G16, mantido na tradução. Visualmente, a imagem da mudança, através do rompimento com a dinâmica do poema até ali, ilustra o efeito de transição. Na tradução, a preposição “para” em “mas sonhavam para” mostra a intenção, o sonho como desejo intenso, como ação premeditada, e não apenas um reflexo de uma atividade fruto da

¹²⁸ Repeating Islands. News and Commentary on Caribbean culture, literature and arts. Disponível em: <https://repeatingislands.com/2020/07/02/poetic-justice-black-lives-and-the-power-of-poetry/>. Acesso em: 13 abr. 2021.

manifestação do inconsciente. O uso da preposição tem a intenção de provocar essa pausa na leitura e, quem sabe, provocar o mesmo efeito semântico que o poeta traz: o sonho alcança resultados; o sonhar atinge objetivos; quem sonhou no passado revolucionou; o eu lírico, espelhado em suas leituras, também decide que não dorme para sonhar, mas sonha *para*, sonha obstinado, até que, finalmente, mude o mundo.

H NOT I WITH THIS TORN SHIRT

H01 They call here,

H02 -Magnificent Province!

H03 Province of mud!

H04 Province of flood!

H05 Plantation – feudal coast!

H06 Who are the magnificent here?

H07 Not I with this torn shirt

H08 but they, in their white mansions

H09 by the trench of blood!

H10 I tell you

H11 this is no magnificent province

H12 no El Dorado for me

H13 no streets paved with gold

H14 but a bruising and battering for self preservation

H15 in the white dust and the grey mud.

H16 I tell you and I tell no secret –

H17 now is the long past time for worship

H18 long past time for kneeling

H19 with clasped hands at altars of poverty.

H20 How are the mighty slain?

H21 by this hammer of my hand!

H22 by this anger in my life!

H23 by this new science of men alive

H24 everywhere in this province!

H25 thus – are the mighty slain!

HM NÃO EU NESTA CAMISA RASGADA

H01M Eles chamam aqui,

H02M – Província Magnífica!

H03M Província da lama!

H04M Província da cheia!

H05M Plantação – costa feudal!

H06M Quem são os magníficos aqui?

H07M Não eu nesta camisa rasgada
H08M mas eles, em suas mansões brancas
H09M às margens do rego de sangue!

H10M Eu digo a você
H11M essa não é uma província magnífica
H12M não há *El Dorado* para mim
H13M não há ruas douradas
H14M só há feridas e surras da sobrevivência
H15M no pó branco e na lama cinza.

H16M Eu digo a você e não é segredo o que digo –
H17M é tarde demais para adoração
H18M é tarde demais para ajoelhar
H19M com mãos abotoadas nos altares da pobreza.

H20M Como são mortos os magnificentes?
H21M por esse martelo na minha mão!
H22M por essa raiva da minha vida!
H23M por essa nova ciência dos sobreviventes
H24M por todo lado nessa província!
H25M portanto – mortos são os magnificentes!

COMENTÁRIOS DE TRADUÇÃO DE *NOT I WITH THIS TORN SHIRT*

Not I with this torn shirt foi publicado pela primeira vez na coleção *The Hill of Fire Glows Red*, em 1951. Em *Poems by Martin Carter*, é o primeiro poema dos trinta recolhidos pertencentes às publicações dos anos de 1950; o primeiro poema apresentado na obra.

Sua principal temática é a magnificência da província de Georgetown e da região do *El Dorado* divulgada pelos exploradores em contraste com a condição do eu lírico. A região do *El Dorado*, onde se situa o país e que atraiu tantas expedições estrangeiras em busca de ouro e de outras riquezas minerais, também é caracterizada pela recorrência de enchentes e inundações. No artigo *A Brief History of Floods in Guyana* (2016),¹²⁹ estudos do antropólogo guianense Denis Williams são evocados para lembrar que o histórico de inundações na costa da Guiana datam de muito antes dos registros de sua história moderna. Williams afirma que, há aproximadamente 17 mil anos, o nível do mar variava entre cem e cento e cinquenta metros abaixo das marcas atuais. O autor, Kandasammy, explica que, com a chegada dos europeus e a dispersão dos ameríndios das regiões da costa, foram construídos

¹²⁹ Disponível em: <https://www.landofsixpeoples.com/news601/ns6021650.htm/>. Acesso em: 9 set. 2021.

inúmeros diques na tentativa de conter as águas do mar e dos rios para o favorecimento das disputas de holandeses e britânicos pelas plantações de açúcar. Contudo, com o aumento do nível do mar e as caudalosas chuvas na região, tornou-se uma constante que os proprietários periodicamente perdessem tudo, além dos danos materiais para a sociedade civil, em geral.

O poeta moderno faz aqui a sua crítica social por meio dos versos livres impregnados de indagação provocativa, em dois questionamentos principais (*Who are the magnificent here?*, em H06; *How are the mighty slain?*, em H20). O tom do poema é de fortíssima indignação, reforçada pela presença de frases exclamativas que expressam as intensas emoções do eu lírico. A primeira estrofe lança o ponto da crítica contra a atividade exploratória; a segunda e terceira estrofes se dedicam a lançar argumentos para responder às perguntas e sustentar a crítica. Nelas o eu lírico apresenta as contraposições reforçando a dinâmica de antagonismos. A última estrofe se sustenta no discurso inflamado pró-revolução.

No verso H01, *They call here*, o pronome é significativo para a interpretação do poema. A questão das identidades, de quem é quem na história da Guiana, é o que o eu lírico passa a debater. Essa análise se estende através dos outros pronomes, *I* e *you*, em *I tell you*, no encadeamento dos versos H10 e H16; um interlocutor é evocado no leitor.

– *Magnificent Province!* é o que bradam os exploradores sobre a região. O eu lírico se refere aos exploradores estrangeiros, *They*, reportando a sua descrição da terra recém-descoberta. O poeta a recria por uma citação direta, ainda mais destacada pelo recuo da margem. A quebra visual também remete ao momento que precede a exclamação, uma quebra temporal em pausa para a tomada de fôlego ou, quem sabe, para apenas provar que é distorcida a fala do colonizador. Em H03 a H05, revelam-se os antagonismos entre a voz dos estrangeiros e a voz dos locais: *Província da lama!* / *Província da cheia!* / *Plantação – costa feudal!*

O poeta utiliza várias metáforas que enriquecem o poema e constroem as imagens da realidade: a província, ao contrário, é desprovida de glamour e enlameada (em H03, *Province of mud!*, e H04, *Province of flood!*). Os dois versos paralelos são encadeados sob belo efeito sonoro de aliteração e rima, conferindo ritmo necessário à fluência do protesto.

No verso H05, a província, que para os exploradores é magnificente, fonte de riquezas, para os guianenses não passa de um canteiro de trabalhos abusivos, na

reprodução de um sistema feudal. A expressão denuncia uma organização social, política e econômica injusta, na qual senhores de terras dispunham de mão de obra servil para a agricultura.

Na segunda estrofe, o eu lírico revela sua identidade, *Not I with this torn shirt* (H07), verso que dá o título ao poema; não é ele o magnificante, ele é o da camisa rasgada, o que veste trapos da pobreza, da falta de dignidade. E contrasta que os magnificentes são eles, *They* (H08), os que vivem em brancas mansões às margens do rio. Carter aqui constrói a imagem da desigualdade social e do racismo. As mansões são brancas, do homem branco, do invasor que segue a explorar a terra até que sua população sangre. Os conhecidos diques da região, construídos no esforço de diminuir os danos causados pelas enchentes constantes de uma geografia abundante em rios, aparecem no poema cheios de sangue. O vocábulo remete a feridas, sofrimento e morte, recurso linguístico de que o poeta lança mão para dar o tom de raiva e protesto do poema; *the trench of blood* (em H09), outra bela metáfora.

A terceira estrofe contraria a assertiva – *Magnificent Province!*; o eu lírico fala sobre a realidade de que, para ele, não há riquezas, e passa aos antagonismos. O poema está estruturado em versos de negação, o que se observa na combinação das partículas *not*, *no* com a adversativa *but* em H07, H08, H11, H12, H13, H14, H16. Para o nativo, só restam feridas da sobrevivência em serviços prestados à vida dos homens brancos europeus e na lama das plantações. Tentamos compensar a rima em *bruising and battering* (H14) na provocação de outra entre “província” e “sobrevivência”, em H11M e H14M, e através de outro efeito sonoro, com a aliteração na repetição de fonemas em *Dorado*, “ruas douradas” e surras (em H12M, H13M e H14M). Optei por manter o vocábulo no espanhol, *El Dorado*, no intuito de provocar no leitor a pesquisa do termo e de seu valor para a região do Caribe.

A quarta estrofe apresenta um protesto contra costumes e práticas religiosas impostos pelos imigrantes europeus na tentativa de catequizar guianenses – histórico geral das nações colonizadas. O poeta cria outra estrutura antagônica, rechaça o passado e estabelece que o presente não admite mais a devoção à religião dos brancos desprovida de respeito às condições humanas da população, impondo ritos esvaziados de vida, apenas reforçando a manutenção da subserviência e da exploração dos injustiçados. Em H19, outra bela imagem construída a partir da metáfora *with clasped hands at altars of poverty*; a religião imposta pelo homem branco reforçava as condições de miséria dos colonizados.

Na última estrofe, o eu lírico toma outro caminho; segue da denúncia para a ação, ameaça revolução: *How are the mighty slain? – Como são mortos os magnificentes?*, outro rompante de raiva e indignação ao longo dos versos. Optamos por traduzir *mighty* (em H20) com a retomada do vocábulo “magnificante”, o qual tem uma carga semântica considerável para a análise hermenêutica do poema. É o termo que transita entre as definições das identidades dos envolvidos no contexto do protesto. A fala de um contraposta à do outro. Mantivemos a inversão na sintaxe do último verso, mas no português. O encadeamento no inglês se transformou em paralelismo em português. O verso H20 questiona e o verso H25 afirma, por meio de uma frase afirmativa, com sintaxe que pode ser em referência ao creolese, mais uma expressão da identidade do eu lírico. Reproduzimos as preposições encadeadas em H21 a H23 e buscamos provocar a rima em H20M, H23M e H25M pela tradução de *men alive* como “sobreviventes”.

I WEROON WEROON

I01 I came to a benab
I02 sharpening my arrow of stone
I03 knitting my hammock of air
I04 tying my feathers all around my head.

I05 Then I drank from the calabash of my ancestors
I06 and danced my dance of fire
I07 Weroon Weroon
I08 Land of the waters flowing over me
I09 Weroon Weroon

I10 And I prayed to the blue ocean of heaven
I11 dreaming of the voyage of death
I12 and my corial of paradise paddling forever.

I13 Now I climb toward the hole of heaven
I14 and my hands are stretched to the altar of god
I15 O wonder of all the stars departed
I16 Weroon Weroon Weroon ...

IM WEROON WEROON

I01M Eu vim a um refúgio
I02M afiei minha flecha de pedra
I03M teci minha rede de ar
I04M atei as penas em minha cabeça.
I05M Bebi da cuia dos meus ancestrais

I06M e dancei a minha dança do fogo
I07M *Weroon Weroon*
I08M Terra das águas fluindo sobre mim
I09M *Weroon Weroon*

I10M E rezei ao oceano azul do céu
I11M sonhei com a viagem do além
I12M minha canoa do paraíso remei sem fim.

I13M Agora eu escalo até a entrada do céu
I14M as mãos esticadas até o altar de deus
I15M Oh, penso em todas as estrelas do adeus
I16M *Weroon Weroon Weroon...*

COMENTÁRIOS DE TRADUÇÃO DE *WEROON, WEROON*

Weroon Weroon não esteve no *corpus* de seleção original da tese, mas, à medida que os estudos sobre a Guiana descortinavam a importância da história dos ameríndios em toda a região caribenha e o valor que Carter agregou a essa história por meio desse poema, este ganhou maiores proporções. Benson e Connoly, na *Encyclopedia of Post-Colonial Literature in English* (2004), afirmam que, desde que os indígenas americanos desapareceram da maior parte das ilhas caribenhas, muito antes que a literatura indígena começasse a ser escrita, a relevância de sua literatura para a escrita caribenha está relacionada principalmente ao cenário do que é hoje o território da Guiana. *Weroon Weroon* é o poema destacado pelos autores. Nele o poeta explora as heranças étnicas do povo local. Estão presentes elementos lexicais e culturais dos ameríndios, registros que tentamos reproduzir na tradução, alternando os focos linguístico e hermenêutico.

A temática do poema é o folclore dos mitos locais sobre a morte, com componentes semânticos específicos. Ao longo do desenvolvimento das quatro estrofes, o eu lírico imagina a sua própria passagem na figura de um ameríndio (BENSON; CONNOLY, 2004). Em artigo publicado no *Tout Moun Caribbean Journal of Cultural Studies*, Gordon Rohlehr (2013) conta que as primeiras nações caribenhas receberam uma nova visada em *Weroon Weroon* e em *Not Hands Like Mine*, de Carter, além de outros autores. De acordo com Rohlehr, eles reapresentam os povos da região através de espíritos enterrados no profundo das paisagens, estrelas de luminosidade especial que partiram e que não apenas tinham a terra, mas representam a própria terra.

Na primeira estrofe, verso I01, *benab*, de acordo com o *Merriam Webster Dictionary*, é “a native hut or shelter in Guiana”, uma cabana ou refúgio nativos da Guiana. O vocábulo é oriundo de etnia local; nesse caso, traduzimos *benab* como refúgio, palavra de sentido mais amplo, que dá margem à construção de várias possíveis imagens de cabanas dentro das diversas etnias indígenas.

Os versos H02, H03 e H04 iniciam-se com verbos no gerúndio, terminados em *-ing*, em uma relação de encadeamento que confere harmonia visual e sonora ao texto. Essa estrofe aponta para o ritual de preparação para a passagem da morte à vida. A natureza está sempre presente por meio de pedras, ar e penas de aves que compõem o cocar. A relação é de harmonia nas imagens que mostram a interação entre indivíduo e natureza.

Na segunda estrofe, o ritual segue com o beber nas cuias dos ancestrais e com a dança do fogo. No processo de análise hermenêutica, a metáfora se volta para os costumes ameríndios em geral, com atividades relacionadas aos elementos da água e do fogo, mas as águas têm um papel de destaque maior, a grande marca da região.

Os versos I07 e I09, *Weroon Weroon*, que dão o título ao poema, não foram traduzidos para o português. O vocábulo em língua inglesa foi mantido, porque não foi possível encontrar nenhuma correspondência na língua-meta; no entanto, ele acaba agregando riqueza como referência à cultura estrangeira. As repetições reforçam a composição dos efeitos sonoros do poema, que lembram o som de águas. Ainda que não tenhamos encontrado nenhuma referência a esse vocábulo, decidimos interpretá-lo como uma onomatopeia a imitar os ruídos das correntezas ou das ondas, sendo esse um dos fenômenos da natureza mais importantes na região da Guiana. *Land of the waters flowing over me* (em I08) é o verso que ratifica a força das águas na cultura ameríndia. A alternância dos versos I07 e I09 simula o movimento das ondas, criando a imagem do vai e vem durante a leitura, com versos curtos alternados com o verso longo em I08. A composição desses detalhes como elementos da melopeia dão fluidez à leitura da estrofe. As três modalidades conectadas provocam o belo efeito do estímulo emotivo. Ao leitor sensível, não passarão despercebidas.

A penúltima estrofe traz a reza como toque de contraste com as religiões de herança cristã advindas dos colonizadores europeus, os quais negam práticas religiosas fora da sua divindade ou busca de transcendência. O eu lírico ora ao oceano do céu e pensa a morte como uma viagem ou travessia remando a bordo de uma canoa.

Na última estrofe se dá o desfecho em que o eu lírico sobe, escalando até o céu e, em um esforço, estende as mãos, voltando a pensar nos antepassados mortos, em I15, *O wander of all the stars departed*. A pesquisa sobre o mito de *the hole of heaven* em I13 apontou para a herança asiática dos ameríndios. O artigo *As histórias esquecidas ou não contadas do folclore indígena guianense*¹³⁰ narra as várias mitologias compartilhadas pelos povos ameríndios, e entre elas está a herança chinesa. Em pesquisa no *Oxford Reference*,¹³¹ Nügua ou Nüwa é a deusa chinesa que reparou o céu ou os pilares do céu quando parcialmente destruídos por um dragão; ela é a inspiração, na cultura chinesa, para a referência ao controle dos elementos da natureza. Sua figura está presente nas mais variadas expressões artísticas da China. Em 19 de abril de 2012, durante a celebração do Dia da Terra na *Tymes Square*, uma estátua de Nüwa foi exposta pelo professor Yuan Xikun, simbolizando a preocupação com a proteção da camada de ozônio. A obra de arte foi intitulada *Sky Patching*; ela tem 3,9 m de altura e está hoje no acervo do Vienna International Center.

Em uma análise das manifestações exclusivas na modalidade da logopeia, tentamos compensar a perda das aliterações nos gerúndios em I02, I03 e I04 pelo uso de verbos no pretérito perfeito; na mesma estrofe, perdemos a rima em I03, *air*, e I04, *head*, mas pensamos compensá-las com as rimas na última estrofe entre I13M, I14M e I15M, ainda que em I13 a vogal aberta em “céu” contraste com as vogais fechadas em “deus” e “adeus”. O vocábulo *god* foi traduzido com a manutenção da letra minúscula, para acompanhar o trabalho de Carter na homenagem às religiões ameríndias e, conseqüentemente, em oposição ao uso de maiúscula, como nos registros das religiões cristãs.

J WORDS

J01 These poet words, nuggets out of corruption
J02 or jewels dug from dung or speech from flesh
J03 still bloody red, still half afraid to plunge
J04 in the ceaseless waters foaming over death.

J05 These poet words, nuggets no jeweller sells
J06 across the counter of the world's confusion

¹³⁰ Vide site *Things Guyana*, disponível em: <https://www.thingsguyana.com/the-untold-forgotten-stories-of-guyanese-indigenous-folklore/>. Acesso em: 2 maio 2022.

¹³¹ Obtida em 18 nov. 2017.

J07 but far and near, internal or external
J08 burning the agony of earth's complaint.

J09 These poet words have secrets locked in them

J10 like nuggets laden with the younger sun.

J11 Who will unlock must first himself be locked

J12 who will be locked must first himself unlock.

JM PALAVRAS

J01M Essas palavras do poeta, pepitas da corrupção

J02M ou joias cavadas do esterco ou do discurso da carne

J03M ainda vermelho-sangue, ainda com medo do mergulho

J04M nas águas paradas espumando sobre a morte.

J05M Essas palavras do poeta, pepitas que o joalheiro não vende

J06M atrás do balcão do mundo da confusão

J07M mas longe e perto, fora e dentro

J08M queimam na agonia da terra em petição.

J09M Essas palavras do poeta contêm segredos fechados

J10M como pepitas carregadas ao primeiro sol.

J11M Quem abri-las conhece antes a prisão

J12M quem é preso conhece antes a libertação.

(1957)

COMENTÁRIOS DE TRADUÇÃO DE WORDS

WORDS é um metapoema sobre o versejar do poeta Martin Carter; o eu lírico se apresenta como poeta. Na metalinguagem está colocado o processo de criação, a razão e a origem das palavras.

O processo de análise hermenêutica se dá no contexto da mineração. Terra rica em extratos minerais, a Guiana oferece os subsídios linguísticos para a metáfora de Carter. Já lembrava Seymour durante seus estudos na década de 1980, ainda incipientes, que os primórdios da literatura guianense deveriam ainda registrar os *pork-knockers* com seus relatos e lendas sobre a atividade da mineração. Cada palavra do poema é uma pedra preciosa extraída das vivências de Carter.

Na primeira estrofe, as palavras do poeta são definidas por meio de várias metáforas. A primeira ilustra a corrupção do sistema de governo (*nuggets out of corruption* em J01); as pepitas são extraídas de uma paisagem de corrupção, do esterco, daquilo que é desprezado (*jewels dug from dung*, em J02). Igualmente, as palavras são oriundas das dores da carne, dos padecimentos do corpo coberto de

sangue e temeroso da morte (*or speech from flesh/still bloody red, still half afraid to plunge/ in the ceaseless waters foaming over death*, em J02, J03 e J04).

Na segunda estrofe, são dadas mais metáforas para o processo de extração das palavras; elas vêm do interior e do exterior, do entorno do que vive Carter. As palavras são oriundas da confusão do mundo e do clamor da terra do poeta, que vive uma agonia ardente.

A última estrofe fala dos segredos contidos nas palavras do poema, que nascem ao primeiro sol, do poeta que esteve a compor durante a noite, hora propícia para o detido libertar da mente sem os movimentos da vigia do dia (*like nuggets laiden with the younger sun*, em J10). Sua compreensão é dada apenas para os que compartilham as vivências do poeta: a libertação da mente colonizada seguida da consequente prisão do corpo. Esses são os dois componentes das jazidas minerais de onde o poeta extrai suas contas. A extração vem de um processo natural vivido pelo indivíduo, assim como a pepita é um mineral encontrado em sua forma nativa. Cada poeta tem seu próprio contexto.

No processo de análise linguística, o poema mostra na forma o extrair das contas, o trabalho artesanal na construção de três quartetos. Essa simetria diferencia o poema dos outros nove analisados e traduzidos; talvez aqui o poeta quisesse defender o ofício tantas vezes questionado. A forma constrói uma imagem nova entre os outros poemas que distribuem as estrofes. Diferentemente do que ocorre na poesia erudita, não há rimas fixas, mas se pode observar a harmonização sonora em certas ocorrências, como encadeamento no primeiro verso de cada estrofe, com *These poet words*, mantido na tradução com “Essas palavras do poeta”, em J01M, J05M, J09M; aliterações, com o fonema /d/ em *dug from dung* (J02); na repetição da palavra *still*, em J03; na abundância de palavras com o fonema /s/, consoante surda marcada ao longo da primeira estrofe em *words, nuggets, jewells, speech, still, ceaseless, waters*; também na repetição do fonema /n/ em *nuggets, corruption, dug, drung, bloody, plunge*; e dos fonemas /əv/ em *foaming* e *over*, todos elementos da melopeia encontrados na primeira estrofe.

Na segunda estrofe está presente a confusão. Ela fica marcada nos antagonismos em *far and near* e *internal or external*, antíteses em J07 que reforçam a ideia de perturbação. Ficam marcadas as aliterações com as repetições de fonemas /b/ em *but* e *burning*, e rimas em *internal* e *external*. Todos esses elementos conferem ritmo especial à leitura.

A terceira estrofe fica marcada pelo trabalho com as palavras de mesma raiz: *lock*, encadeando *locked* (J09, J11 e J12), e *unlock* (J11 e J12), elementos que constroem a imagem visual e a composição sonora do poema. Esses antagonismos presentes na inclusão e inserção do prefixo *-un* contribuem com a estrutura geral do poema, antitética.

Na tradução, tentamos recriar o poema com o vocábulo “conta”, para a correspondência com “nugget”; porém, para provocar a aliteração com o fonema /p/, optei por “pepita”. Destacamos também a procura pela rima na escolha de palavras terminadas em -ão (em J01M, J04M, J06M, J11M e J12M) e o esforço pela prática da condensação própria da linguagem poética.

Considerações finais

Este estudo é apresentado no ano do centenário da Semana de Arte Moderna promovida no Brasil em 1922, pontuando iniciativas já lampejadas alguns anos antes. Entre outras manifestações artísticas, a poesia também refletiu as variadas fases do Modernismo, voltando-se para as origens, valorizando a terra, impulsionando o nacionalismo, buscando a fragmentação e o rompimento com estruturas do passado através da crítica, da ironia e do subjetivismo, finalmente se voltando para a metafísica. Na visita à obra do artista guianense ainda não conhecido em solo brasileiro, observam-se, em menores e maiores proporções, todas essas nuances.

Carter, em solo caribenho, nasceu cinco anos após essa semana tão importante, e seu desenvolvimento intelectual foi permeado por essas características em veias guianenses. Os poemas que compõem o *corpus* desta pesquisa valorizam a terra e a natureza, seus antepassados, impulsionam a luta pelo bem do território nacional, buscam a libertação da opressão colonial e o fazem através da palavra poética. Os versos livres e isentos de esquemas de rimas concordam com essa manifestação poética moderna do poeta.

Em verdade, na procura pelo lugar de Martin Wylde Carter na literatura caribenha, é ponto pacífico que há uma espinha dorsal a conectar e conduzir os movimentos literários das várias nações das Índias Ocidentais, incluindo a Guiana e a produção do Poeta da Resistência. As semelhanças dos processos colonizatórios conferem a esses movimentos essas confluências de discursos, porém a mestiçagem diferenciada da Terra dos Seis Povos lhe trouxe marcas culturais, linguísticas e literárias também únicas.

Oito poemas anexados ao relatório de exame de qualificação estão traduzidos na tese. Além deles, outros dois, totalizando dez poemas traduzidos e comentados. O principal critério de seleção do *corpus* foi o da data; lembramos que todos são da década de 1950, período em que o trabalho de Carter esteve devotado a fortes protestos contra a opressão dos colonizadores. O destaque dado aos poemas traduzidos, principalmente em consulta a sites e documentos produzidos na Guiana, acaba por denunciar também os poemas mais conhecidos e de preferência da população. Na plataforma YouTube foram encontradas declamações em eventos na região caribenha por estudantes, artistas, poetas guianenses e celebrantes do legado

de Carter. Essas ocorrências refletem a renovação e a relevância da obra do autor para a literatura da região.

Seymour (1980) afirma que Carter deu nomes, colocou em palavras valores, ideias e imagens enraizadas na terra, inconfundivelmente guianenses. As traduções foram realizadas com base na busca do equilíbrio entre os eixos hermenêutico e linguístico, complementares e não excludentes. O critério principal foi a observação do que cada poema teve a oferecer, de seus traços salientes.

“Resistência” é o tema comum a todos os poemas. O eu lírico de Carter resiste ao desprezo, em A01M, C03M e C77M; às imigrações/peregrinações, em A02M; à fome, em A03M e G13M; ao esquecimento, em A04M; à miséria, em A06M e C65M; ao terror, em A11M; às enchentes, em A12M e H03Me H04M; à prisão, em A15M; aos trabalhos injustos, em A39M, F08M e F13M; à opressão, em B06M e C82M; ao homem da morte/invasor, em B11M; às ameaças, em B12M; aos sofrimentos padecidos nas antigas senzalas, em C02M; à agonia, em C04M; às feridas e doenças, em C05M e C18M; às dores, em C06M; ao dias cruéis, em C06M; à nudez, em C09M; à crueldade, em C34M; às religiões impostas pelo Império Britânico, em C52M; à prisão, em D01M. A resistência também se dá por meio dos sonhos, em G12M; da luta/marcha, em G21M; da cultura ancestral, em I05M, e das palavras, em J (*Words*).

No poema-fonte:

<i>is the University of hunger the wide waste and the scorn of myself;</i>	metáfora do desprezo em A01 e em C03
<i>is the pilgrimage of man the long march.</i>	imigrações/peregrinações em A02
<i>The print of hunger wanders in the land</i>	metáfora da fome em A03
<i>The green tree bends above the long forgotten</i>	metáfora em honra aos esquecidos A04
<i>The huts of men are fused in misery, one of the uncountable miseries owning the land.</i>	metáfora da miséria em A06 e C65
<i>the terror and the time.</i>	terror em A11
<i>They come from the distant village of the flood.</i>	inundações em A12
<i>Province of mud!</i>	metáforas de inundação/alagamento em H03 e em H04
<i>Province of flood!</i>	
<i>Twin bars of hunger mark their metal brows Right here on the wall of a prison I dance!</i>	metáforas da prisão em A15
<i>O cold is the hoe in the ground My hand is full of lines and one must rear, while one must suckle life.</i>	prisão em D02
<i>O cold is the hoe in the ground My hand is full of lines and one must rear, while one must suckle life.</i>	trabalhos injustos em A39 F08 e em F13
<i>It is the season of oppression, dark metal, and tears.</i>	opressão em B06

<i>leaping from the oppressor's hate</i>	e C82
<i>watching you sleep and aiming at your dream.</i>	ameaças em B12
<i>from the long days of cruelty and the long nights of pain</i>	aos sofrimentos da senzala em C05
<i>from the agony of the dark hut in the shadow</i>	agonia C04
<i>and the hurt of things; meeting strange faces like those in dreams or fever</i>	feridas em C05 e doenças em C18
<i>from the long days of cruelty and the long nights of pain</i>	dores
<i>is like the world, big and cruel, spinning outside.</i>	e dias cruéis em C06
<i>In the nigger yard I was naked like the new born</i>	nudez em C09
<i>priests and parsons fooling gods with words</i>	catequizações ou imposições religiosas em C52

Alguns comentários de tradução apresentam dados de pesquisas geográficas, históricas, políticas, culturais e socioambientais, a depender dos temas e das demandas circunscritos em cada poema. Outros comentários dão conta das escolhas puramente linguísticas, tratando de questões do nível da palavra e de propriedades apresentadas nas modalidades da logopeia, fanopeia e melopeia, dinâmica mais aproximada de um modelo instrumentalista de tradução. Quando houve predominâncias em um ou outro poema, isso se deveu à necessidade imposta pela análise do próprio poema (ou da limitação dessa análise). Essa é uma das principais forças dos poemas de Carter, como já mencionado por críticos como Robinson, Seymour e Livingstone; e essa sua habilidade na articulação das palavras resulta na construção de uma poesia fortemente apoiada na modalidade da fanopeia; assim, esse se torna um dos principais critérios de observação e esforços nas traduções apresentadas nesta tese.

Em *University of Hunger*, Carter constrói a imagem da longa marcha, da longa jornada e dos longos sofrimentos dos guianenses através da própria extensão do poema. A visualização do conjunto de estrofes recheadas de encadeamentos e paralelismos dá o prolongamento necessário à imagem das continuidades da vida. Em *This Is The Dark Time My Love*, a imagem dos tempos escuros foi construída por meio de vocábulos de escuridão: *dark, brown, the hidden sun, tears, oppression, guns, misery, anxiety, night time, death, strange*.

Em *I Come From The Nigger Yard*, identidade e origem são as imagens que prevalecem; e são contruídas pelo vocabulário da negritude em sua defesa e luta racial: *nigger yard, leaping, dark hut in the shadow, naked like a stone or a star, cradle*

in blind days, torn like the skin from the back of a slave, aching floor, me always walking in bare feet, men born in agony, torn in torture, twisted and broken like a leaf, beds of hunger stained and sordid, spark of men's dream, moving in darkness stubborn and fierce.

Em *You Are Involved*, a imagem é construída pela conclamação, que é fruto da compreensão das identidades e dos papéis a desempenhar: *all are involved, all are consumed* – todos são responsáveis, sejam julgados heróis ou vilões da nação; todos são responsáveis por seu destino e, no final, todos têm o mesmo destino.

Em *Do Not Stare At Me*, o poeta constrói a imagem do racismo e da estratificação social através da harmonização de ideias opostas e de construções antagônicas que se alternam em um vai e vem rítmico a separar as duas realidades, brancos e negros: as mãos marcadas pelo trabalho servil x o peito da senhora cujo serviço é nutrir; o corpo do escravo que se esgota em serviços braçais x a senhora que dá seu corpo aos prazeres matutinos. A senhora assiste do outro lado da situação; observa de fora a realidade dos presos, dos subúrbios, do cortejo fúnebre dos oprimidos até a morte. Os contrastes seguem por todo o poema: *one must rear, while one must suckle life*. Esse poema é mais uma amostra de que, em uma abordagem linguística, Carter recorre constantemente a repetições, aliteraões, ideias antagônicas (através de oximoros, antíteses ou paradoxos) e, ainda, ao paralelismo.

Em *The Kind Eagle*, o poeta constrói novas imagens de contraste por meio das características naturais da Guiana, na exuberância da terra e da fauna x a realidade do encarceramento: prisão x danças; tensões do mundo x exploradores do universo; liberdade da harpia x o preço a pagar pela liberdade advinda do conhecimento.

Em *Looking At Your Hands*, Carter constrói a própria imagem do protesto revolucionário através de versos bastante encurtados em relação aos versos alongados usuais e através da pontuação. A imagem da amizade é construída por meio de memórias compartilhadas com Cheddi Jagan: *if you see me looking at books or coming to your house*. Através do poema são reafirmados votos de lealdade, união, unidade de propósito, prontidão e disposição.

Em *Not I With This Torn Shirt*, as imagens construídas pelo poeta se aliam fortemente a propriedades sonoras e, juntas, apresentam em novo contraste a identidade do povo empobrecido e da terra cobiçada por seus ricos recursos: *no Eldorado for me/ no streets paved with gold* – o eu lírico protesta.

Em *Weroon Weroon*, a imagem é construída em louvor aos ameríndios e sua cultura ancestral. A escolha dos vocábulos cria a imagem cerimonial dos nativos da Guiana: *benab, arrow of stone, hammock of air, calabash of my ancestors, Weroon, Weroon, Weroon...*

No último poema traduzido, Carter apresenta a sua própria imagem, o retrato do seu poetizar. Cada palavra é uma pepita sem preço, extraída das fontes da resistência: *nuggets out of corruption*. Cada estrofe, composta por metáforas, pelo mesmo número de versos e por rimas, mostra a imagem visual do poema comparada ao ofício da escolha especial de palavras do poeta.

Merece menção o fato de que Carter contrasta a religião cristã advinda dos imigrantes e colonizadores com a honra ao folclore e às crenças religiosas dos povos ameríndios. Mais que uma referência às religiões presentes na Guiana colonial, sobretudo pelo conhecimento de que Carter era simpatizante do *obeah*, entendemos que as referências ao cristianismo na poesia de Carter se devem mais à crítica social e ao colonialismo do que a uma mera referência a costumes religiosos. Como esperança futura, o poeta valoriza as raízes religiosas do povo local e dá as costas aos credos religiosos trazidos com a colonização. Seus versos são de ironia em *I Come From The Nigger Yard*:

C88 *I am pleased with the glories and sad with the sorrows*
C89 *rich with the riches, poor with the loss.*
C90 *From the nigger yard of yesterday I come with my burden.*
C91 *To the world of to-morrow I turn with my strength.*

Em *Weroon Weroon*, a oração não invoca deuses cristãos, mas elementos da natureza, honrando as tradições dos nativos:

I10 *And I prayed to the blue ocean of heaven*
I11 *dreaming of the voyage of death*
I12 *and my corial of paradise paddling forever.*
I13 *Now I climb toward the hole of heaven*
I14 *and my hands are stretched to the altar of god*
I15 *O wonder of all the stars departed*
I16 *Weroon Weroon Weroon ...*

Para cada uma das traduções procurou-se observar a estrutura dos poemas de Carter em busca da preservação de traços regulares a partir da crença de que cada escolha de composição do poema teve determinado propósito. Uma das principais

questões é a preposicional: no ímpeto de apertuguesar ao máximo cada verso, as preposições foram, em um primeiro momento, mantidas todas; ao longo das leituras e releituras em voz alta, muitas foram sendo retiradas na tentativa de harmonizar melhor o texto em busca de concisão. Devido à longa extensão de alguns versos, descartamos a possibilidade de apresentar poema-meta e poema-fonte usando quadros paralelos, pois, dessa maneira, alguns versos teriam de ser apresentados ao longo de duas linhas, e não apenas uma.

Há no *corpus* uma riqueza de metáforas não só como recurso estilístico e retórico, mas de denúncia. Os poemas traduzidos, sem exceção, apresentam inúmeras repetições, focando alternadamente temas, sons, expressões, imagens etc. Carter mostra gosto pelas referências às marcas da caminhada humana, como pegadas, marcas que o homem deixa em seu caminho tanto para o bem como para o mal. Em A1, *the pilgrimage of men the long march*, A2, *the print of hunger*, e B10, *Whose boot of steel tramps down the slender grass?*, há exemplos dessas repetidas escolhas lexicais, todas incluídas na temática universal da passagem do ser humano pela vida.

Uma vez que nos encontramos diante de poemas de métrica não rígida, como já dito, essa questão de observação de contagem de sílabas poéticas foi depreciada em favor da valorização da observação de outros elementos, como os semânticos e lexicais. A maior parte das rimas de Carter é de rimas misturadas, aquelas cuja distribuição é livre. O eixo paradigmático foi um dos pilares de trabalho em busca das recriações. Buscamos também a aproximação de palavras com semelhanças sonoras ou outros parentescos de campo semântico em geral. Daí a tentativa de reproduzir ou compensar, em outros versos, as aliterações.

O uso dos pronomes de tratamento “tu” e “você” ficou alternado nas traduções. A princípio, pensamos em harmonizá-los ou adotar um dos dois como padrão, porém ao longo das traduções optamos por dar prioridade a questões no nível da melopeia, nos deixando orientar mais pelo fator sonoro, em que o uso de um ou outro favorece mais na composição de cada poema. Assim, todo poema foi considerado mais isoladamente do que no conjunto do *corpus*.

O trabalho com o metadiscurso se evidencia na alternância do texto da tese migrante para uma metalinguagem expressa no uso de primeira pessoa do singular nos comentários das traduções.

Os Estudos Literários e os Estudos da Tradução têm em comum o fato de que não há respostas finais, cabais ou conclusivas, pois nas conclusões o diálogo não se

faz mais necessário. Esta tese de doutorado pretendeu abrir a possibilidade de diálogo com os escritos de Martin Wylde Carter no Brasil. Considerando este trabalho uma porta aberta, a pesquisa oferece margem para um prolongamento da investigação sobre essa poesia que tem tanto em comum com a realidade brasileira.

Consideramos um conforto o fato de que a tradução seja uma arte infinita, nunca encerrada, eternamente inacabada e renovável, pois, assim, esperamos que novas traduções possam ser empreendidas. Que a poesia de Carter seja bem-vinda no Brasil.

Referências

- ANANSE. Folklore Character. Disponível em: [/https://www.britannica.com/topic/Ananse](https://www.britannica.com/topic/Ananse). Acesso em: 10 nov. 2021.
- ARRÔJO, Rosemary. *Oficina de tradução. A teoria na prática*. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- ASCHER, Nelson. Entrevista concedida a Rodrigo de Souza Leão. *Jornal de poesia*. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/nah03.html>. Acesso em: 16 fev. 2022.
- ASEFF, Marlova Gonsales. Poetas tradutores: quando a tradução encontra a criação. *Cad. Trad.*, Florianópolis, v. 40, n. 3, p. 92-108, set.-dez. 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ct/a/xHByrhfcNdPhNz5qpKMw3Pf/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 16 fev. 2022.
- ATKINS, Tim. Five protest poets all demonstrators should read. *The Conversation*. Disponível em: [/https://theconversation.com/five-protest-poets-all-demonstrators-should-read-72254](https://theconversation.com/five-protest-poets-all-demonstrators-should-read-72254). Acesso em: 16 fev. 2022.
- BACCHUS, Rosaliene. "I Come from the Nigger Yard". Poem by Martin Carter. Disponível em: <https://rosalienebacchus.blog/2015/01/04/i-come-from-the-nigger-yard-poem-by-martin-carter/>. Acesso em: 12 mar. 2022.
- BARBOSA, Heloísa Gonçalves. *Procedimentos técnicos da tradução. Uma nova proposta*. Campinas: Pontes, 1990.
- BASSNETT, Susan. *Estudos de Tradução*. Tradução: Sônia Terezinha Gehring; Leticia Vasconcellos Abreu; Paula Azambuja Rossato Antinolfi. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.
- BASSNETT, Susan; TRIVEDI, Harish. *Post-colonial translation. Theory and Practice*. New York: Routledge, 2002.
- BATALHA, Maria Cristina; PONTES Jr., Geraldo. *Tradução*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin – quatro traduções para o português*. BRANCO, Lucia Castello (org.). Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.
- BENSON, Eugene; CONOLLY, L. W. Amerindians in Caribbean Literature. In: *Encyclopedia of Post-Colonial Literatures in English*, 2004.
- BÍBLIA ONLINE. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf>. Acesso em: 17 mar. 2022.
- BOSI, Alfredo. *As melhores poesias de Ferreira Gullar*. Seleção e apresentação. 7. ed. São Paulo: Ed. Global, 2004 [1983].
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.
- BOSI, Alfredo. Poesia como resistência à ideologia dominante. Entrevista à Revista da Associação dos Docentes da Universidade de São Paulo. *Revista Adusp*, n. 56, dez. 2015. Disponível em: <https://www.adusp.org.br/files/revistas/58/mat01.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2022.
- BOSI, Viviana. A imagem na poesia: Jorge de Lima. Leitura do Soneto X, Canto X de Invenção de Orfeu. In: BOSI, Viviana *et al.* (orgs.): *O poema: leitores e leituras*. São Paulo: Editora Ateliê, 2001.
- BRASILEIRO, Antônio. *Da inutilidade da poesia*. Rio de Janeiro: 7Letras; Feira de Santana: UEFS Editora, 2012.
- BRAHWAITHE, Edward Kamau. "Resistance Poems: The Voice of Martin Carter." *Caribbean Quarterly*, v. 23, n. 2/3, 1977, p. 7–23. JSTOR. Disponível em: [/http://www.jstor.org/stable/23050418](http://www.jstor.org/stable/23050418). Acesso em: 25 mar. 2022.
- BRITANNICA, THE. Editors of Encyclopaedia. Yiddish language. *Encyclopedia Britannica*, October 7, 2013. Disponível em: [/https://www.britannica.com/topic/Yiddish-language/](https://www.britannica.com/topic/Yiddish-language/). Acesso em: 21 jan. 2022.

- BRITTO, Paulo Henriques. A reconstrução da forma na tradução de poesia. *Eutomia*, Recife, v. 16, n. 1, p. 102-117, dez./2015. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/2051/1596>. Acesso em: 11 fev. 2021.
- BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- BRITTO, Paulo Henriques. Entrevista. Programa Trilha de Letras. *TV Brasil*. 2019 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-wqFI1-ELS8/>. Acesso em: 11 fev. 2021.
- BROWN, Judith. Ghandi and Civil Resistance in India 1917-1947: Key Issues. In: ROBERTS, Adam; ASH, Timothy Gorton (eds.). *Civil Resistance and Power Politics*. The Experience of Non-violent Action from Ghandi to the Present. New York: Oxford University Press, 2009.
- BROWN, Stewart; McDONALD, Ian. *Poems by Martin Carter*. Oxford: MacMillan Publishers, 2006.
- CAMPOS, Haroldo de. A língua pura na teoria da tradução de Walter Benjamin. São Paulo: *Revista USP*, n. 33, mar./maio 1997.
- CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. In: TÁPIA, Marcelo. NÓBREGA, Thelma Médici (orgs.). São Paulo: Ed. Perspectiva, 2013.
- CARTER, Martin. *Poems by Martin Carter*. In: BROWN, Stewart; MCDONALD, Ian (eds.). *Macmillan Caribbean Writers Series*. Oxford: Macmillan Publishers Limited, 2006.
- CARTER, Martin. *Poems of Resistance from British Guiana*. London: Lawrence and Wishart, 1952.
- CARTER, Martin. *Poesías Escogidas*. Traducidas por Salvador Ortiz-Carboneres. David Dabydeen (ed.). Great Britain: Peepal Tree Press, 1999.
- CARVALHO, Helba. *Metapoemas de Ferreira Gullar e o ensino do fazer poético*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8142/tde-15082016-114120/publico/2016_HelbaCarvalho_VCorr.pdf. Acesso em: 18 jun. 2021.
- CREIGHTON, Al. Martin Carter and his poems. *Stabroek News*, 24 jun. 2012. Disponível em: <https://www.stabroeknews.com/2012/06/24/sunday/arts-on-sunday/martin-carter-and-his-poems/>. Acesso em: 7 maio 2022.
- CUNHA, André. Quem traduz literatura japonesa no Brasil? *Jornal Correio do Povo*. Porto Alegre, 10 out. 2020. Caderno de Sábado. p. 2.
- DOMINGUES, Petrônio. Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica. *África: Revista do Centro de Estudos Africanos*. USP, S. Paulo, 24-25-26: 193-210, 2002/2003/2004/2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/africa/article/view/74041>. Acesso em: 18 jun. 2021.
- FÉLIX, José Teixeira. Aspectos da literatura guianense: por uma poética da aproximação internacional. In: BUENAFONTE, S. M. F. (org.). *Amazônia: riquezas naturais e responsabilidade socioambiental*. Boa Vista: Editora da UFRR, 2007. p. 67-86.
- FERREIRA, Jéssica. Guiana: 4 fatos para você conhecer o país sul-americano. *Revista Galileu*. 5 jul. 2019. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/noticia/2019/07/guiana-4-fatos-para-voce-conhecer-o-pais-sul-americano.html>. Acesso em: 30 ago. 2021.
- FORT KYK-OVER-AL. Disponível em: https://stringfixer.com/pt/Fort_Kyk-Over-Al/. Acesso em: 26 maio 2022. [Nota: à data do depósito desta tese, após defendida, o link desta referência já não conduzia mais ao mesmo resultado de imagem obtido quando da elaboração da pesquisa.]
- FREITAS, Luana Ferreira; TORRES, Marie-Hélène Catherine; COSTA, Walter Carlos (org.). *Literatura traduzida: tradução comentada e comentários de tradução*. Fortaleza: Substância, 2017. 242p. (TransLetras, v.2)
- FUNDAÇÃO ALEXANDRE DE GUSMÃO. *América do Sul e África: um olhar próprio*. Livro para conhecer os dois continentes. Coordenadora: Izabel Patriota Pereira Carneiro. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2009. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/al000027.pdf>. Acesso em: 19 set. 2020.

- GALLAS, Daniel. "De costas" para América do Sul, Guiana vive crise étnica. *BBC*. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/reporterbbc/story/2008/03/080228_ams_guiana_dg/. Acesso em: 28 maio 2022.
- GENTZLER, Edwin. *Teorias contemporâneas da Tradução*. Tradução de Marcos Malvezzi. 2. ed. rev. São Paulo: Madras, 2009.
- GUYANA Carnival. *Carnivaland*. Disponível em: <https://www.carnivaland.net/guyana-carnival/>. Acesso em: 3 mar. 2022.
- GUYANA Chronicle: The Nation's Paper. *Selected Poems by Martin Wylde Carter*. 2014. Disponível em: <https://guyanachronicle.com/2014/05/02/selected-poems-by-martin-wylde-carter/>. Acesso em: 23 maio 2021.
- GUYANA, Suriname and French Guiana Political Map. *Alamy*. Disponível em: <https://www.alamy.com/stock-photo-guyana-suriname-and-french-guiana-political-map-72469877.html>. Acesso em: 6 maio 2022.
- GUYANA. Country Commercial Guide. *Mining and Minerals Sector*. 14 out. 2021. Disponível em: <https://www.trade.gov/country-commercial-guides/guyana-mining-and-minerals-sector/>. Acesso em: 17 mar. 2022.
- HOLM, John. *Central American English*. Heidelberg: Groos, 1983.
- HOUSE, Juliane. *Translation Quality Assessment: a model revisited*. Tübingen: Naar, 1997.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1989.
- JENKINS, Edward. *The Coolie, His Rights and Wrongs*. New York: George Goutledge and Sons, 1871. p. 193.
- JOHNSON, Jennifer. Ivan Van Sertima (1935-2009). *BlackPast*, 23 set. 2018. Disponível em: <https://www.blackpast.org/african-american-history/sertima-ivan-van-1935-2009/>. Acesso em: 9 abr. 2021.
- JOLY, Simone Mangal. Shifting Power: Guyana's Energy Mix. *Moray House Trust Panel*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TIoRTyGvoK0/>. Acesso em: 2 out. 2021.
- JOURNAL of Caribbean Literatures. *Jstor*. Disponível em: https://www.jstor.org/journal/jcarilite?item_view=journal_info#content/. Acesso em: 30 jan. 2022.
- KAHMANN, Andrea. A tradução como um direito. *Jornal Correio do Povo*. Porto Alegre, 10 out. 2020. Caderno de Sábado. p. 1.
- KHAN, Bethany. "Learned about Martin Wylde Carter, Guyanese poet: "[If] politics is a part of life, we shall become involved in politics, if death is a part of life we shall become involved with death, like the butterfly who is not afraid to be ephemeral: <https://t.co/ITLZJJ3BGN>". Twitter: @BethanyKhan. Disponível em: <https://twitter.com/bethanykhan/status/1330268114597122050/>. Acesso em: 11 ago. 2021.
- KNOWLEDGE WALK INSTITUTE. Guyana Election Centre: General Election Results. 1953. In: *Caribbean Elections*. Disponível em: http://caribbeanelections.com/gy/elections/gy_results_1953.asp/. Acesso em: 16 ago. 2021.
- LA BALLE, Candace. *Martin Carter Biography*. Developed Early Passion for Poetry, Published First Poems of Protest, Found Fame with Prison Poetry (1927-1997). *Biography*. Disponível em: <https://biography.jrank.org/pages/2449/Carter-Martin.html/>. Acesso em: 11 ago. 2021.
- LALLA, Barbara. Conceptual Perspectives on Time and Timelessness in Martin Carter's "University of Hunger". In: POLLARD, Velma *et al.* *Caribbean Literary Discourse: Voice and Cultural Identity in the Anglophone Caribbean*. The University of Alabama Press, 2014.
- LARANJEIRA, Mário. *Poética da Tradução: do sentido à significância*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003. (Criação e Crítica; v.12)

- LEE, Maurice A. *Publisher description*. *Jstor*. Disponível em: <https://www.jstor.org/publisher/mauricelee?refreqid=fastly-default%3acc1db518ddb4e525c4eedf1fb4d96b82/>. Acesso em: 30 jan. 2022.
- LITERAFRO. *Conceição Evaristo*. Dados Biográficos. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo/>. Acesso em: 16 mar. 2022.
- LUCCHESI, Dante. *O português afro-brasileiro*. Salvador: Edufba, 2009.
- LUCCHESI, Marco. *Palavra de escritor-tradutor*. GUERINI, Andreia; SIMONI, Karine; COSTA, Walter Carlos (orgs.). [s. l]: Editora Dorothée de Bruchard, Escritório do Livro, 2017.
- MANUAL de Ensino Instrução Individual Básica – Volume 2. EB60-ME 14.063. p. 30-31 Disponível em: <https://dokumen.tips/documents/manual-de-ensino-iib-volume-2-eb60-me-14063.html/>. Acesso em: 3 mar. 2022.
- MELO NETO, João Cabral. Da função moderna da poesia. In: *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- MERRIAM-WEBSTER. “Benab”. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/benab>. Acesso em: 1º maio 2022.
- MERRIAM-WEBSTER. “Corial”. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/corial>. Acesso em: 1º maio 2022.
- MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MILTON, John. *Tradução: teoria e prática*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- MORAY House Trust. *Kala Pani: Migration to and Indenture in British Guyana – Regulation vs. Reality*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U17dAhiGLu0//>. Acesso em: 13 ago. 2021.
- MORAY House Trust. *Poems of Resistance: Martin Carter Remembered*. Disponível em: <https://www.morayhousetrust.com/events/poems-of-resistance-martin-carter-remembered/>. Acesso em: 1º fev. 2021.
- NEW WORLD Journal. *Poetry: I come from the nigger yard*. Disponível em: <https://newworldjournal.org/volumes/volume-1-1963/i-come-from-the-nigger-yard/>. Acesso em: 11 mar. 2022.
- NGC BOCAS LIT FEST. Three Poems Read by Stranger Invader. *YouTube*, 26 jun. 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1ue_OMCXWo8/. Acesso em: 16 fev. 2022.
- NOTÍCIAS DE TERREIRO. Nossa fé levada a sério. Iza lança clipe “Ginga” exaltando suas raízes africanas: Berimbau, velas e religiosidade são notáveis na performance. Disponível em: <https://noticiasdeterreiro.com.br/2018/03/23/iza-lanca-clipe-ginga-exaltando-suas-raizes-africanas/>. Acesso em: 23 fev. 2022.
- OBEAH and Amerindian Practices. Disponível em: <http://countrystudies.us/guyana/41.htm/>. Acesso em: 16 nov. 2021.
- OSUNDARE, Niyi. A Most Enduring Legacy. *Présence Africaine*, n. 161/162, 2000, p. 375-379. Disponível em: www.jstor.org/stable/24352109/. Acesso em: 9 abr. 2021.
- OUSTINOFF, Michaël. *Tradução – história, teorias e métodos*. Tradução: Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.
- PEEPALTREE PRESS. Home in the Best Caribbean & Black British Writing. *Authors: Martin Carter*. Disponível em: <https://www.peepaltreepress.com/authors/martin-carter//>. Acesso em: 22 maio 2021.
- PERSAUD, Petamber. Re-visiting Martin Carter on his birth anniversary. *Guyana Times International Inc*. Disponível em: <https://www.guyanatimesinternational.com/re-visiting-martin-carter-on-his-birth-anniversary//>. Acesso em: 7 fev. 2022.

PESSOA, Márcia N.; ROSCOE-BESSA, Cristiane. Glossário – termos do modelo de House de avaliação de traduções para tradutores e estudiosos da tradução. *Tradterm*, [s. l.], v. 29, p. 186-205, 2017.

PIRES, Antônio Donizetti. Imagem e epifanias nos poemas em prosa de Cruz e Sousa. *Revista Texto Poético*, v. 14, 2013, p. 84-103.

POEMS of resistance. *Martin Carter Remembered*. Welcome Remarks. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y0VzwPkk4o4/>. 17 dez. 2020. Acesso em: 1º fev. 2021.

POETAS Siglo Veintiuno – Antologia Mundial. *Martin Carter poeta de Guyana*. Fernando Sabido Sánchez (ed.). 19 de junho de 2015. Disponível em: <https://poetassigloveintiuno.blogspot.com/2015/06/martin-carter-16307-poeta-de-guyana.html/>. Acesso em: 3 fev. 2022.

POETRY Foundation. Martin Carter 1927-1997. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poets/martin-carter/>. Acesso em: 22 maio 2021.

POETRY FOUNDATION. *Martin Carter*. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poets/martin-carter/>. Acesso em: 22 maio 2021.

POETRY FOUNDATION. *Vahni Capildeo*. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poets/vahni-capildeo/>. Acesso em: 16 fev. 2022.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Org. Augusto de Campos. (Trad.) Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Ed. Cultrix, 1990.

PUBLISHING Poems of Resistance from British Guiana. *Stabroek News*. Disponível em: <https://www.stabroeknews.com/2014/12/07/features/publishing-poems-resistance-british-guiana/>. Acesso em: 2 maio 2022.

RICKFORD, John Russell. *Speaking my Soul – Race, Life and Language*. Routledge: London and New York, 2022.

ROBINSON, Gemma. *Poems of Resistance*: Introduction. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-paMOeio-PI/>. Acesso em: 22 maio 2021.

ROBINSON, Gemma. Vocabularies of Protest and Resistance: The Early Work of Wilson Harris and Martin Carter. *The Journal of Caribbean Literatures*. v. 2, n.1/2/3, primavera de 2000, p. 36-46. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40986083/>. Acesso em: 22 maio 2021.

ROCHA, Elizabete Sanches. Fala da professora Elizabete S. Rocha em conversa com Izabel Cristina Medina Brum, em 18 de maio de 2022.

ROCHA, Elizabete Sanches; MASO, Tchella Fernandes. Alteridad: La reinención de la paz en las Relaciones Internacionales. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 121, 2020.

ROSCOE-BESSA, Cristiane; PESSOA, Márcia Ney; DIAS, Izabel C. Brum. Algumas diferenças comunicativas entre o português e o inglês. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 36, n. 2, p. 91-104. maio-ago. 2016.

SACCONI, Luis Antonio. *Grande Dicionário Sacconi da língua portuguesa*: comentado, crítico e enciclopédico. São Paulo: Nova Geração, 2010. p. 1.376.

SAMACHAR news that affect your life. Why punishment of cellular jail was known as sazaye kala pani jail. Disponível em: <https://www.samacharlive.com/why-punishment-of-cellular-jail-was-known-as-sazaye-kala-pani-jail/>. Acesso em: 13 ago. 2021.

SCHNEIDER, Herbert W. *The Sacral Kingship*. New York: Brill, 1959. p. 618.

SCHÜLER, Donald. Outro Dante, Ezra Pound: mortos revivem. *Jornal Correio do Povo*, Porto Alegre, 10 out. 2020. Caderno de Sábado. p. 6.

SEYMOUR, Arthur James. *The Making of Guyanese Literature*. Georgetown: Guyana National Lithographic Co. Ltd., 1980.

SINTRA. Sindicato Nacional dos Tradutores. *O que devo fazer para me tornar tradutor ou intérprete?* Disponível em: <http://www.sintra.org.br/site/?p=c&id=37/>. Acesso em: 10 fev. 2021.

SMITH, Raymond T. *The Negro Family in British Guyana: Family Structure and Social Status in the Villages*. Routledge, 2007. p. vii.

SOUSA, Germana H. P. As relações perigosas na tradução. In: FERREIRA, Alice Maria de Araújo; SOUSA, Germana Henriques Pereira de; GOROVITZ, Sabine (orgs.). *Tradução na sala de aula: ensaios de teoria e prática de tradução*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2014. p. 91-116.

TOLL, Martha Anne. In 'Blood on the River': The Berbice Rebellion Foreshadows Later Insurgencies. *NPR*, 12 ago. 2020.. Disponível em: <https://www.npr.org/2020/08/12/901229439/in-blood-on-the-river-the-berbice-rebellion-foreshadows-later-insurgencies>. Acesso em: 20 set. 2021.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. Por que e como pesquisar a tradução comentada? In: FREITAS, Luana Ferreira de; TORRES, Marie-Hélène Catherine; COSTA, Walter Carlos (orgs.). *Literatura traduzida: tradução comentada e comentários de tradução*. Fortaleza: Substância, 2017. p. 15-35. v. 2.

TYMOCZKO, Maria. "Post-colonial writing and literary translation". In: BASSNETT, Susan; TRIVEDI, Harish (orgs.). *Postcolonial translation: theory and practice*. London: Routledge, 1999. p. 19-40.

UNIVERSITY Of ALBERTA Library. Disponível em: <https://www.library.ualberta.ca/>. Acesso em: 15 fev. 2021.

VIVAS, Lúvia. Pós-colonialismo e identidade na literatura caribenha de língua inglesa: memória e autorrepresentação na escrita de Jamaica Kincaid. *Diacrítica*, Braga, v. 26, n. 2, p. 446-468, 2012. Disponível em: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0807-89672012000200026&lng=pt&nrm=isso/. Acesso em: 25 jul. 2018.

VIZIOLI, Paulo. "A tradução de poesia em língua inglesa: problemas e sugestões". *Tradução e Comunicação, Revista Brasileira de Tradutores*, n. 2. 1983. p. 109-129.

WORLD FEDERATION OF DEMOCRATIC YOUTH. Disponível em: <https://www.cia.gov/readingroom/document/cia-rdp78-00915r000600140009-1/>. Acesso em: 7 fev. 2022.

ZÓCALO POETS. *Martin Carter*. Poeta Activista de Guyana: "Estás involucrado". 2015. Disponível em: <https://zocalopoets.com/category/poets-poetas/martin-wylde-carter/>. Acesso em: 3 fev. 2022.

АЛЕКС ШЕБЧЕНКО. NSTS 2012 Symposium Lawrence Venuti. *YouTube*, 4 mar. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kr5RqCgtSwo/>. Acesso em: 17 mar. 2021.

Anexo 1

1. Poema A em espanhol

LA UNIVERSIDAD DEL HAMBRE (Tradução de Salvador Ortiz-Carboneres, 1999)

Es la Universidad del hambre el ancho yermo.
 Es el peregrinaje del hombre la larga marcha.
 La huella del hambre vaga por la tierra.
 El árbol verde se dobla sobre los olvidados por muchos años.
 Los llanos de la vida se levantan y caen em espasmos.
 Las chozas de los hombres se amalgaman en la miseria.

Vienen siguiendo las huellas de los cascacos de la mula,
 passando por el antiguo puente,
 la fosa del orgullo,
 la huida súbita,
 el terror y el tiempo.

Vienen de la lejana aldea de la inundación,
 pasando del centro del aire al centro de la tierra
 en las horas compartidas de la desnudez.

Barras gemelas de hambre marcan sus frentes de metal,
 estaciones gemelas se mofan de ellos
 resecaando la sequía y la inundación.

Es los oscuros,
 los semi-hundidos en la tierra.
 Es los que no tenían voz en el vacío,
 en lo increíble,
 en lo sin sombra.

Vienen pisando el suelo de barro del año,
 mezclándose con las pesadas aguas oscuras
 y el sonido marino del murciélago fugaz sin ojos.
 ¡Oh larga es la marcha de los hombres y larga es la vida
 y ancho es el trecho!

Es el polvo en el aire y la larga distancia del recuerdo,
 es la hora de la lluvia cuando los sapos insomnes callan,
 es las chimeneas ruinosas sin humo en el viento,
 es la oscura chabola hedionda y los montones de hierro dentados.

Vienen en largas filas hacia la vasta ciudad,
 es la luna de oro como una grande moneda en el cielo,
 es el suelo de hueso bajo el suelo de carne,
 es el pico de la enfermedad rompiéndose en la piedra.
 ¡Oh larga es la marcha de los hombres y larga es la vida
 y ancho es el trecho!

¡Oh frío es el viento cruel cuando sopla!
¡Oh frío es el azadón en la tierra!
Vienen como los pájaros del mar
batiendo sus alas en la estela de un barco.
Es la tortura del ocaso en vendajes púrpura,
es el poder del fuego extendido como el polvo en el crepúsculo,
es las melodías acuáticas de espuma blanca en la arena rugosa.

Las largas calles de la noche se pasean arriba y abajo
revelando los muslos de una mujer
y la caverna de la progenitura.
El tambor ressonante aparece y desaparece.
Los hombres barbados se desploman y se duermen.
Los gallos del alba se ponen de pie y cantan como clarines.

Es los que levantan a la madrugada,
mirando la luna que muere en la aurora.
Es los que oyen el estallido de la granada y el estruendo del hierro.
Es los que no tenían voz en el vacío,
en el increíble,
en lo sin sombra.
¡Oh larga es la marcha de los hombres y larga es la vida
y ancho es el trecho!

Anexo 2

2. Poema B em espanhol

AHORA ES EL TIEMPO OSCURO, MI CORAZÓN (Tradução de Fernando Sabido Sánchez)

Ahora es el tiempo oscuro, mi Corazón.
Mayates castaños están gateandos por todo el país.
Se esconde dentro del cielo el sol brillante.
Flores rojas se doblan en una tremenda pena.

Si, Corazón – el tiempo oscuro...
Es la estación de tiranía, de metal negro, y de lágrimas.
Hay un festival de armas, un carnaval de miséria.
En todas partes, la cara de la gente está tenso, inquieto.

Quién está viniendo, caminando en la negrura de la noche?
De quién esa bota de acero que pisotea el fino césped?
Es el hombre de la muerte, mi Corazón,
el invasor extraño que te mira en tu reposo –
y el está apuntando a tu sueño.

Anexo 3

3. Poema C em espanhol

YO VENGO DEL CERCADO DE LA NEGRADA (Tradução de Salvador Ortiz-Carboneres, 1999)

Yo vengo del cercado de la negrada de ayer,
huyendo del odio del opresor
Y del desprecio de mí mismo;
de la agonía de la oscura chabola em la lobreguez
y la vejación de las cosas;
de los largos días de la cureldad y las largas noches del dolor
hasta las anchas calles de mañana, de pasado mañana
huyengo vengo, los que no puedan ver oirán.

Em el cercado de la negrada estaba desnudo como um recién nacido,
desnudo como uma piedra o una estrella.
Era uma cuna de los días ciegos meciéndose em el tempo,
desgarrada como la piel de la espalda de um esclavo.
Era um suelo doliente sobre el que me arrastraba
sobre las manos y las rodillas,
buscando en el polvo la huella de uma raíz
o la impresión de uma hoja o la forma de uma flor.

Era yo siempre el que caminaba descalzo
encontrando rostos raros como los de los sueños y la fiebre,
cuando todo el mundo se llena de confusión
y nadie sabe qué es el cielo o la tierra,
qué corazón es el de uno entre lo desgarrado o herido,
qué cara es la de uno entre lo desconocido y terrible,
deambulando, gimiendo en el viento.

Y siempre había música triste en alguna parte de la tierra,
como el clarín y um tambor entre las casas,
voces de mujeres cantando en la distancia,
pausas de silencio, luego um torrente de sonido.
Pero éstas eran cosas como los fantasmas o los espíritus del viento.
Era sólo um gran mundo girando afuera
Y hombres, nacidos en la agonía, desgarrados en la tortura, retorcidos
y rotos como una hoja,
y la mañana inquietante, las camas del hambre manchadas y sórdidas
como ele mundo, vasto y cruel, girando afuera.

Sentado a veces en el crepúsculo cerca del bosque
donde toda la luz y todos los pájaros se han ido,
descubro uma estrellita cercana a uma hoja,
una gotita de luz, un trozo de cristal
filtrándose sobre un cielo poco iluminado
como una semilla chispeante en el destino de la penumbra.

Oh, el corazón era como esta estrellita cerca de las penas
 filtrándose en contra de todo el mundo y el largo crepúsculo,
 chispa del sueño del hombre conquistando la noche,
 moviéndose en la oscuridad obstinada y feroz,
 hasta que las hojas y el ocaso cambian del verde al azul
 y las sombras crecen como gigantes por todas partes.

Así volví a nacer, obstinado y feroz,
 gritando entre las chabolas.
 Era una ciudad y el espacio de un ataúd por casa,
 un río fluyendo, cárceles, hospitales,
 hombres borrachos y muriéndose, jueces llenos de desdén,
 curas y pastores protestantes engañando a dioses con palabras
 salpicado de llagas cubiertas de polvo,
 gritando con hambre, colérico con la vida y los hombres.

Era un niño nacido de una madre llena de su sangre,
 forjando su rostro, sangrando su vida en coágulos,
 Era el dolor que perdura de horas a meses y a años,
 tejiendo una figura, contando un relato, dejando un rasgo
 en la cara, en la frente.
 Hasta la llegada de los días de hierro fundidos en una forja,
 y duros yunques pesados y el frío como el hielo.

Y así llegué a ser otra vez uno de los diez miles,
 uno de los incontables padecimientos que posee la tierra.
 Cuando la luna salía sólo las ramerías podían bailar
 el jazz desvergonzado de la música que palpita y gime,
 llenando el aire nocturno saturado de preguntas cadenciosas.
 Era la vaina y la simiente estimulando el fuego,
 el parto y la fosa retando a la vida.

Hasta hoy en medio del tumulto,
 cuando la tierra cambia y el mundo está todo en convulsión,
 cuando las distintas voces se juntan para decir lo mismo
 y los corazones diferentes palpitan al unísono,
 cuando en el suelo dolorido en el lugar donde yo vivo
 la tierra cambiante se retuerce dándose forma,
 vuelvo a tomar mi vida de la negrada, mi desdén
 y se lo echo a la cara de los que me odian.
 Es el muchacho negro convirtiéndose en hombre,
 uniendo mis dedos, soldando mi carne a la libertad.

Yo vengo del cercado de la negrada de ayer
 huyendo del odio del opresor
 y del desprecio de mi mismo.
 Vengo al mundo con cicatrices sobre mi alma
 heridas en mi cuerpo, furia en mis manos,
 me vuelvo a las historias de los hombres y las vidas de las gentes.
 Me complacen las glorias y me entristecen las penas,

rico con las riquezas, pobre con las perdidas.
Yo vengo del cercado de la negrada de ayer con mi carga
al mundo de mañana y vuelvo con mi fortaleza.

Anexo 4

4. Poema E em espanhol

TÚ ESTÁS COMPROMETIDO (Tradução de Salvador Ortiz-Carboneres, 1999)

Esto he aprendido:
hoy una mota
mañana un héroe
héroe o monstruo
¡tú eres consumido!

Como una guía
sacude el telar;
como um tejido
es hilado el diseño,

¡todos estamos comprometidos!
¡todos somos consumidos!

Anexo 5

5. Poema F em espanhol

NO ME CLAVE LA MIRADA (Tradução de Salvador Ortiz-Carboneres, 1999)

No me clave la mirada desde su ventana, señora,
no me clave la mirada preguntándose de dónde salí.
En esta ciudad nací, señora,
oyendo los escarabajos a las seis
y los galos ruidosos por la mañana,
cuando sus manos chafan la sábana de la cama
y la noche es encerrada en el ropero.

Mi mano está llena de líneas
como su pecho con venas, señora,
así que no me clave la mirada preguntándose de dónde salí.
Mi mano está llena de líneas
como su pecho con venas, señora,
y se ha de criar vida, para que alguien mame vida...

No me clave la mirada desde su ventana, señora.
¡Mire fijamente el vagón de los prisioneros!
¡Mire fijamente la carroza fúnebre que por su puerta passa!
¡Mire fijamente los bohíos em el sur de la cuidad!
Mire com fijeza y razione, de dónde salí
y adónde voy, señora.

Mi mano está llena de líneas
como su pecho con venas, señora,
y se ha de criar vida, para que alguien mame vida.

Anexo 7

Carter à esquerda do ex-presidente Cheddi Jagan, ambos olhando a medalha da Order of Roraima, recebida pelo poeta em 1994.