

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE ANGLÍSTICOS



**DESPRENDENDO-SE DO COLOSSO:
CAROL ANN DUFFY
E A DOMINAÇÃO FEMININA**

Ana Filipa Oliveira

Dissertação do Mestrado em Estudos de Tradução

2009

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE ANGLÍSTICOS



**DESPRENDENDO-SE DO COLOSSO:
CAROL ANN DUFFY
E A DOMINAÇÃO FEMININA**

Ana Filipa Oliveira

Dissertação do Mestrado em Estudos de Tradução
orientado pela Doutora Margarida Vale de Gato
e pelo Professor Doutor João Ferreira Duarte

2009

Índice

	<u>pág.</u>
Agradecimentos	1
Resumo	2
Abstract	3
Introdução	4
1. Desprendendo-se do Colosso: os limites de Carol Ann Duffy	8
2. Justificação da escolha do <i>corpus</i>	24
3. Autenticidade, originalidade e intertextualidade	41
4. Problemas tradutórios: a tradução como um acto criativo	49
4.1. Tradução de poesia	55
4.2. Traduzir Carol Ann Duffy: conversando com a linguagem	62
5. Tradução	71
5.1. Education For Leisure – Educação Para o Ócio	72
5.2. You Jane – Tu Jane	73
5.3. Liar – Mentirosa	74
5.4. Survivor – Sobrevivente	75
5.5. Two Small Poems of Desire – Dois Pequenos Poemas de Desejo	76
5.6. River – Rio	77
5.7. Crush – Crush – Atracção	78
5.8. Close – Perto	79
5.9. <i>from Mrs Tiresias</i> – <i>de Sra. Tirésias</i>	80
5.10. Mrs Lazarus – Sra. Lázaro	83
5.11. Demeter – Deméter	84
5.12. Work – Trabalho	85
5.13. History – História	86
5.14. World – Mundo	87
5.15. Elegy – Elegia	88
5.16. Venus – Vénus	89
5.17. Over – Over – Fim	90
Conclusão	91

Fontes e Bibliografia	94
Anexo I	103
Anexo II - Divisão temática dos poemas seleccionados para tradução	104

Agradecimentos

Um projecto final, tese, ou dissertação, académico exige não só um grande nível de empenho e resistência, mas também um enorme esforço de colaboração. Desde a fase inicial da pesquisa exaustiva, recolha de informação, e encontros solidários entre académicos, passando pela tarefa solitária da escrita, até à final revisão das propostas apresentadas, que os obstáculos assombam a concretização do projecto.

Em primeiro lugar, gostaria de endereçar os meus sinceros agradecimentos aos Professores Doutores que contribuíram para o meu enriquecimento académico nas mais diversas áreas da tradução (Doutor John Elliott, Professor Doutor João Ferreira Duarte, Professora Doutora Alexandra Assis Rosa, Doutora Luísa Falcão e Doutora Isabel Mealha) e que construíram a base teórico-prática sólida que hoje possuo sobre os Estudos de Tradução.

Devo, evidentemente, destacar especialmente a dedicação infindável da minha orientadora ímpar, Doutora Margarida Vale de Gato, presente em todas as horas, incansável nos esforços e sugestões, cujo interesse precoce pelo projecto aumentou os meus níveis de confiança e perseverança. A sua experiência na prática e vantajosa movimentação no mundo da tradução engrandeceu os meus processos tradutórios e ampliou a minha visão da tradução.

Igual distinção merece o meu outro orientador, Professor Doutor João Ferreira Duarte, pelo seu auxílio e iluminação relativamente à tradução de poesia, assim como a sua colaboração no domínio bibliográfico, de revisão e comentário às ideias expostas.

Por um lado, gostaria ainda de mencionar e agradecer as sugestões bibliográficas dadas pela Professora Doutora Luísa Flora e Professora Doutora Ana Luísa Amaral, bem como os incentivos. Por outro lado, apraz-me referir a Professora Doutora Marijke Boucherie, figura distinta no meu percurso curricular, de quem não me esqueço nesta culminação de um patamar académico.

Por fim, assino uma dívida de gratidão com a autora Carol Ann Duffy pelo tempo despendido nos esclarecimentos sobre o *corpus*, e com o meu primo e académico, Miguel Latas, pela resolução de problemas em relação à configuração dos poemas e respostas a todas as solicitações. A dívida estende-se à minha família e aos meus amigos que contribuíram, mesmo que indirectamente, para a minha estabilidade mental do longo deste processo tão longo como prazeroso.

Resumo

Nenhuma obra de Carol Ann Duffy, poetisa britânica contemporânea de enorme projecção e a actual poeta laureada, foi até hoje traduzida para publicação no sistema literário português. Isto apesar de a sua obra poética ser consideravelmente extensa e ter sido premiada a nível nacional. Nesse sentido, esta dissertação assume um papel pioneiro na introdução e análise de segmentos da obra de Carol Ann Duffy, para além de constituir um exercício tradutório e de reflexão crítica tanto sobre a autora como sobre a tradução.

Em termos de estudo das características dos poemas de Carol Ann Duffy, destaca-se a sua exploração do género e dos diferentes componentes que constroem as convenções de género. Na sua tentativa de subverter essas convenções, a autora manipula noções de feminilidade e masculinidade e, no processo, questiona os conceitos de identidade sexual e linguagem que por vezes associa a representações de papéis sociais. Para explorar questões sobre o papel da mulher, as suas experiências, e a revisitação do amor, a poetisa usa a intertextualidade como mecanismo de revisão, reinvenção, e crítica.

Na tentativa de tradução dos seus poemas, consideram-se os principais problemas e especificidades da tradução de poesia. Tanto ou mais do que outros tipos de tradução, esta solicita a criatividade do tradutor para a procura de soluções e descoberta de alternativas. A negociação entre a fidelidade e a manipulação do texto de partida assume-se como um enquadramento teórico e ideal tradutório eficaz. Apresenta-se igualmente uma reflexão sobre as competências e processos do tradutor, aplicada aos casos práticos do *corpus* seleccionado para o presente trabalho.

Palavras-chave: Carol Ann Duffy; Tradução de poesia; Poesia inglesa do século XX-XXI; Género; Intertextualidade.

Abstract

Carol Ann Duffy, a prestigious contemporary British poet and first ever female Poet Laureate, was never translated into Portuguese despite the status she has already acquired in British literature and her extensive bibliography. As a result, her work is not yet part of our literary system. Consequently, this dissertation can be considered a pioneering work as it introduces and studies selected segments of Carol Ann Duffy's collections. Furthermore, it also incorporates a critical analysis of the author, a description of the theoretical framework underlying the translation process, and a translation of selected poems.

As far as the study of Carol Ann Duffy's poetic characteristics is concerned, emphasis is laid on her focus on gender and the different components that are the foundation of gender conventions. The author manipulates the notions of femininity and masculinity in her attempt to subvert these conventions and explores the concepts of sexual identity and language with which she occasionally associates the representation of social roles. The poet uses intertextuality as a mechanism for both revision and reinvention, adopting a critical approach when she raises these questions, along with others about the role of women, their experiences, as well as the revisitation of former love affairs.

In the course of this attempt at translating Duffy's poems, emphasis is placed on the main characteristics of poetic translation and the problems that they pose. The translation of poetry, potentially even more than other types of translation, demands a higher level of creativity on the part of the translator both in solving problems and in finding new alternatives. In such cases, significantly, the negotiation between fidelity and the manipulation of the source text becomes an effective theoretical background. The dissertation also includes a reflection about the translator's competences and the processes applied to the practical cases found in the selected *corpus*.

Key-words: Carol Ann Duffy; Poetic Translation; 20th-21st Century English Poetry; Gender; Intertextuality.

Abreviaturas

FG *Feminine Gospels* (2002). London: Picador

MT *Mean Time* (1993). London: Anvil Press Poetry

R *Rapture* (2005). London: Picador

SM *Selling Manhattan* (1997). London: Anvil Press Poetry

SFN *Standing Female Nude* 1985). London: Anvil Press Poetry

TOC *The Other Country* (1990). London: Anvil Press Poetry

TWW *The World's Wife* (1999). London: Picador

Introdução

Carol Ann Duffy perfila-se como uma voz feminina singular no quadro da poesia britânica, merecendo nela um lugar de projecção, apesar de a ausência de traduções lhe conferir um estatuto de invisibilidade no mundo literário português. Por isso, a tradução de Carol Ann Duffy é legitimada pela intenção de enriquecer e dotar o nosso património literário de novos conteúdos e formas de usar o poema, introduzindo novas peças ao *puzzle* do sistema de chegada e abrindo as portas às novas tendências da poesia britânica contemporânea. Se a poesia escrita por mulheres tem estado na sombra da poesia escrita por homens, debaixo do Colosso de Rodes que se pode tomar como um símbolo de exaltação e autoridade hegemónica, Carol Ann Duffy posiciona-se fora dessa sombra em direcção a uma luz que significa mais do que uma libertação, significa uma aceitação natural e uma forte asserção sobre a condição feminina.

Veremos, no capítulo primeiro, de que modo a autora se coloca, criticamente, na categoria de “outros”, uma vez que numa cultura patriarcal a ordem social é regida pelo princípio da divisão por oposição, onde não há espaço para aqueles que não se inserem unicamente na construção feminina ou masculina. Para além deste posicionamento, há, também, uma ambivalência sexual na poesia de Carol Ann Duffy e a sua intenção parece ser testar (e ultrapassar) os limites/fronteiras do discurso e da linguagem, questionar as construções/configurações sociais sobre o sexo feminino e o seu vocabulário descritivo, bem como explorar as obscuridades de sentido por detrás dessas construções. Para isso, a poetisa questiona conceitos como “género”, “identidade sexual” e “linguagem” procurando inserir os leitores num diálogo sobre as convenções sociais e a universalidade da experiência humana. Mas será que as vozes nos poemas de Carol Ann Duffy têm um “género” reconhecível? Como é possível identificar os “géneros” nos seus poemas? Para além de explorar a experiência feminina, Carol Ann Duffy usa a linguagem para descrever comportamentos e papéis sociais estereotipados. Jogará, então, com estes pressupostos? E, por fim, que implicações terá isso para a tradução?

No segundo capítulo justifica-se a escolha do *corpus* da tradução: embora eclética, alicerça-se sobretudo neste envolvimento em questões de género, identidade, e linguagem, bem como os seus possíveis enlaces, e daí decorrem a visão e rumo analítico aqui explorados, entre outros possíveis na poesia de Carol Ann Duffy. Para além disso,

isolam-se e discutem-se mecanismos que nos parecem preponderantes na autora como o uso da *persona*, do verso livre, da intertextualidade, a predilecção pelas experiências de diferentes mulheres, em diferentes períodos históricos, ou também a sua inclinação lírica que mistura, no mesmo plano, elementos convencionais com outros iconoclastas. Existe, portanto, uma simbiose entre os poemas escolhidos e o ponto de vista interpretativo que se desenvolve a partir do enquadramento teórico da tradução.

No terceiro capítulo, analisando o fenómeno da tradução à luz dos seus estudos específicos e estudos literários mais genéricos, serão questionados alguns mitos associados à intertextualidade (como o mito da autenticidade e da originalidade) e à própria tradução (como o mito da fidelidade). Revelarão estes mitos pontos de contacto que justifiquem a adopção de considerações teóricas, bem como de práticas de análise literária no exercício da tradução? É crível que a tradução não possa alhear-se do questionamento de conceitos e categorias como originalidade, intertextualidade e literariedade. Neste caso, demonstrar-se-á que a intertextualidade coloca problemas tradutórios que só podem ser resolvidos quando é reconhecida a sua prática.

Considerando a tradução com um acto potencialmente, e por vezes obrigatoriamente, criativo, poder-se-á atravessar os limites da fidelidade? E qual o impacto deste conceito no mundo tradutório? Como veremos no quarto capítulo, a fidelidade, um objectivo tradutório sempre presente no inconsciente de quem traduz, comporta várias “responsabilidades” que colocam o tradutor numa encruzilhada de decisões. Por um lado, o ideal tradutório da fidelidade é um bom princípio de mediação entre o texto de partida e o texto de chegada e deveria ser o seu horizonte regulador. No entanto, toda a tradução é também manipulação, uma vez que alguns elementos que concernem especialmente o tradutor e a cultura de chegada, como a finalidade ou a função da tradução, ou o objectivo e o público alvo, e até mesmo particularidades da língua ou do repertório literário de chegada, obrigam a outro tipo de manejo criativo dos textos que pode passar por diversos tipos de fidelidade. Portanto, e apesar de a manipulação surgir como oposição teórica à fidelidade, as duas podem ter uma relação de dependência, e ainda uma relação de complementaridade, que pode ser benéfica para a tradução.

Para além do enfoque nas questões subjacentes a todos os tipos de tradução, privilegiar-se-á, no sub-capítulo 4.1., aspectos práticos e discussões teóricas sobre a tradução de poesia aplicados aos poemas seleccionados de Carol Ann Duffy. Para o início da discussão, introduzir-se-á o pensamento de James S. Holmes, que produziu um

exaustivo trabalho de descrição dos processos tradutórios na área específica da tradução de poesia. Nesse âmbito, serão explorados os diferentes tipos de tradução que são utilizados e as justificações para a sua utilização, bem como as estratégias tradutórias mais evidentes na tradução de poesia. Este levantamento de ferramentas translatórias disponíveis conduzir-nos-á à escolha por uma forma tendencialmente orgânica, potencializada pelos processos criativos e de articulação e negociação de sentidos entre os elementos que constituem o poema.

No sub-capítulo 4.2., conceder-se-á especial atenção à linguagem e a todos os recursos linguísticos de que Carol Ann Duffy se serve, os quais, pela sua particularidade, colocam outro tipo de problemas à tradução. Alguns desses problemas são a ambiguidade dos títulos e algum vocabulário utilizado pela autora, a sua prosódia, a contaminação entre registos de língua, ou combinações inesperadas entre formas poéticas e dicção, e também o recurso à intertextualidade.

A última parte apresenta propostas de tradução para o *corpus* escolhido, com notas esclarecendo problemas pontuais ou apontando para a especificidade que assumem no texto algumas questões recorrentes. Como poderá o tradutor resolver estes problemas que se espalham pela obra poética de Carol Ann Duffy? Encaixarão alguns destes problemas no conceito de intraduzível, desvirtuando o texto de partida? Poder-se-á afirmar, apesar de todos os obstáculos, que a tradução abre mais portas do que fecha e que os limites e restrições são superados pela (re)criação?

CAPÍTULO 1.

Desprendendo-se do Colosso: os limites de Carol Ann Duffy

1. Desprendendo-se do Colosso: os limites de Carol Ann Duffy

*The limits of my language mean the limits of my world.*¹

Carol Ann Duffy, nascida em Glasgow a 23 de Dezembro de 1955, e recentemente nomeada a primeira poeta laureada, é uma das mais influentes poetisas britânicas da contemporaneidade. Assim o demonstra o estatuto que adquiriu no meio literário entre os teóricos (distinções literárias como o T.S. Eliot Prize, o Forward Poetry Prize, ou o Dylan Thomas Award) aliado a um êxito comercial entre os leitores de expressão inglesa, que deu azo à inclusão dos seus poemas nas antologias *Selected Poems* (1994) e *Penguin Modern Poets Vol. 2* (1994) da Penguin, o que, neste caso, se traduz numa valorização da sua obra literária. A autora, revela, nos seus poemas, ser herdeira de uma concepção poética anglo-saxónica. Inscreve-se num passado Romântico, nomeadamente na convicção de que a poesia nasce de raízes populares, o que explicita numa entrevista em 2007: “I’ve always been of the view that poetry is of the people and of our utterance. I’m from a very ordinary background and it seemed ridiculous to me that poetry, even the very best poetry, shouldn’t be accessible to where I came from.”² Nos seus poemas ressoam, sobre o registo de fundo de uma energia humanista proeminente, ecos da concepção poética wordsworthiana: a poesia deve retratar a experiência comum e deve ser acessível a todos, conforme o pensamento eternizado num dos mais importantes documentos literários, “Preface To The Lyrical Ballads” (1798). O estilo demótico da escrita de Carol Ann Duffy afirma-se desde o seu “primeiro” livro de poemas: *SFN*, publicado em 1985³.

Acentuando a sua filiação romântica, do legado da literatura anglo-saxónica que se manifesta na poética de Carol Ann Duffy, não sobressai apenas uma concepção democrática da poesia, mas também um acolhimento da vocação do poeta.

¹ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Lógico-Philosophicus*, trans. C.K. Ogden, London: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1922, p. 149.

² Nicholas Wroe, entrevista com Carol Ann Duffy, “The great performer”, *The Guardian*, 26 de Maio de 2007. (Acedido a 4 de Abril de 2009).

³ Apesar de *SFN* não ter sido efectivamente o primeiro volume de poemas de Carol Ann Duffy, o precoce *Fleshweathercock and Other Poems* publicado em 1973 pela Outposts e *Fifth Last Song* publicado em 1982 pela Headland nunca foram valorizados nem pela autora que os considera juvenília nem pela crítica que os omitiu. Por estas razões, *SFN* é considerado o primeiro volume de poemas maduro de Carol Ann Duffy.

Acrescentando-se a estas tradições e problematizando-as, verifica-se ainda uma afinidade com a filosofia contemporânea na Europa e nos Estados Unidos. Na base da sua poética parecem estar, pelo menos, dois conceitos: “identidade” (construção da identidade, de identidade sexual, cultural e construção do género) e “linguagem” (uso da linguagem, suas potencialidades e limitações, e representação da realidade) que se propagam por toda a sua obra e de onde emanam outras ligações temáticas. Estas duas categorias serão o foco deste estudo.

Um regresso ao primeiro livro de Carol Ann Duffy, *SFN*, é fundamental para entender algumas das suas preocupações enquanto escritora, mais concretamente a importância do conceito de “identidade” na sua poesia. O título deste volume, como a sua capa que podia ter sido a interpretação feminina do “David” de Michelangelo não fosse a posição da manequim, de costas voltadas⁴, sugere uma acentuação da independência da mulher, de uma identidade feminina forte, o que terá impacto em todas as suas obras publicadas posteriormente. No entanto, não há uma desconexão com identidades masculinas, que também são construídas e exploradas. Esse interesse prematuro pela identidade da mulher verifica-se também no que diz respeito à identidade sexual.

As definições de identidade de género e de identidade sexual têm sofrido alterações diacrónicas. Não existe um consenso interdisciplinar e os significados imputados a cada uma das identidades parecem ser elásticos. Desde a reflexão de Simone de Beauvoir⁵ sobre género que este tem sido descrito como a panóplia de maneiras adquiridas, e culturalmente diversas, de se tornar um homem ou uma mulher. O objectivo desta posição problematizada por Simone de Beauvoir seria desvalorizar o papel da biologia na determinação de masculinidade e feminilidade, ou seja, estes conceitos não podem ser instituídos como actos naturais, mas sim histórico-culturais. Por um lado, no campo da psicologia, o género é definido dogmaticamente como sendo um conjunto harmonioso entre os conceitos interiorizados de identidade, sexo biológico e escolha heterossexual do objecto sexual. Nesta definição de género não há enquadramento para a transexualidade, que baralha a coerência desta explicação por existir uma disfunção entre o sexo biológico e a identidade de género. Por outro lado, a

⁴ Ver Anexo I, Dame Laura Knight (1913) “Self-portrait”, p. 103.

⁵ Autora e filósofa francesa, *Le deuxième sexe* (1949) trad. The *Second Sex*, trans. H.M. Parshley, New York: Vintage, 1989, despertou a discussão do conceito de género no seio das comunidades teóricas feministas.

visão interdisciplinar constitui o género enquanto estrutura de identidade mutável, que se materializa numa produção cultural e histórica, ou seja, é um termo subjectivo apesar de fundamental na formação da identidade humana. Esta posição aproxima-se consideravelmente da definição performativa e normativa de género postulada por Judith Butler⁶. Deste ponto de vista, a identidade de género é flexível, plural, ambígua e susceptível de subversão. Esta percepção de identidade de género será analisada com maior pormenor mais à frente.

No que diz respeito à identidade sexual, as discussões também têm sido comandadas por uma visão heteronormativa (construída a partir de binarismos) adjacente. A identidade sexual, na sua equação mais simples, é determinada pelas atracções sexuais, físicas e emocionais sentidas por um indivíduo. No entanto, a definição de identidade sexual, ou sexualidade, é rígida e prende-se a um binarismo de género que está enraizado nas instituições sociais. Atribui-se à identidade sexual que o desejo sexual e os comportamentos têm uma correspondência com as categorias dessa identidade e presume-se que o género está na base da identidade sexual. Dentro desta conjectura, a homossexualidade é definida por oposição à heterossexualidade e vice-versa, tal como o género feminino é definido por oposição ao género masculino. Contudo, esta definição de identidade sexual é demasiado redutora e parcial já que parte de uma disposição que assume que a mulher escolhe como seu objecto sexual (de desejo) o homem e que o homem escolhe a mulher, num processo natural, ignorando, e não reconhecendo, objectos sexuais alternativos, caso da homossexualidade e da bissexualidade por exemplo. É insuficiente entender a identidade sexual como algo fixo, uma vez que há comportamentos que desconstróem os pressupostos desta identidade como os referidos anteriormente. Tal como os pressupostos que regem a identidade de género, a identidade sexual pode facilmente inserir-se na dicotomia do aceite/não aceite apesar de a sua complexidade ser eventualmente capaz de se rever noutros parâmetros, como a imagem interior, fora da categorização normativa.

Desde as primeiras obras que o sujeito poético dos poemas de Carol Ann Duffy assume diferentes géneros e diferentes identidades sexuais, geralmente escondidas atrás de um sujeito não identificado, não marcado por género linguístico. As estratégias

⁶ Judith Butler é distinguida pelo seu contributo pós-estruturalista e aplicação da teoria fenomenológica à constituição de género em *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London: Routledge, 1999, obra essencial no contexto da teoria feminista e estudos de género.

utilizadas pela poetisa (como a utilização da passiva, por exemplo) escondem o sujeito⁷ e abrem espaço à ambiguidade sexual. Paralelamente, é estabelecida uma relação entre a construção da identidade e a linguagem, uma vez que a linguagem constitui uma ferramenta importante para moldar a identidade e na poesia é susceptível de acentuar-se devido à relação constituinte que se possa pretender entre imagem e palavra. A conexão entre identidade e linguagem torna-se evidente pela necessária utilização das palavras para construir a imagem, situação, abstracção, que se pretende comunicar. Consideremos o poema “Mrs Lazarus”⁸ em *TWW*, publicado em 1999, como exemplo. Neste exercício de revisão da história bíblica de Lázaro, é a mulher de Lázaro que passa a ser a protagonista. Esta *persona* criada por Carol Ann Duffy fala na primeira pessoa, constrói a imagem da sua personalidade e identidade que deixa à disposição do leitor através do uso específico da linguagem. A imagem que constrói é precisamente a de uma esposa, recém viúva, obsessivamente dependente do seu marido, como manda a convenção: “I had grieved. I had wept for a night and a day / over my loss”. As imagens de perda sucedem-se: “Slept in a single cot, / widow, one empty glove, white femur / in the dust, half.”. A mudança comportamental da personagem é exemplificada até ao final apoteótico do poema onde a rejeição do amor do marido é total: “His stench; my bridegroom in his rotting shroud, / Moist and dishevelled from the grave’s slack chew / Croaking his cuckold name, disinherited, out of his time.”. A Sra. Lázaro que reencontramos no final do poema não é a mesma personagem dolorida que se expôs no início do poema à solidão, existiu, portanto, uma transformação, uma libertação simbólica. Ao desligar-se da ligação física que mantinha com o seu marido vivo, tornou-se mais assertiva e independente e rejeita/quebra a convenção lírica metafísica, onde o amor resiste à morte física de um dos elementos do casal, numa acepção literal do matrimonial “até que a morte nos separe”. A par da convenção lírica metafísica, há também uma rejeição indirecta da convenção ultra-romântica/romantismo negro da consumação do amor no sepulcro.

Parece ainda existir uma resistência à linguagem da alta poesia em favor da linguagem acessível e reconhecível, o que torna possível a criação de um contexto comum de identificação impulsionado por essa escolha - identificação essa que pode também ser cultural, sendo que o contexto de identificação criado por Carol Ann Duffy

⁷ Estas estratégias constituem um importante problema tradutório, o que será abordado com maior profundidade no capítulo 4.2. sobre problemas e estratégias tradutórias.

⁸ Todas as citações deste poema foram retiradas de *TWW*, pp. 49, 50.

é idealmente um contexto universal. Essa é uma das maiores críticas apontadas à escrita de Carol Ann Duffy, a sua excessiva “simplicidade”. O poeta britânico Simon Brittan é um exemplo das vozes que se levantam contra o que considera ser “poemas para leitores indolentes que não têm aptidão ou desejo para leituras analíticas”. No seu ensaio “Language and Structure in the Poetry of Carol Ann Duffy”⁹, Brittan critica o facilitismo gerado pela poesia de Carol Ann Duffy, bem como a sua tendência errónea para escrever prosa como se fosse poesia. Lendo por entre as linhas do que Brittan escreveu, entende-se que o poeta-crítico considera as obras de Carol Ann Duffy objectos literários perfeitos para os leitores de circunstância, descredibilizando assim as criações da autora. Porém, um olhar mais profundo sobre os seus volumes de poemas demonstra uma complexidade intelectual, essa sim merecedora de destaque crítico.

O interesse de Carol Ann Duffy pela uso da linguagem, para começar, pode ter um paralelo com o seu vínculo com o pensamento filosófico de Ludwig Wittgenstein. A filiação ideológica de Carol Ann Duffy nasce de uma consciência dos limites da linguagem, limites esses que procura desfazer, tornando assim as fronteiras mais ténues. Todavia, algumas dessas tentativas chocam com os constrangimentos da linguagem. Por isso, Carol Ann Duffy explora as duas faces da moeda. Por vezes está presa às restrições do significado, não podendo dessa forma atribuir um nome à experiência, acorrentamento esse que é amplamente explorado nos seus poemas. Por outro lado, atesta as possibilidades/alternativas (da linguagem), alargando os limites da sua linguagem a partir da premissa de Wittgenstein: se os limites da minha linguagem são os limites do meu mundo (pensamento), ao expandir esse horizonte poderei igualmente desenvolver o meu espaço linguístico, abrindo assim eventualmente uma perspectiva metafísica. Esta duplicidade da linguagem parece ter um papel principal na obra poética de Carol Ann Duffy, que não é estranha às teorias filosóficas sobre a linguagem, uma vez que a filosofia fez parte da sua formação académica.

No que diz respeito à identidade, seja ela sexual ou cultural, as origens do interesse de Carol Ann Duffy serão porventura autobiográficas. Nunca se referindo à sua identidade sexual numa tentativa de autodefinição, preferindo retratar-se enquanto “poeta” e “mãe”, assume com naturalidade comportamentos bissexuais e interesses

⁹ Simon Brittan, “Language and Structure in the Poetry of Carol Ann Duffy”, *Thumbscrew*, 1994. <http://www.poetrymagazines.org.uk/magazine/record.asp?id=5267>. (Acedido a 6 de Abril de 2009). Tradução minha.

homoeróticos. Transmite essas convicções numa entrevista a Jeanette Winterson¹⁰, onde rejeita ser catalogada por rótulos que admite não serem mais do que camisas-de-forças:

I'm not a lesbian poet, whatever that is. If I am a lesbian icon and a role model, that's great, but if it is a word that is used to reduce me, then you have to ask why someone would want to reduce me? I never think about it. I don't care about it. I define myself as a poet and as a mother – that's all.¹¹

Há uma ambivalência e antagonismo de identidades sexuais na poesia de Carol Ann Duffy que exercem um forte fascínio sobre o leitor mais atento. A sua intenção parece ser desafiar (e testar) as construções sociais sobre os sexos e o seu vocabulário discursivo, bem como explorar as obscuridades de sentido por detrás dessas construções. É vulgar o uso do monólogo dramático para dar vida a diferentes vozes e identidades, muitas vezes estereotipadas. No poema “You Jane” do livro de poemas *MT*, com um tom marcadamente irónico, o sujeito poético é a representação do estereótipo do homem macho, que se serve da sua mulher como se duma escrava se tratasse: “Look at that bicep. Dinner on the table / and a clean shirt, but I respect her point of view”. O título acaba por sugerir e alimentar o conteúdo do poema que se encadeia com a alusão a Jane, o interesse amoroso de Tarzan, que será o subtexto do poema. Poder-se-á então dizer que Carol Ann Duffy procura descrever papéis sociais fixos (sugerindo que são construções sócio-culturais) mais do que individualidades, servindo-se delas apenas para demonstrar como género e identidade sexual, por exemplo, são dúcteis e podem ser reproduzidos discursivamente. Por isso, Carol Ann Duffy parece seguir o fluxo do pensamento de Judith Butler, que propõe uma relação entre a definição de género performativa e a normativa, e demonstra como não é possível garantir uma identidade interior de género estável sem invocar as convenções de feminilidade e masculinidade:

As anthropologist Victor Turner suggests in his studies of ritual social drama, social action requires a performance which is *repeated*. This repetition is at once a reenactment and reexperiencing of a set of meanings already socially established; it is the mundane and ritualized form of their legitimation. When this conception of social performance is applied to gender, it is clear that although there are individual bodies that enact these significations by becoming stylized into gendered modes, this “action” is immediately public as well. There are temporal and collective dimensions to these actions, and their

¹⁰ Escritora inglesa, assumidamente lésbica, cuja obra *Oranges Are Not The Only Fruit* (1985) constitui o marco da sua carreira literária.

¹¹ Ver “Profiles & Interviews: Carol Ann Duffy”, disponível em: <http://www.jeanettewinterson.com/pages/content/index.asp?PageID=350>. (Acedido a 4 de Abril de 2009).

public nature is not inconsequential; indeed, the performance is effected with the strategic aim of maintaining gender within its binary frame.¹²

Adaptando, além da topologia de Simone de Beauvoir que inscreve o corpo na história, a teoria dos actos de Husserl, Merleau-Ponty e George Herbert Mead, numa tentativa fenomenológica de explicar como os agentes sociais constituem a realidade social através da linguagem, gestos, e outras formas de simbologia, Judith Butler entende o género como uma identidade construída, uma *performance* repetida por actores sociais que legitimam essa identidade precisamente nas ficções culturais que perpetuam a identidade de género. Estas *performances* são reguladas por convenções punitivas e reguladoras, ou seja, certos actos de identificação de género obedecem à expectativa e outros contestam-na. Assim, a identidade de género está inserida num modelo de verdade/falsidade que controla a política social do género que coage os indivíduos a mostrarem, pelo menos, uma ilusão de identidade de género. Infringir os princípios esperados é cair na categoria de fraude, é viciar o sistema de identificação.

Introduzindo esta problemática na sua obra poética, Carol Ann Duffy tanto exemplifica um estereótipo (muitas vezes exagerando na sua apresentação, de forma a mostrar o quanto é desajustado, criticando-o implicitamente) como o pouco convencional e até tabu através da descrição de cenas/imagens homoeróticas e exploração do transexualismo. Por exemplo, reconhece-se um ambiente homoerótico em “Warming Her Pearls” de *SM* e em “Oppenheim’s Cup and Saucer” de *SFN*. No caso de “Warming Her Pearls”, numa sexualização das pérolas: “Next to my own skin, her pearls.”¹³, que serve de barómetro do desejo de uma criada pela dona da casa. A criada tem de aquecer as pérolas, num ambiente vitoriano, e enquanto o faz anseia pelo contacto físico com outra mulher. Por sua vez, no poema “Oppenheim’s Cup and Saucer”, à parte da inserção da intertextualidade intersemiótica com a escultura surrealista “Objet (Le Déjeuner en fourrure)” de Meret Oppenheim, há uma tentativa de inserção da relação lésbica dentro da tradição. Este é provavelmente o poema com imagens mais explicitamente eróticas em toda a obra publicada de Carol Ann Duffy, onde em vez da habitual ambiguidade do sujeito, é adoptada a estratégia de explicitação propositada do sujeito. Alguns exemplos dessa explicitação no poema são: “We drank

¹² Judith Butler, “Performative Acts and Gender Constitution” in *Literary theory: an anthology*, 2nd Edition, Julie Rivkin and Michael Ryan. (eds.), Malden: Blackwell, 2004, p. 906.

¹³ *SM*, p. 58.

the sweet hot liquid and talked dirty. / As she undressed me, her breasts were a mirror / and there were mirrors in the bed. She said Place/ your legs around my neck".¹⁴ No entanto, seja qual for o tipo de identidade representada (sexual ou outra), nunca é concebida como uma transgressão. Ainda assim, é o cepticismo que regula a abordagem de Carol Ann Duffy à construção tanto da feminilidade como da masculinidade.

Numa outra vertente, pode partir-se da suposição que na poética sofisticada de Carol Ann Duffy está uma percepção pungente da venda que cobre o mundo das mulheres e as paralisa, da dificuldade de afirmação feminina. Mais do que explorar a condição feminina e desmistificar mitos sobre as mulheres, subvertendo-os abertamente, Carol Ann Duffy coloca-as numa posição de autoridade e confere-lhes um grau de excelência, o volume *TWW* é exemplo vivo disso. Neste enquadramento, é adequado falar de uma dominação feminina na poesia de Carol Ann Duffy, não no sentido que Pierre Bourdieu explora de violência simbólica relativamente à imposição masculina¹⁵, mas antes no domínio do espaço da enunciação e do enunciado. E mais do que ser sujeito de adoração/contemplação, a mulher passa a ser figura central agenciadora, observada de pólos diferentes, não-monopolizados nem subordinados a juízos de valor supérfluos. Por outras palavras, há um movimento claro de afastamento dos pressupostos sexuais que regem o pensamento e ordem sociais. As figuras femininas deixam de ser prisioneiras de concepções patriarcais, numa emancipação cujas fases afirmativas foram sequenciadas deste modo por Avril Horner, uma crítica da autora:

movement from listening to *speaking*; from silence to *eloquence*; from weakness to *strength*; from marginal to *central*; from passivity to *action*.¹⁶

As mulheres que habitam os poemas de Carol Ann Duffy não reprimem o seu desejo sexual. Ao invés, há uma libertação de energia sexual e da ligação da mulher com o seu corpo que é posta em primeiro plano. E se a poesia, sobretudo lírica, tem sido marcada principalmente por representações da mulher dum ponto de vista masculino, ou seja,

¹⁴ Ibid.

¹⁵ No seu livro Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris: Éditions du Seuil, 2000, introduz o conceito de violência simbólica através da qual a dominação se impõe. A violência simbólica está presente na língua, no estilo de vida, na cor da pele, etc. O efeito da dominação simbólica faz-se na lógica de consciências conhecedoras, através de uma esquema de percepção, de apreciação e de ação constituintes dos hábitos, decisões de consciência e controlo da vontade que a sociedade impõe às mulheres.

¹⁶ Avril Horner, "'Small Female Skull': patriarchy and philosophy in the poetry of Carol Ann Duffy" in *The Poetry of Carol Ann Duffy: 'Choosing Tough Words'*, Manchester University Press, 2003, p. 112.

poemas escritos por homens que projectam a ideia de mulher e constroem a ideia de mulher, Carol Ann Duffy inverte as regras do jogo. Em vez de poemas na perspectiva do homem, oferece-nos a perspectiva da mulher que escreve sobre o seu objecto de desejo, seja ele homem ou mulher. Eavan Boland, poetisa irlandesa e crítica literária da mesma geração, reconhece na poesia de Carol Ann Duffy precisamente isso, um poder para contestar e alterar as relações de poder, tornando as mulheres tanto sujeito como objecto dos poemas de amor:

I have come to believe that the woman poet is an emblematic figure in poetry now in the same way that the modernist and romantic poets once were. And for the same reasons. Not because she is awkward and daring and disruptive but because – like the modernist and romantic poets in their time – she internalises the stresses and truths of poetry at a particular moment. Her project therefore is neither marginal nor specialist. It is a project that concerns all poetry, all that leads into it in the past and everywhere it is going in the future.¹⁷

Porém, contrastando com o conteúdo ideológico, a poesia de Carol Ann Duffy é pautada pelo conservadorismo formal. Na sua estética formal observamos novamente o tributo à tradição poética anglo-saxónica que a precede. Na sombra estão os monólogos dramáticos de T.S. Eliot e especialmente de Robert Browning, que a autora homenageia no seu último volume de poemas *R*, publicado em 2005. A epígrafe do último poema desse volume, “Over”, pertence a Robert Browning e é retirada do seu poema “Home Thoughts, From Abroad”¹⁸. Já de T.S. Eliot parece reter a despersonalização ligada ao rigor do artista. Ainda assim, e apesar do conservadorismo, Carol Ann Duffy procura uma diversidade formal, em vez do torpor expressivo. Para isso, serve-se tanto do verso livre e lírico como do cultismo do soneto, ainda que se recuse a ficar presa nas obstruções que o uso do soneto acarreta, libertando-se frequentemente da rima final, bem como do seu propósito conceptual.

A recorrência à intertextualidade, presente desde o seu primeiro livro de poemas *SFN*, e atingindo a sua expressão máxima no volume *TWW*, confere um carácter pós-moderno ao espectro poético de Carol Ann Duffy. É importante reflectir sobre o papel da intertextualidade na tradição pós-modernista, uma vez que parece estar associada ao

¹⁷ Citado em Michael J. Woods, *York Notes Advanced: Selected Poems of Carol Ann Duffy*, 2nd Edition, London: York Press, 2001, p. 120.

¹⁸ Robert Browning, *The poems: volume I*, John Pettigrew (ed.); supplemented and completed by Thomas J. Collins, Harmondsworth: Penguin, 1981, p. 412.

conceito de autenticidade, ou à desconstrução do mito da autenticidade/originalidade. E que mito é este? Trata-se de um mito que, curiosamente, parece justapor-se ao mito da fidelidade na tradução¹⁹. A excessiva reverência associada à poesia enquanto gênero mais elevado do sistema literário perpetua um zelo pela originalidade e uma crença na autenticidade do texto poético que pode potenciar expectativas de fidelidade em tradução. No entanto, a criação dos textos literários, em grande parte das vezes, tem origem na intertextualidade, surge da leitura de textos antecedentes, da comparação, da resposta, da oposição, o que implica uma co-dependência mútua. A intertextualidade permite a multiplicação, a regeneração e a intersecção de textos em detrimento da valorização do autêntico ou original. Ora, a primordialidade dos textos evocados por Carol Ann Duffy também sofre uma mudança, sendo que a autora se serve da intertextualidade para reescrever a história, adicionando-lhe detalhes, alumiando as verdades ocultadas, silenciadas.

Todavia, a recorrência à intertextualidade não é a única associação que pode ser feita entre Carol Ann Duffy e a chamada tradição pós-modernista. Desde o modernismo que as convenções de leitura têm sido postas à prova. O uso do fluxo de consciência (*Ulysses* de James Joyce, *To The Lighthouse* de Virginia Woolf) veio confundir as expectativas do leitor, desagregando as estruturas do texto literário. Esta técnica cria estruturas de indeterminação que forçam o leitor a ter de preencher os espaços em branco e os saltos lógicos no encadeamento mental do sujeito, e na narrativa. Assim, o leitor torna-se mais participativo já que a indeterminação evita um modelo de interpretação totalizador do raciocínio discursivo. Este mecanismo elíptico, feito de ausências, que é um recurso que aproxima substancialmente o leitor do texto literário, ocupa um papel ainda mais primordial na literatura pós-modernista. Encontrando sustentação no pensamento de Roland Barthes²⁰, que reflectiu sobre a importância do leitor para a vida do texto concluindo que é o leitor que dá/acrescenta significado ao texto, a poesia pós-modernista serve-se de mecanismos que rompem com as convenções de leitura. Carol Ann Duffy é um desses exemplos.

As convenções que regem a leitura da poesia prendem-se com a percepção tradicional da poesia. Podemos identificar, pelo menos, três convenções tradicionais da

¹⁹ Ver capítulos 3 e 4 onde será explorado o mito da autenticidade na tradução e estabelecidas as semelhanças entre este e o mito da autenticidade do texto literário.

²⁰ Ver ensaio “A Morte do Autor” in Roland Barthes, *O Rumor da Língua*, trad. António Gonçalves, Lisboa: Edições 70, 1987, p. 53.

leitura da poesia: o pressuposto de que o texto poético compreende uma totalidade orgânica, onde cada parte tem uma função demarcada, sendo que a percepção da organicidade impulsiona um conhecimento excepcional; o pressuposto que o texto apresenta/representa um sujeito, que nos permite ouvir uma voz autêntica; e a ideia prévia que o poema pode ser decifrado progressivamente através de leituras consecutivas, que o poema se vai revelando através da insistência. Este é o pressuposto mais universal.

Portanto, apesar da aparência caótica inicial do poema, crê-se que haverá uma coerência interior por descobrir. No entanto, o que a poesia de Carol Ann Duffy nos revela é que os seus poemas não têm apenas um único significado teleológico, não têm apenas uma função, não têm apenas um sujeito que é “autêntico”, não têm uma retilinearidade, um todo integral. O que podemos extrair quando lemos os poemas de Carol Ann Duffy? Deryn-Rees Jones, a primeira crítica literária a debruçar-se extensivamente sobre as diferentes obras poéticas de Carol Ann Duffy publicadas até 1998, traçou as linhas da poesia de Carol Ann Duffy, as suas possíveis multiplicidades interpretativas e problematizou as tradições às quais Carol Ann Duffy apelava ou podia pertencer, ainda que sem procedência assumida:

Do we read her as a Scottish poet? A Scottish woman poet? A feminist poet? A working-class poet? Is she a political poet, a dramatic poet, or a lyric poet? Of course, she is all of these things and none of them.²¹

Na verdade, Carol Ann Duffy construiu um estilo que autoriza o livre arbítrio ao leitor, ao teórico, ao académico. A sua poesia tem a característica de deixar espaço ao leitor, impelindo-o a completar a sua linha de pensamento, a pintar a sua própria tela, a arquitectar o seu próprio poema, a exercitar a sua própria imaginação. No fundo, Carol Ann Duffy permite que haja uma participação activa dos leitores numa reciprocidade que os deixa fazer o que ela própria faz aos outros textos, modificá-los, ajustá-los, descobrir novas interpretações.

Este aparente desprendimento faz com que a poesia de Carol Ann Duffy seja rica, redescobrimo-se na sua variedade e exponencialidade rítmicas. Para além disso, Carol Ann Duffy tenta provocar o constante diálogo entre as artes. Vai beber à

²¹ Deryn Rees-Jones, *Carol Ann Duffy*, Plymouth: Northcode House Publishers, 1999, p. 5.

inspiração proporcionada pela pintura, às pulsações do movimento surrealista do século XX. Assim, por exemplo, em *SFN*, o poema homónimo e também o poema “Poem In Oils”, especulam sobre o processo de execução dos quadros. Numa publicação subsequente, *SM*, no poema “Three Poems: 2 The Virgin Punishing the Infant”, a autora usa como ponto de partida o quadro “The Blessed Virgin Chastises the Infant Jesus Before Three Witnesses” (1926) de Max Ernst, um produto do surrealismo e do dadaísmo, para projectar uma representação bíblica pouco convencional, a Virgem Maria a castigar fisicamente o seu filho Jesus. As ligações de Carol Ann Duffy às artes visuais não se cingem somente à experiência com a pintura. O cinema e a cultura popular são invocados nos seus poemas num jogo intersemiótico que normalmente está associado a um tom satírico e irónico. Para ilustrar, vejam-se os poemas “You Jane” (*MT*) na sua formulação de uma versão contemporânea do Tarzan dos livros de Edgar Rice Burroughs adaptados ao cinema; “Queen Kong” numa inversão da história ficcional de King Kong, onde o afligido passa a ser um homem e não uma mulher; e “Elvis’s Twin Sister” (ambos de *TWW*) onde as luzes da ribalta se viram para a irmã de Elvis (lembrando a personificação da irmã de Shakespeare no ensaio *A Room of One’s One*), exemplificando o diálogo inter-artes.

Os intercâmbios artísticos de Carol Ann Duffy abarcam igualmente movimentos literários específicos. Se pensarmos na Beat Generation da segunda metade do século XX, nas suas qualidades performativas, nos concertos poéticos que ofereciam ao público, e ao mesmo tempo nos poetas de Liverpool, podemos enquadrar a qualidade comunicativa e de contacto directo de Carol Ann Duffy. O grupo de poetas que se reuniu em Liverpool, da classe trabalhadora, influenciados pelos poetas Beat e pela música *pop*, notabilizou-se por procurar interligar a música com a poesia. Em 1967, foi publicado *The Liverpool Scene*, uma colectânea de textos editados por Edward Lucie-Smith, que continua a ser o marco do grupo que ficaria conhecido como o grupo de poetas de Liverpool. Este conjunto de poetas, tal como os influentes Beat, apresentavam os seus poemas em formato de actuação, de espectáculo. E na década de 70, Carol Ann Duffy travou contacto com Adrian Henri que a introduziu aos poetas de Liverpool e iniciou nas lides da *performance* poética, tornando o palco um espaço poético privilegiado de partilha. Depois de iniciar uma relação com Adrian Henri, Carol Ann Duffy mudou-se para Liverpool para estudar Filosofia e juntos seriam co-autores do volume *Beauty and The Beast* que seria publicado em 1977. Desde então, a sua identidade poética parece fundir-se na aceitação da sua vocação de poeta, no uso da

linguagem comum e na performatividade dos seus poemas. É dessa tríade que advém a sua intensa ligação com os seus leitores, numa aproximação desejada pela autora. Não se pode falar num revivalismo dos poetas Beat nem do seguimento da sua poesia marginal, mas é possível estabelecer pontos de contacto entre a forma como a poesia era transmitida e apresentada por estes poetas e a forma como Carol Ann Duffy opta por levar a poesia às pessoas. Existiu um forte intercâmbio entre os poetas Beat e os poetas de Liverpool pela proximidade histórica e por via da articulação de Allen Ginsberg, criador de *Howl and Other Poems* (1956), que se tornou um hino de um grupo de escritores cujas ambições iam para além dos valores materialistas estado-unidenses, privilegiando antes a experimentação e a alternativa. E, apesar de não se poder colar a poesia de Carol Ann Duffy à poesia produzida pelos poetas de Liverpool (ainda que partilhem a preferência pelo uso de uma linguagem simples e pela elocução dos poemas em frente a um público), parece evidente que Carol Ann Duffy explora algumas das bases que constituem a configuração deste movimento, nem que seja para as expandir e dar-lhes outro rumo. No caso de Carol Ann Duffy, note-se que já foi tentada uma interacção entre a música jazz e a poesia. Os poemas de Carol Ann Duffy foram adaptados e interpretados pela cantora e compositora inglesa Eliana Tomkins, e seus músicos, em recitais de jazz no âmbito da publicação de *R*, num cruzamento intersemiótico que proporcionou a comunicação dos poemas noutras variantes artísticas.

É possível reconhecer uma voz própria em Carol Ann Duffy, que não se pode prender nas tradições que evoca. Essa voz vem, porém, de uma identidade fragmentada, que é atraída pelo encontro com o outro, seja o outro real, imaginado, criado, subvertido, homem, mulher, heterossexual, homossexual, (trans)sexual. O campo magnético do outro é o espaço para a exploração de *personae*, que podem por vezes ser uma *persona non grata*, que podem ou não coincidir com o “Eu” interior da poetisa, o que é possível desvendar através do recurso a informação autobiográfica²².

Por nos estarmos a referir a vozes na poesia, é importante realçar a distinção teórica entre sujeito poético, *persona* e autor(a). Os três conceitos não devem ser confundidos sob pena de não se reconhecer o significado da obra poética. Assim,

²² Uma dessas *personae non gratae* poder ter sido Margaret Thatcher. Apesar de ter (sobre)vivido na era da ascensão de Margaret Thatcher, a única mulher a conseguir atingir o patamar mais alto da governação nacional britânica, o que Carol Ann Duffy retirou desse período político foram sentimentos negativos. Esses sentimentos atravessam os primeiros livros de poemas da autora num período que coincidiu com o período de governação de Margaret Thatcher (1985-1993). Ver, como exemplo, os poemas “Making Money” (*TOC*, pp. 17-18) e “Money Talks” (*SM*, p.33).

entende-se o autor como o criador da obra poética, um sujeito real que inventa um enunciado, o resultado de uma produção individual. Esse enunciado corresponderá ao poema que por sua vez será o espaço discursivo para o encontro entre um autor e um leitor implícito que dependem um do outro. No poema existem personagens, vozes falantes. O “Eu” que existe num poema é o agente de uma determinada acção que obedece aos critérios desenhados para a concepção desse “Eu” ou sujeito poético. Trata-se este de uma criação do autor, personagem poética com vida própria no poema, que pode existir para verter indirectamente o pensamento do autor ou expressar ideias contrárias às suas, evitando assim a mistura entre o “Eu” textual e o “Eu” empírico do escritor do poema. O sujeito poético é então um artifício enunciativo de que o autor se serve para cumprir os desígnios do poema. Poderá justapor-se ao sujeito poético uma *persona* que filtra o que o autor pretende transmitir através da criação de outro papel identitário. Pode definir-se a *persona* como uma máscara sobre a escrita do autor, máscara essa que cumpre uma função dramatizadora e alegórica. É frequente o recurso a *personae* no monólogo dramático onde se pressupõe uma encenação fictícia que é capitalizada no uso de outra voz. Carol Ann Duffy cultivou o gosto pelo monólogo dramático e utiliza-o (extensivamente, mas não exclusivamente) como instrumento expressivo na sua revisão de mitos e fábulas em *TWW*, colocando máscaras no rosto de figuras tão variadas como Capuchinho Vermelho, Tétis, Medusa, Anne Hathaway ou Salomé, num exercício de imaginação onde estas actuam ficticiamente, e são marionetas nas mãos de Carol Ann Duffy, a autora empírica por detrás do sujeito poético, que guia os seus movimentos e os seus discursos.

No entanto, entre estas classificações teóricas, o “Eu” da enunciação, o “Eu” poético e a autora são facilmente confundidos na panóplia de discursos/recursos gerados por Carol Ann Duffy, particularmente quando recorre ao monólogo dramático. Carol Ann Duffy leva-nos por um caminho, o leitor segue o rasto deixado pelas palavras que utiliza, e no derradeiro momento o leitor terá de procurar dentro de si as respostas; encontrando-se na encruzilhada montada pela autora, que caminho escolher? É esta liberdade controlada, tão ambígua quanto os poemas da autora, que a poesia de Carol Ann Duffy proporciona. Os seus poemas têm a qualidade de invocarem uma espontaneidade, que pode ou não ser fabricada, que parece apontar para uma análise da espontaneidade da vida, das relações, do desejo corporal, do comportamento sexual, de uma linguagem que assume todas as formas, de uma linguagem que é um acto de

identidade, de uma linguagem que é demarcada e que vive nos limites do pensamento e da experiência:

Words, words were truly alive on the tongue, in the head,
warm, beating, frantic, winged; music and blood²³.

²³ “Little Red-Cap” in *TWW*, p. 4.

CAPÍTULO 2.
Justificação da escolha do *corpus*

2. Justificação da escolha do *corpus*

I'd rather speak for myself
than be Dearest, Beloved, Dark Lady, White Goddess,
etc., etc.¹

O *corpus* seleccionado para tradução procurará dar uma amostra representativa da obra poética de Carol Ann Duffy. Para além dessa disposição mais abrangente, farão parte da selecção alguns poemas que exploram e exemplificam a recorrência dos temas da identidade e da linguagem, independentemente da sua configuração formal. São poemas que se poderiam integrar num antologia denominada “Desprendendo-se do Colosso” – pela sua reinvenção da mitologia, reivindicação de vozes e lugares plurais, e posicionamentos alternativos das mulheres que passam do esquecimento à actividade social, a qual desempenham de forma hábil mas sem pretensões de autoridade exclusiva. No que procura ser uma compreensão multidimensional da poesia de Carol Ann Duffy, a subdivisão temática integrará três grupos fundamentais, com nuances, apesar de, fisicamente, os poemas estarem dispostos cronologicamente: o grupo da *persona* reúne poemas onde é privilegiada a construção de uma *persona*, a fim de problematizar questões de identidade relacional, como por exemplo a exploração de papéis sexuais e géneros, implicando a recusa da convenção e da tradição, e ainda posições alternativas às que a autora defende, espécimes sociais problemáticos ou figuras femininas; o grupo da exploração da condição da mulher, por sua vez, reúne poemas que se debruçam sobre as experiências sociais das mulheres, com recurso ao diálogo e pluralidade de vozes; e por fim, o grupo da lírica reúne poemas de amor entrelaçados com os temas de infância, passado, linguagem, transformação e a exploração do corpo.

Partindo da convicção de que a mulher tem uma voz na literatura, Carol Ann Duffy parece concentrar-se com calculismo no mundo interior e exterior da mulher. Apesar de a sua obra ser universal, inúmeras são as vezes em que nos apresenta poemas sobre mulheres (“Work”²), seja na sua interacção com homens (“Big Sue and *Now Voyager*”³), outras mulheres ou em grupo (“The Laughter of Stafford Girls’ High”⁴). No seu poema “Eurydice” de *TWW*, de onde foi retirada a epígrafe desta secção, há uma crítica implícita a uma literatura liderada por homens, alguns dos quais foram

¹ *TWW*, p. 59.

² *FG*, p. 20.

³ *SM*, p. 45.

⁴ *FG*, p. 35.

percursores das representações da mulher do ponto de vista masculino. “Dark Lady” remete-nos para os sonetos de Shakespeare, “White Goddess” para o ensaio de Robert Graves⁵, e os termos “Dearest” e “Beloved” estendem-se à poesia de amor em geral, especialmente desde o Renascimento, onde “dearest” e “beloved” passaram a ser títulos, epítetos, agora triviais, que conferiam à mulher o estatuto de objecto de desejo. No poema, Eurídice reclama para si o poder da palavra, mas a crítica continua com a caricatura do poeta:

in the one place you'd think a girl would be safe
from the kind of a man
who follows her around
writing poems,
hovers about
while she reads them,
calls her His Muse,⁶

Ao enveredar pelo mundo da literatura, a sua crítica torna-se também extensiva à literatura clássica e à ocultação consentida das escritoras na literatura: “But the Gods are like publishers / usually male.”⁷ Este poema é ilustrativo da provável razão pela qual a autora escolheu determinados temas que conduziu até ao mais leigo leitor de poesia, sendo que a carga demótica dos seus poemas parece ter proporcionado o desencobrimento de certas questões feministas, antes discutidas apenas num núcleo intelectual privilegiado, e assim projectadas para um debate público, cada vez mais alargado. Então, sem se pretender induzir agendas na obra da poetisa que possam reprimir a sua criatividade, pode traçar-se uma linha condutora na sua obra poética que terá porventura alicerces numa consciência feminista da dificuldade histórica de afirmação das mulheres, que se desdobra do mundo social da identidade para o mundo literário da linguagem.

O primeiro grande grupo temático, segundo uma tripartição funcional, ilustrada no Anexo II⁸, compreende, pois, o uso de *personae*, geralmente construídas estilisticamente através de monólogos dramáticos, por vezes transportadas para a

⁵ Robert Graves, *The White Goddess*, London: Faber and Faber, 1961.

⁶ *TWW*, p. 58.

⁷ *Ibid*, p. 59.

⁸ Ver p. 104.

contemporaneidade através da intertextualidade. Como excepção pode ser apontado o poema “Anne Hathaway” do livro *TWW*, onde Carol Ann Duffy opta pelo uso do soneto dada a sombra de Shakespeare que paira no poema, ainda que seja a sua mulher que se manifesta em primeiro plano. Por outro lado, o poema “Education For Leisure” em *SFN*, corresponde à utilização da *persona* com outro intuito, o de dar voz a um exemplar social desajustado do padrão dito habitual. Carol Ann Duffy não mostra receio em recorrer a temas potencialmente desconfortáveis como o retrato de individualidades desequilibradas ou psicologicamente instáveis, nem obedece a restrições morais. Fê-lo em *SFN*, fá-lo-ia novamente em 1997 no cinematográfico “Psychopath” de *SM*, uma obra onde o conteúdo politicamente incorrecto sobressai. O poema “Education For Leisure” acabou por ser banido da *English Anthology*, uma antologia de poemas e prosa curta (ficção), objecto de estudo para alunos entre 14 e 16 anos dos chamados exames GCSE no Reino Unido. Este poema foi excluído da antologia depois de terem sido recebidas três queixas sobre o seu conteúdo violento. O recurso ao discurso bíblico: “I am going to play God.; “I see that it is good”, num enquadramento de escuridão psicológica, contrário à usual utilização da palavra de Deus como luz espiritual, poderá ter contribuído decisivamente para a rejeição deste poema. Esta decisão controversa e injustificada, sem a mínima contemplação do valor estético e literário do poema,⁹ acabou por contribuir para a sua mais rápida divulgação. À margem do tumulto público, o poema que começa com o verso enigmático: “Today I am going to kill something. / Anything.”¹⁰ é um retrato de um sujeito poético de género não identificado, num contexto cultural de violência juvenil que é remanescente de *King Lear*: “(...) As flies to wanton boys are we to the gods ; / They kill us for their sport. (...)”.¹¹ Há uma alusão a Shakespeare que aponta nesse sentido: “I squash a fly against the window with my thumb. / We did that at school. Shakespeare.”. O sujeito poético mostra uma alienação emocional cada vez que se desfaz de um animal, e tudo o que mata são animais, primeiro uma mosca, depois um peixe e é sugerido que um gato e um periquito são as suas últimas vítimas, o que, por sua vez, aponta para uma incapacidade do sujeito poético de se relacionar com outras pessoas. Apesar disso, a violência física contra um

⁹ Menos se compreende esta espécie de censura premeditada pelo facto de nessa antologia estarem disponíveis alguns poemas particularmente brutais de Robert Browning, para além das habituais tragédias shakespearianas.

¹⁰ Todas as citações deste poema são retiradas de *SFN*, p. 15.

¹¹ William Shakespeare, *King Lear*, Act IV, scene 1, p. 139, G. K. Hunter (ed.), London: Penguin Books Ltd, 1996.

ser humano é insinuada apenas no penúltimo e último versos do poema: “I get our bread-knife and go out. / The pavements glitter suddenly. I touch your arm”. A descrição das mortes dos animais demonstram o impulso destruidor do sujeito poético que utiliza a arte como justificação do seu comportamento libertador. Publicado em 1985, o poema prenuncia o contexto contemporâneo de massacres escolares, que se propagam dos Estados Unidos até à Europa, em réplicas fiéis, de Columbine a Texas, até à mais recente matança em Winnenden, Alemanha, e à violência escolar no Reino Unido, são invocados neste poema de Carol Ann Duffy que demonstra a sua preocupação pelo que parece ser um fenómeno cada vez mais recorrente nas sociedades modernas, o descontrolo inusitado gerado pelo período problemático da adolescência e pelos conflitos interiores. O poema é o espelho de uma sociedade global onde as comunicações directas são cada vez mais ténues, o que dificulta a interacção humana, resultando as tentativas falhadas em frustração que está a ser libertada impulsivamente. A despreocupação/alheamento social por este problema é exemplificado ao longo do poema: “I have had enough of being ignored...”; “I breathe out talent on the glass to write my name.”; “I could be anything at all, with half / the chance”; “They don’t appreciate my autograph.” e “... I dial the radio / and tell the man he’s talking to a superstar. / He cuts me off.”. O número de pessoas a *cortar* (literalmente) a ligação com outras pessoas cresce alarmantemente.

No segundo grupo temático, marcado pela reprodução das experiências das mulheres, destacam-se poemas como “You Jane”, de *SFN*, que tem ainda ramificações temáticas. Note-se que este poema também se poderia inserir no primeiro grupo temático visto exibir uma *persona* para caracterizar uma identidade social. O poema apresenta, além disso, uma densa qualidade dialógica. As vozes que parecem acumular-se em camadas sucessivas demonstram como a poesia de Carol Ann Duffy pode ser comunicativa. Ler este poema é como ouvir uma conversa da pessoa que está sentada ao nosso lado no café. A *persona* que tem o dom da palavra no poema, marcadamente um homem, ou melhor, um estereótipo falante, usa uma linguagem informal, habitual na oralidade. Como sabemos que o sujeito poético é do sexo masculino? Carol Ann Duffy faz questão de nos guiar: “At night I fart a guinness smell against the wife”¹². Este é um homem da classe trabalhadora, casado, que se refere à sua mulher inúmeras vezes durante o poema. O sujeito poético autodescreve-se ao longo de todo o poema,

¹² Todas as citações deste poema foram retiradas de *SFN*, p. 34.

nomeando partes do seu corpo e as suas qualidades, tudo o que seja negativo é excluído, há uma falsa ideia de perfeição: “It’s all muscle”; “Man of the House./ Master in my own home. Solid. // Look at that bicep.”; “Just feel those thighs. / Karate keeps me like granite. Strength of an ox.”. O sujeito poético nunca se sente uno, um todo estruturado, há uma dispersão corporal no poema, um desmembramento. Além disso, as qualidades que designa são sempre físicas e nunca intelectuais, o que insinua o seu rudimentarismo mental presente desde logo no título do poema. Por entre a autocaracterização do sujeito poético, há uma caracterização da sua mulher, que o leitor é levado a fazer pelas descrições no poema. A mulher do sujeito poético está sempre em segundo plano, também ela é um estereótipo da mulher doméstica, que não tem qualquer tipo de liberdade ou independência e que obedece a todos os desejos do seu marido, com ênfase nos seus desejos sexuais: “the wife / who snuggles up to me after I’ve given her one”; “... Dinner on the table / and a clean shirt, but I respect her point of view. / She’s borne me two in eight years, knows / when to button it. Although she’s run a bit too fat”; “I wake half-conscious with a hard-on, shove it in. / She don’t complain.”. Apesar da sua invisibilidade, a sua voz faz-se sentir numa única frase: “She says Did you dream, love?” que é uma interrogação, tem menos poder do que uma afirmação e mostra preocupação com o outro, submissão. Portanto, segue a linha de caracterização coerente ao longo do poema. Implícita está uma crítica feminista levada ao extremo na descrição de uma família que é regulada por princípios patriarcais e de um homem que carece de preocupações, laços emocionais e tem como centro da sua existência o seu pénis, eufemisticamente deslocado para o pescoço entroncado: “When I feel, I feel here / where the purple vein in my neck throbs”. Este poema entra em diálogo com o poema “Frau Freud”¹³ de *TWW*, onde a mulher de Freud exemplifica a obsessão pela inveja do pénis na teoria freudiana dando uma lista alargada de sinónimos para o termo “pénis”. O poema “Frau Freud” pode ser entendido como uma resposta ao ensaio de Sigmund Freud, o sobejamente citado “Feminilidade” (1933). Carol Ann Duffy chama atenção para o facto de este ensaio se mascarar como uma tentativa de definição da feminilidade, extrapolando, pelo contrário, preocupações acerca da masculinidade. No caso de “You Jane”, quando dissecado o poema, é manifesta a subversão da história de Tarzan e Jane. Tarzan não é domesticado e nem sabemos se vive um romance harmonioso com Jane. De certa forma, os papéis invertem-se, Tarzan continua a ser o

¹³ *TWW*, p. 55.

centro da história, desta vez pela negativa e sem a parábola final, e em vez de ser Jane a ter o destino de Tarzan nas mãos. Na história original de Edgar Rice Burroughs, Jane salva Tarzan do aprisionamento na civilização Ocidental; é o oposto que se verifica e “Tarzan”, o sujeito poético do poema de Carol Ann Duffy, mantém “Jane” num encarceramento físico e mental.

O estilo conversacional da poesia de Carol Ann Duffy permite-lhe mover-se dentro da linguagem de uma forma plural. Ao usar mecanismos mais interrogativos, dota os seus poemas de um potencial destabilizador. É mais eficaz entrar-se em diálogo com as convenções questionando-as do que servindo-se de estruturas sintáticas mais afirmativas. Trata-se de uma característica apontada como mais observável na escrita feminina, a da poesia escrita por mulheres exibir uma maior disponibilidade para a deslocação do ponto de vista até ao outro como acto de autoconhecimento¹⁴. A suspeição tácita de algumas das vozes parodiantes utilizadas extensivamente pelas poetisas do século XIX e XX, nomeadamente através do monólogo dramático, demonstram a crença na capacidade de recriação/reconstrução que a linguagem e a escrita têm. O papel dinamizador da escrita assume ainda maior relevância numa perspectiva feminista que procura derrubar princípios binários da definição de feminilidade. Estas vozes passaram a ter uma preocupação mais vincada: dar conta das experiências das mulheres e desafiar a prevalência de vozes masculinas na poesia. Tal como confirmado pelos críticos Angelica Michelis e Antony Rowland, Carol Ann Duffy segue a definição de feminismo postulada por Adrienne Rich e não se limita por uma visão patriarcal (incongruente) do mundo:

This applies to most of Duffy’s work: it adheres to Rich’s definition of feminism as that which ‘means finally... we renounce our obedience to the fathers and recognize that the world they have described is not the whole world’.¹⁵

No terceiro grupo temático integram-se poemas de amor que, numa primeira divisão, se relacionam com a transformação, marcando diferentes formas de destruição e desintegração da identidade. Poemas como “Crush” (*MT*) e “*from Mrs Tiresias*” (*TWW*). “Crush” é um poema sobre a transformação que um desgosto amoroso pode

¹⁴ Sobre esta questão ver Rachel Blau DuPlessis, *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of 20th Century Women Writers*, Bloomington: Indiana University Press, 1985.

¹⁵ Angelica Michelis and Antony Rowland (eds.), *The poetry of Carol Ann Duffy: ‘Choosing Tough Words’*, Manchester and New York: Manchester University Press, 2003, p. 17.

impulsionar no ser humano, além de especular sobre a existência do amor enquanto linguagem. O sujeito poético do poema é apresentado como sendo uma mulher que quanto mais envelhece, mais sofre o potencial destruidor do amor. Este reconhecimento é metaforizado: “The older she gets, / the more she awakes / with somebody’s face strewn in her head / like petals which once made a flower”.¹⁶ As pétalas que anteriormente completavam a unidade de uma flor são um símbolo para a desconexão interior do sujeito poético e para o início da sua destruição. Há uma reflexão sobre a habilidade que a memória tem de se intrometer no nosso passado e futuro e modificá-los. As marcas do passado no poema, como por exemplo “older”, “once made”, “recall”, “remember” apontam para a tirania da memória que insiste em manter vivas sensações/desejos passados. O amor é descrito como uma linguagem inata que requer aprendizagem e surge personificado como algo perto do divino: “love stand by a window, taller, / clever, anointed with sudden light // Yes, like an angel then... At first a secret, erotic, mute; / today a language she cannot recall.”. O verso “Yes, like an angel then” é importante por aludir ao poema “Air and Angels” de John Donne num verso quase idêntico: “Then as an angel”¹⁷. Se no poema de John Donne a amada é descrita como um anjo, em toda a sua pureza corporal, numa descrição metafórica do amor espiritual, no poema de Carol Ann Duffy o anjo, ao invés, surge como um fantasma que assombra o presente do sujeito poético. Tal como a última estrofe do poema o indica, a felicidade não é mais do que momentânea, um momento no passado guardado através da memória ou uma conjectura do futuro. O momento/lugar presente sofre sempre transformações por estar corrompido em sentimentos de nostalgia e antecipação.

Ainda dentro do mesmo tema da metamorfose, temos outro exemplo, no caso o poema “*from Mrs Tiresias*” de *TWW*, onde esta metamorfose não é apenas psicológica ou emocional, mas uma transformação física, de identidade. Desde logo, o título pode gerar alguns problemas interpretativos, no entanto, o crítico Jeffrey Wainwright dá-nos a resposta ao enigma. Inicialmente, o poema era intitulado somente “Mrs Tiresias”, mas após o reparo de um académico que criticara o poema por este não compreender toda a história ovidiana de Tirésias, tornando o título enganador, Carol Ann Duffy alterou-o em jeito de provocação:

¹⁶ Todas as citações deste poema foram retiradas de *MT*, p. 29.

¹⁷ John Donne, “Air and Angels” in M. H. Abrams (ed.), *The Norton Anthology of English Literature*, 5th edition, volume I, New York: Norton, 1986, p. 1069.

At readings, Carol Ann Duffy regularly explains the curiosity that her poem ‘*from Mrs Tiresias*’ bears that prefix because ‘an academic’ had once condescendingly pointed out that there was ‘of course’ more to the Tiresias story than her poem allowed. The subsequent addition of ‘*from*’ to a poem that has no other parts is her tongue-in-cheek response to pedantry. It might also be taken as warning-off ponderous dissection of poems that she introduces as ‘entertainments’, lightsome satirical tone that dominates *The World’s Wife*.¹⁸

O narrador do poema é a mulher de Tirésias, que tem a oportunidade de dar a sua versão da história de Ovídio. Esta revisão do mito de Tirésias, tal como a dos outros mitos ao longo deste volume, procura dar a visão completa do mito e não se conforma apenas com a versão masculina como esclarece o penúltimo poema:

These myths going round, these legends, fairytales,
I’ll put them straight;¹⁹

Desde a primeira estrofe que a intertextualidade é um recurso basilar. Para além do título sugerir o uso de outro texto, a primeira estrofe situa o leitor nesse mito: “All I know is this: / he went out for his walk a man / and came home a female.”²⁰ e a partir desta estrofe começa a descrição. A narradora do poema descreve o seu marido em toda a sua masculinidade e vagar doméstico: “Out the back gate with his stick, / the dog; / wearing his gardening kecks, / an open-necked shirt, / and a jacket in Harris tweed I’d patched at the elbows myself.”²¹ Apesar de o mito estar a ser situado na contemporaneidade, o uso do “pau” projecta-nos para o mito original, onde Tirésias o usara para afastar a serpente. Tirésias é descrito como sendo desinteressante e previsível. No meio da monotonia, a mulher de Tirésias ouve um trovejar personificado no início da noite, e ressent-se de uma sensação estranha nos joelhos. Devem entender-se estes acontecimentos como maus presságios do que está para vir. O facto de Tirésias se ter levantado mais tarde do que o habitual é outro indício de mudança. Quando se prepara para tomar banho, a mulher de Tirésias vê finalmente capitalizada a metamorfose física do seu marido: “when a face / swam into view / next to my own. // The eyes were the same. / But in the shocking V of the shirt were breasts. / When he

¹⁸ Jeffrey Wainwright, “Female metamorphoses: Carol Ann Duffy’s Ovid” in *The poetry of Carol Ann Duffy: ‘Choosing Tough Words’*, Manchester and New York: Manchester University Press, 2003, p. 47.

¹⁹ *TWW*, p. 72.

²⁰ *Ibid*, p. 14.

²¹ *Ibid*.

uttered my name in his woman's voice I passed out.”.²² O choque é tal que a mulher de Tirésias desmaia numa acção quase teatral digna de um melodrama. Contudo, a Senhora Tirésias quer mostrar indulgência e, em vez de se lamentar, tenta apoiar o seu marido. A partir daqui, as transformações físicas e comportamentais de Tirésias tornam-se evidentes, bem como a sua passagem por outro processo de modificação que consiste em tornar-se uma mulher em termos sociais.

Carol Ann Duffy usa o mito de Tirésias para uma exploração da *performance* que envolve a identidade de género. Podemos entender Tirésias como um transexual que baralha a identidade de género com a identidade sexual. Interiormente, é um homem, sexualmente é uma mulher. Tirésias tornar-se-á um estereótipo de como as mulheres se comportam e da sua aparência, numa artificialidade típica das convenções de género. Ao assimilar os estereótipos da feminilidade, socialmente passa a ser encarado como uma mulher, embora essa identificação possa ser uma imagem falsificada. A mulher de Tirésias ensina-o a secar o cabelo, a vestir-se convenientemente e a comportar-se como uma mulher. A mutação que Tirésias sofre é reforçada pela menção das características comuns que diferenciam as mulheres dos homens fisiologicamente como os seios, a menstruação, a voz. Ao tornar-se um estereótipo, Tirésias insere-se no seu novo género como um actor na sua personagem e passa a acompanhar homens poderosos e a confraternizar com outras mulheres que jura compreender. No entanto, a partir das últimas estrofes do poema, começa a revelar-se como a encenação do género pode ser artificial: “The one thing he never got right / was the voice.”; “the one time we met at a glittering ball / under the lights, / among tinkling glass”; “and I noticed then his hands, her hands, / the clash of their sparkling rings and their painted nails.”.²³ A artificialidade culmina nos anéis e unhas pintadas que se misturam no último verso do poema. Sendo “*from Mrs Tiresias*” um poema do ponto de vista da mulher de Tirésias, vendo a transformação de Tirésias como um abalo estrutural, há também uma transformação do sujeito poético. A sua atitude receptiva quando descobre que o marido sofrera uma mudança física transfigura-se rapidamente em ressentimento e desconforto na presença do marido. Todavia, este desconforto não advém da sua mudança de sexo, até porque é sugerida uma relação lésbica entre a mulher de Tirésias e outra mulher: “... watched the way he stared / at her violet eyes, / at

²² Ibid, p. 15.

²³ Ibid, p. 17.

the blaze of her skin / at the slow caress of her hand on the back of my neck...”²⁴ mas sim da sua mudança de carácter.

Com efeito, neste poema não é apenas explorada a transexualidade mas também a homossexualidade. A mulher de Tirésias evita preconceitos ao inventar que Tirésias na sua versão feminina é a irmã gémea de Tirésias na sua versão masculina e isso evita “mal-entendidos”. O facto de não ser pública a relação homossexual, justifica/purifica os pecados cometidos: “sisterly, holding his soft new shape in my arms all night.”²⁵. O próprio Tirésias é cúmplice da mesma filosofia: “*Don’t kiss me in public, / he snapped the next day, / I don’t want folk getting the wrong idea.*”²⁶ A mesma artificialidade montada pela interpretação de um novo género está presente na interpretação de uma nova sexualidade. Este poema parece querer obrigar o leitor a reflectir sobre os mecanismos de construção de identidade e sobre as convenções associadas ao sexo feminino e ao sexo masculino, tal como as convenções associadas à heterossexualidade e à homossexualidade.

No compartimento temático do lirismo amoroso, mudança, linguagem e tradição, inserem-se também poemas de amor que desafiam a convenção. No volume *R*, Carol Ann Duffy demonstrou todo o seu interesse pela escrita lírica. Nunca antes na sua carreira perseguira ela uma tal aproximação entre os seus poemas e a sua vida, supondo-se que o risco foi recompensado pelo reconhecimento com a atribuição do T.S. Eliot Prize. *R* permite vislumbrar uma libertação de momentos de escuridão de outras obras, apesar de a morte persistir em alguns poemas como “Elegy” e “Over”. Estes dois poemas relacionam a morte com o amor, mas fazem-no de maneiras diferentes. Em “Elegy”, o título antecipa a tristeza do poema, mas acaba por inverter as expectativas do leitor, uma vez que o sentimento que predomina é mais de esperança do que de tristeza. O sujeito poético descreve a sua pessoa amada e não se sabe ao certo, tal como em tantos outros poemas de Carol Ann Duffy, qual o género do par amoroso. A descrição é física, são nomeadas diversas partes do corpo: “bones”, “throat”, “skull”, “fingers”, “skin”, “blood”, “hair”²⁷, num diálogo corpóreo *post mortem*. A exploração do corpo do outro parece procurar a eternização do amor que é transcendental (esta visão do amor contrasta com a do poema “Mrs Lazarus” tratado anteriormente): “Who’ll guess, / ...

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid, p. 15.

²⁶ Ibid, p. 16.

²⁷ Todas as citação deste poema foram retiradas de *R.*, p. 17.

that were I alive, I would lie on the grass / above your bones till I mirrored your pose, you infinite grace?”. Ao representar o espaço gótico por excelência, o cemitério, depósito de corpos, o poema explora a decomposição do corpo com imagens positivas: “your bones will be brittle things”; “... and your skull, / which blooms on the pillow now, and your fingers, / beautiful in their little rings”; “blood, hair, as though they were lovely garments / you wore to pleasure the air”. A morte como renascimento, como ritual, não traz consigo a melancolia, mas antes novas interpretações da morte.

No caso de “Over”, a morte não é tanto física como sentimental. O sujeito poético descreve, na primeira estrofe, uma escuridão tanto interior como exterior, onde o habitual cheiro doce de um jardim é substituído pelo cheiro de uma sepultura. A recordação nocturna contrasta com a luminosidade da segunda estrofe na descrição da pessoa amada: “the grand hotel, flushing with light, which blazed us / on the night,”. O sujeito poético canta a sua dor: “What do I have// to help me, without spell or prayer / endure this hour, endless, heartless, anonymous, / the death of love?”²⁸ e acumula detalhes de sensações captadas num exercício de impessoalidade. É através da natureza, que serve de metáfora para a relação amorosa, que o sujeito poético reencontra o amor perdido na memória:

I say your name
again. It is a key, unlocking all the dark,
so death swings open on its hinge.
I hear a bird begin its song,
piercing the hour, to bring first light this Christmas dawn,
a gift, the blush of memory.²⁹

A canção do pássaro que traz a luz de volta e a referência bíblica ao Natal, símbolo do nascimento, apagam como um pincel o negrume trazido pela morte do amor e, tal como na epígrafe do poema, o júbilo proporcionado pelo amor foi recuperado, como a luz do sol, através da memória do sujeito poético. A morte e a vida estão tão próximas como o dia e a noite e mantêm-se ambas depositadas na caixa de recordações, podendo ser libertadas consciente e inconscientemente.

²⁸ Ibid, p. 62.

²⁹ Ibid.

Em *R*, como noutros volumes, Carol Ann Duffy introduz uma variante nos seus poemas, uma abertura à abordagem homoerótica dos poema de amor. A estratégia da ocultação do género do sujeito poético, e usando a terminologia de Umberto Eco, a estratégia estrutural dos poemas de Carol Ann Duffy compreende o Leitor Modelo como componente fundamental. Isto é, a ocultação do género do sujeito, bem como outros indícios semânticos utilizados pela autora, poderiam ser entendidos como orientações de leitura que se organizam para uma compreensão textual do Leitor implícito. Neste caso, estes poemas podem ser interpretados como parte da categoria heterossexual ou homossexual, conforme o perfil do leitor, mas, a um nível mais profundo, é admissível que a poetisa use este subterfúgio para desvalorizar totalmente as etiquetas “heterossexual” e “homossexual” na sua obra poética, ambas inseridas numa tradição poética repressiva.

Os poemas “World” e “Venus” destacam-se enquanto exemplos destas manipulações da tradição heterossexual numa exploração lúcida do corpo do outro. Em “World”, o par amoroso é comparado com dois mundos, ou dois hemisférios que se completam, numa atmosfera claramente platónica: “so my love will be a shade / where you are, / and yours, / as I turn in my sleep, / the bud of a star.”³⁰ Na teorização de Platão originalmente existiriam três géneros, o masculino e o feminino e ainda a união dos dois, o hermafrodita, no entanto, Zeus dividiu os homens em dois e a busca pela complementaridade na metade do outro que falta tornou-se inata no ser humano:

A princípio havia três géneros entre os homens, e não dois, como hoje, o masculino e o feminino: um terceiro era composto dos outros dois: o seu nome subsistiu, mas a coisa desapareceu: então, o real andrógino, espécie e nome, reunia num único ser o princípio macho e o princípio fêmea: agora já não é assim e só o nome ficou, como uma injúria. (...) Se havia três géneros, e tais como eu disse, era porque o primeiro, o macho, era originalmente filho do Sol, o segundo, fêmea, extraído da Terra, e o terceiro, participante dos dois, da Lua, porque a Lua tem esta dupla participação. (...) Zeus cortou os homens em dois, (...) uma vez realizada esta divisão da natureza primitiva, eis que cada metade, desejando a outra, a procurava. (...) De facto, é desde então que o amor mútuo é inato aos homens, que recompõe a sua natureza primitiva, procura restitui [sic] a um a partir dos dois e curar essa natureza humana ferida.³¹

A alusão às duas metades que se completam e se procuram reciprocamente toda a sua vida no poema, aponta para uma capitalização contemporânea deste mito na sua variante homossexual. A aplicação deste modelo é ainda mais óbvia pela utilização dos

³⁰ Ibid, p. 14.

³¹ Citado em Rui Costa (2008) “A Reatualização do Mito no Romance Contemporâneo: O Mito do Andrógino em *Lunário* de Al Berto”, pp. 3-4.

Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/docentes/cceia/Mestrado-TL/Rui-A-Costa.pdf> (Acedido a 6 de Março de 2009).

planetas associados a cada um dos três géneros, o sol, a terra, e a lua: “you pass the moon to me”; “I roll you the sun.” e “like seeds / in the earth.”, todos os elementos estão presentes. O sujeito poético comunica corporalmente com o seu objecto de desejo através dos objectos e da natureza. Em contraste, as designações astronómicas são as metáforas do amor, substituindo as convencionais metáforas da natureza e sugerem uma relação que não se prende a desejos terrenos. Há uma mistura de tradição com inovação. O facto de se utilizar termos como “bed”, “night”, “cloud” e “shade” insinua um relacionamento secreto, escondido na sombra, que nos remete para a questão de não se saber o género de quaisquer interlocutores, aumentando a abertura e as especulações sobre um possível contexto homoerótico.

As designações astronómicas continuam no poema “Venus”. Vénus é um planeta associado à mulher, do latim *venus* que significa desejo sexual. O poema é precisamente sobre o desejo sexual de uma mulher. As semelhanças entre “World” e “Venus” são inúmeras, o tema é o mesmo, tal como a exploração do corpo. Apesar disso, em “Venus”, Carol Ann Duffy, usa o haiku, embora com cambiantes, e a utiliza símbolos poéticos reconhecíveis nas suas metáforas, como o fruto proibido: “nor can I see// the dark fruit of your nipple / ripe on your breast”. Num poema erótico sobre o acto sexual, dá-se supremacia aos sentidos como forma de “assimilação” do outro, particularmente a visão e o toque: “nor can I see”; “nor can I feel”. O termo astrológico “trânsito de Vénus”, estrategicamente colocado no final do poema, precipita a consumação do acto sexual, uma vez que no fenómeno consagrado pelos especialistas como trânsito de Vénus o planeta Vénus engole a lua tapando-a, tal como no poema o sujeito poético engole o outro numa comunhão sexual.

O leque de abordagens não se restringe apenas à expressão do amor potencialmente erótico. Em “Demeter” (*TWW*), que também explora o uso da *persona*, a matéria-prima são os laços entre as mães e as filhas. Para além do domínio da intertextualidade com recurso ao mito ovidiano de Deméter, este poema encaixa-se no grupo de poemas que exploram as relações que se estabelecem entre as mulheres e a independência em relação aos homens. No mito do qual Carol Ann Duffy retira conteúdo histórico, Hades (deus do submundo) rapta a filha de Deméter, Perséfone, quando esta apanhava flores. O chão rasga-se e Perséfone passa a ser a deusa reclusa do submundo. A perda da sua filha da luz para a escuridão afecta Deméter que deixa de fornecer riqueza à terra que se torna estéril. Sem gado e sem alimento, alastra-se o flagelo da fome e da doença entre a população até que Zeus dá ordem a Hades para

devolver Perséfone ao seio da sua mãe de modo a pôr termo à *secura gerada pela ausência anímica de Deméter*. Hades obedece a Zeus, mas impõe uma condição: Perséfone não pode comer nenhuma semente de romã. Por ter comido seis sementes, Perséfone teria de passar seis meses do ano no submundo, afastando-se assim novamente da sua mãe. Esses meses (que variam conforme as versões do mito) corresponderiam aos meses áridos/improdutivos do Inverno, contrastando com as restantes estações, num binómio Inverno/Primavera. É importante reter o significado e as imagens do mito ovidiano de modo a perceber os símbolos empregues por Carol Ann Duffy no seu poema. O contraste entre as estações é o contraste entre a tristeza e a felicidade de Deméter, o sujeito poético: “Where I lived – winter and hard earth, / I sat in my cold stone room / choosing tough words, granite, flint, / to break the ice.”³². As duas primeiras estrofes são pautadas pela desolação interior do sujeito poético provocada pela separação forçada da sua filha. As imagens do gelo, do coração partido, do Inverno frio, representam metaforicamente as emoções de Deméter, tal como a destruição das colheitas da terra. Num momento de privação do amor da filha, a incapacidade de resposta abate-se sobre o sujeito poético que renega as suas funções e entrega-se à depressão, mas, como se duma mudança de estações de tratasse, Perséfone reaparece: “She came from a long, long way, / but I saw her at last, walking, / my daughter, my girl” e com ela a renovação da natureza, simbolicamente a renovação da relação entre mãe e filha. A paisagem floresce e Perséfone regressa à familiaridade da sua casa, o círculo completa-se e o regresso é igual ao início do tormento, com flores na mão: “in her bare feet, bring all spring’s flowers / to her mother’s house.”. É significativo que Perséfone tenha sido levada por Hades quando apanhava flores e volte ao ponto de partida trazendo flores à sua mãe. As duas últimas estrofes confirmam a alteração dos sentimentos de Deméter, que agora sorri em harmonia com a natureza: “the blue sky smiling, none too soon, / with the small shy mouth of a new moon.”. A lua (nova) é invocada por Carol Ann Duffy, como é característico, numa simetria de aberturas positivas e de novos começos.

O poema “Demeter” estabelece relações com os poemas “History” e “Work” (do segundo grupo temático) do volume *FG* pela concentração nas diferentes componentes da vida das mulheres. Em “Demeter” a importância recai nas fortes relações entre mães

³² Todas as citações deste poema são retiradas de *TWW*, p. 76.

e filhas: ser mãe é um dos papéis sociais da mulher mais valorizados, tal como Luce Irigaray o sublinha:

those feminine characteristics that are politically, economically, and culturally valorized are linked to maternity and mothering³³

O poema “Work” surge na continuação da temática da experiência maternal, no entanto, há mais confluências neste poema. Numa atestação da transformação do mundo com a mulher na sombra, a fazer “o trabalho sujo” sem reconhecimento válido, Carol Ann Duffy critica o capitalismo das sociedades contemporâneas. As sociedades evoluíram do trabalho manufaturado para a revolução industrial, mas durante todas essas evoluções históricas a mulher teve sempre de ser mãe (arquétipo feminino) primeiro. A mulher teve sempre de se sacrificar em prol dos seus descendentes, o instinto maternal que existe mesmo entre os animais irracionais obriga a fêmea a lutar pela sobrevivência dos seus filhos primeiro do que a sua. Até morrer a mulher é mãe:

Her offspring swelled. She fed

the world, wept rain, scattered the teeth in her head
for grain, swam her tongue in the river to spawn,
sickened, died, lay in a grave, worked, to the bone,
her fingers twenty-four seven.³⁴

Para além do elemento da maternidade, Carol Ann Duffy examina artefactos contemporâneos numa crítica à sociedade instantânea, plástica, rápida, vazia, despreocupada e desprovida de relações sociais sólidas que são cada vez mais fugazes e artificiais: “she flogged TVs, / designed PCs, ripped CDs, burned DVDs.”; “She slogged / night and day at Internet shopping.”; she trawled the seas, hoovered fish, felled trees, / gazed beef, sold cheap fast food”³⁵. O panorama urbano, em vários exemplos da poesia de Carol Ann Duffy, está associado à escuridão das realidades psicológicas humanas. Este poema tem o mesmo tom que a maior parte dos poemas

³³ Luce Irigaray, *This Sex Which is Not One*, trans. Catherine Porter with Carolyn Burke, New York: Cornell University Press, 1985, p. 64.

³⁴ *FG*, p. 21.

³⁵ *Ibid.*

neste volume (*FG*) que são poemas obscuros, difíceis de digerir pela sua crueza/frieza na forma como são analisadas as vidas das mulheres de diferentes perspectivas, como é o caso do poema “History” que dá uma visão decadente com rebordos quase apocalípticos de uma História personificada:

She woke up old at last, alone,
bones in a bed, not a tooth
in her head, half dead, shuffled
and limped downstairs
in the rag of her nightdress,
smelling of pee.³⁶

em alguns dos seus momentos mais indignos e incómodos onde se incluem cenários religiosos, (a inquisição, as cruzadas) e cenários políticos (o fascismo, as guerras mundiais). E, novamente, o espaço urbano é usado como alegoria representativa do declínio social:

... She woke again,
cold, in the dark,

in the empty house.
Bricks through the window now, thieves
in the night. When they rang on her bell
there was nobody there; fresh graffiti sprayed
on her door, shit wrapped in a newspaper posted
onto the floor.³⁷

Para além da envolvente tradutória no processo de escolha dos poemas, procura-se com esta selecção temática delimitar o território de experiência da poesia de Carol Ann Duffy. Numa justaposição de temas que se intersectam em diversos planos, estabelece-se uma unidade sedimentar demonstrando o movimento giratório da obra poética de Carol Ann Duffy, num conjunto de poemas que se reúne sob o título “Desprendendo-se do Colosso”. Através tradução que a seguir será objecto de enquadramento teórico, bem como de análise interpretativa, este território poderá também passar a ser percorrido por leitores que não têm acesso à língua de partida.

³⁶ Ibid, p. 27.

³⁷ Ibid, p. 28.

CAPÍTULO 3.

Autenticidade, originalidade e intertextualidade

3. Autenticidade, originalidade e intertextualidade

Interpretation is not the art of construing but the art of constructing.

Interpretations do not decode poems; they make them.¹

A intertextualidade e a tradução não andam apenas de mãos dadas quando se cruzam num acto tradutório. Como antecipado anteriormente no primeiro capítulo (p. 18), e numa vertente teórica, podem estabelecer-se ligações entre a intertextualidade e a tradução através dos diferentes mitos associados a cada prática. Apesar de pertencerem a universos distintos, o mito da autenticidade e o mito da fidelidade, na sua origem, despontam ambos da nostalgia da originalidade. Os dois sofrem do mesmo mal de raiz: partir do pressuposto que o texto primeiro, tanto o texto do qual terão sido retiradas as fontes para que um texto entre em comunicação com outro(s), no caso da intertextualidade, como o texto de partida a partir do qual se produzirá uma tradução, tem mais “valor” literário e, conseqüentemente, é o mais susceptível a ser corrompido pelo texto segundo, o que nascerá depois. Estes mitos assentam em convenções literárias estabelecidas sobre o papel da interpretação e do leitor do texto literário e, no caso da tradução, sobre o conceito de “fidelidade”. Apesar de num exame superficial poderem aparentar pertencer a núcleos distantes, a intertextualidade e a tradução dependem ambas da interpretação e a destruição ou propagação dos mitos associados a cada uma delas depende da abordagem do leitor e da tendência teórica que é interiorizada *a priori*. As definições e regências mentais (que podem compreender construções culturais, sociais ou teóricas) anteriores à leitura dum texto serão determinantes para a sua hermenêutica. E, porque os mitos organicamente perpetuam outros mitos, é relevante questioná-los de modo a entender, de facto, a função dos textos literários, sendo necessário precaver-nos contra juízos de valor ou preconceitos teóricos como o da autenticidade do texto ou os constrangimentos da fidelidade na tradução.

Procura-se revelar a contradição inerente ao mito da autenticidade que promove a fidelidade na tradução, mas, ao mesmo tempo, inibe a prática da intertextualidade ainda que a tradução possa em si ser considerada intertexto, o que cria um problema teórico. Atende-se que o mito da autenticidade obedece a uma conformidade que é

¹ Stanley Fish, “How to Recognize a Poem When You See One” in *Is there a Text in this Class? : the authority of interpretive communities*, Cambridge: Harvard University Press, 1980, p. 327.

contraproducente para o objectivo da intertextualidade, mas não necessariamente para a “obrigação” tradutória que é gerada pelo conceito de “fidelidade”. Uma vez que o mito se apresenta como a sombra das instituições e crenças, quando aplicado a exercícios teóricos acaba por se tornar a figura de autoridade, “um instrumento de estruturação do real, de criação de uma geometria simbólica que dá sentido e conteúdo ao real onde o homem se insere”². No caso da intertextualidade e da tradução, o respectivo mito manifesta-se sob a forma de autoridade textual hegemónica, o que condicionará o texto que virá posteriormente, bem como as considerações teóricas sobre esse texto-outro.

A intertextualidade enquanto conceito teórico nos estudos literários contemporâneos pode remontar-se a Julia Kristeva que afirmou ter encontrado o seu significado no estudo da obra de Mikhail Bakhtin. A primeira definição de intertextualidade revela-a como um aglomerado de citações:

Any text is a mosaic of quotations; any text is an absorption and transformation of another. The notion of *intertextuality* replaces that of intersubjectivity, and poetic language is read as at least *double*.³

A ideia de transformação está presente neste conceito: a transformação de um texto num outro que é sempre diferente. Anterior ao processo de transformação, que pressupõe uma destruição nem que seja parcial do texto de partida (o texto do qual se retiram as citações, alusões directas ou indirectas), tem lugar o processo de absorção do outro texto, uma absorção, não necessariamente voluntária, dos elementos do texto de partida que são significativos para uma subsequente utilização. Para além dos conceitos de “absorção” e “transformação” que são relevantes para compreender plenamente a mecânica da intertextualidade, um outro termo, nomeadamente “substituição”, deve ser escrutinado. O conceito de substituição está associado ao conceito de destruição abordado anteriormente. Para que um texto seja substituído, o outro tem de ser destruído. Assim sendo, para além de a intertextualidade proporcionar a transformação dos textos ao serem revisitados e alterados no seu conteúdo, pode ainda ser vista como

² Helder Godinho, “O mito como ordenação do mundo” in *Actas do colóquio : mito, literatura, arte : mitos clássicos no Portugal Quinhentista*, coordenação de Abel N. Pena, Lisboa: Centro de Estudos Clássicos, 2007, pp.77-78.

³ Julia Kristeva, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Leon S. Roudiez (ed.), trans. Thomas Gora, Alice Jardine, and Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press, 1980, p. 66.

destruição simbólica de textos. Também no acto de destruição se dá o contacto entre os textos, o diálogo entre textos.

Um outro aspecto a considerar é que alguns escritores, ao servirem-se da intertextualidade para comunicar algo, são acusados de falsificar, corromper ou apropriarem-se de textos que não são sua propriedade. No entanto, por detrás destes juízos de valor, que podem ser apelidados de puristas, reside uma visão incompleta das potencialidades do uso da intertextualidade. Para além de poder manter vivo um texto através de interpretações originais desse texto, a intertextualidade permitirá também a sua ressurreição. Dependendo da finalidade à qual se destina o uso de determinado texto, a intertextualidade pode substituir ou fazer com que um determinado texto renasça, sendo seguro que nesse processo se assistirá sempre a uma transformação do de partida.

Uma das valências inerentes à utilização da intertextualidade é a abertura de alternativas discursivas. Por exemplo, o recurso à intertextualidade como subversão é uma característica da literatura pós-moderna, apesar de ter sido extensivamente utilizada já no período modernista. A poetisa Carol Ann Duffy pode constituir um exemplo da utilização de um tipo particular de intertextualidade com objectivos feministas. Apesar de não se poder colocar Carol Ann Duffy num movimento feminista consciente, em termos teóricos, existem semelhanças entre a sua utilização de outros textos, e de mitos ou figuras mitológicas, para revisão intencional, e a de outras escritoras contemporâneas. Em *Laughing With Medusa: Classical Myth and Feminist Thought*, Vanda Zajko e Miriam Leonard inventariam e compilam um conjunto de textos representativos da importância que a reconstrução e desconstrução dos mitos clássicos adquiriu na consolidação de uma afirmação feminina nos pólos literários e feministas do século XXI:

Instead of creating new genealogies, many feminists have chosen to revivify ancient narratives to arm contemporary struggles. (...) These myths are after all not only the products of an androcentric society, they can also be seen to justify its own basic patriarchal assumptions.⁴

A apropriação de figuras mitológicas, que em *TWW* de Carol Ann Duffy discursam na primeira pessoa, tem uma longa história na literatura mundial, desde a

⁴ Vanda Zajko and Miriam Leonard (eds.), *Laughing With Medusa: Classical Myth and Feminist Thought*, Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 2.

leitura alternativa de Hegel de *Antígona* à elevação de Édipo a complexo em Sigmund Freud. Os mitos clássicos invocam as características formadoras das sociedades, os alicerces morais e constitucionais de um tempo no passado. Outra das características do mito clássico, que é criticada por algumas feministas, é o inculcamento de noções de diferenciação sexual, fazendo delas um código social que é o espelho das estruturas de poder e das ideologias que o mito generaliza através das suas personagens. Na mesma linha crítica, Vanda Zajko e Miriam Leonard encontram fraquezas em algumas abordagens feministas ao mito. Acusam algumas revisões feministas de serem conscientemente selectivas nas figuras mitológicas que destacam de modo a encaixar as suas intenções programáticas, ignorando deliberadamente alguns contextos da Antiguidade para validarem as suas leituras modernas. Também Carol Ann Duffy selecciona as figuras que se inserem na agenda que está a explorar. No entanto, no seu caso, e apesar de a eleição das personagens parecer mais inclinada para figuras imediatamente reconhecíveis num contexto de identidade colectiva, numa tentativa de aproximação entre o pensamento da escritora e o imaginário dos leitores, a diferença a destacar é a sua utilização do mito independentemente do género, aplicando diferentes perspectivas que resultam na deslocação das noções de feminino e masculino. A poetisa parece perfilhar a convicção de Luce Irigaray de que o estatuto das mulheres só será profundamente alterado com a criação de mulheres com poder que funcionem como símbolos. Carol Ann Duffy procura essas personagens simbólicas e, ao fazê-lo, abana os alicerces da construção/configuração social do sexo feminino e masculino, baseada no princípio de divisão por oposição, uma lei binária condenada por Jacques Derrida⁵. Este seu uso da intertextualidade com um cunho reinventivo coloca à tradução exigências de reconhecimento cultural e manejo de repertórios literários e soluções criativas. Nesse sentido, a intertextualidade pode também constituir um problema tradutório.

Há casos em que a intertextualidade é explicitamente anunciada por uma epígrafe, o que certamente facilita o reconhecimento do tradutor do uso de um outro texto, tal como o leitor sabe, ao encontrar uma epígrafe, que o poema que se propõe ler entrará em conversação com outro texto literário, seja para o desenvolver, contradizer ou abrir novas perspectivas de leitura. Carol Ann Duffy usa as potencialidades da epígrafe no soneto “Anne Hathaway” (*TWW*) ou no poema “Over”, o poema que conclui o livro de poemas *R*. Recorre ao poema “Home Thoughts, From Abroad” de

⁵ Ver Jacques Derrida, *Heidegger et la question*, Paris: Flammarion, 1990.

Robert Browning, em jeito de explicação do volume, mostrando ao leitor de onde retirou “rapture”, palavra que nessa epígrafe se associa a uma vivência pura do amor. Partindo dessa premissa, *R* desenvolve um conjunto de poemas de amor em que muitos regressam à forma do soneto, à comunhão entre a natureza e a palavra, à metáfora do amor e à sua revelação através dos objectos, à memória primeira que é revivida. Este uso da epígrafe, o seu deslocamento para a conclusão, é inovador na medida em que a revelação/clímax final inverte a expectativa convencional que o último poema encerra o livro, fechando-o. Assim, desarticula-se a posição natural da epígrafe de anteposta a posposta. Esta estratégia, usada também noutros volumes (*TWW*) confere uma componente de pluralidade e indeterminação à leitura dos poemas.

A poesia está, porém, sujeita a convenções de leitura que suportam decisivamente o conceito de autenticidade na interpretação do texto literário. Este problema associa-se a noções de essencialidade/integridade do poema e a sua assunção de superioridade nos géneros literários é importante até porque este conjunto de convenções direcciona o leitor para determinadas abordagens aos poemas e não são produto somente dos campos teóricos, vivem também no pragmatismo das escolas e das universidades. Na segunda metade do século XX, estas ramificações da sacralização da poesia (as convenções de leitura) foram atacadas pelas manifestações de desconstrução literária entre as quais elegemos Stanley Fish como uma voz activa que serve de exemplo. Enquanto teórico literário e professor, Stanley Fish dedicar-se-ia a expor/quebrar algumas destas convenções no influente ensaio “How to Recognize a Poem When You See One” que constituiu um esforço de reabilitação do leitor, dado o seu argumento de que a veneração do poema amplia os constrangimentos do leitor. O primeiro pressuposto em que se concentra é a obsessão da poesia pela unidade, ou seja, é consensual esperar-se que haja um ciclo condutor num poema, uma centralidade temática. A própria definição de poema enquanto um todo textual coerente exige um critério deontológico da poesia que passa pela homogeneidade, ou ilusão de homogeneidade. Stanley Fish descreve-nos como a partir de um exercício durante uma aula conseguiu identificar algumas das convenções de leitura associadas à poesia. Escreveu os nomes de quatro linguistas e um crítico literário no quadro. Os alunos que frequentavam as suas aulas tinham aprendido, como refere, “a identificar correctamente símbolos cristãos, reconhecer padrões tipológicos e a conseguir partir do processo de

observação desses símbolos e padrões para a especificação da intenção poética”⁶. Depois de escrever os nomes no quadro, Fish disse aos alunos que aquele conjunto de palavras se tratava de um poema e pediu-lhes que o interpretassem. Foi o que fizeram. O que se concluiu das respostas dos alunos, e que pode aplicar-se ao leitor da poesia treinado, programado para interpretar, é que o leitor procurará retirar de um “pedaço de linguagem” o que quiser/conseguir, construindo assim um poema. Isto é, Stanley Fish parece guardar fidelidade a uma tradição que muito deve ao pensamento de Roland Barthes, que considera que o leitor constrói o texto que lê através de um meio que é só seu, a interpretação:

Having assumed that the collection of words before them was unified by an informing purpose (because unifying purposes are what poems have), my students proceeded to find one and to formulate it.⁷

Se as escolas e faculdades, tendo um papel formador, sócio-ideológico crucial, assumem como matriz as directivas convencionais de leitura, estão a robotizar o processo de interpretação. Dentro deste quadro, o leitor tem efectivamente o poder que lhe é atribuído pela interpretação, mas esse poder é enfraquecido pela instrumentalização da poesia em favor de uma ilusão de coerência e unidade, ainda emoldurada por um horizonte teórico romântico⁸. À semelhança do que acontece com o estatuto do texto de partida na tradução, a valorização descomedida do estatuto do poema na literatura, baseada em noções de superioridade face à prosa e na excelência da palavra poética, determina princípios holísticos doutrinários de leitura. Esta actividade (a leitura) está, portanto, condicionada pela veneração da unidade que contamina a interpretação.

Em suma, a intertextualidade permite um rejuvenescimento da obra literária. Subjacente a este exercício dialógico (que pode ser intersemiótico também) está imanente o conceito de “autenticidade” do texto literário. A intertextualidade subverte e questiona abertamente as estruturas da autenticidade do texto literário. Este conceito surge identificado enquanto mito, uma vez que é uma representação simplista, embora geralmente admitida, da originalidade artística de quem cria obras literárias e da conformidade do leitor às convenções de leitura e interpretação. A intertextualidade surge como mecanismo de insubordinação quebrando a falsa supremacia da

⁶ Stanley Fish, “How to Recognize a Poem When You See One” in Stanley Fish, *Is there a Text in this Class? : the authority of interpretive communities*, Cambridge: Harvard University Press, p. 322, 1980

⁷ Ibid, p. 326.

⁸ Sobre esta questão ver ainda David Murray, “Unity and Difference: Poetry and Criticism” in *Literary Theory and poetry: Extending the Canon*, London: B. T. Batsford, 1989, pp. 5-22.

autenticidade. A convenção literária da originalidade, especialmente embutida no inconsciente teórico e literário desde o Romantismo, diz ao escritor que deve procurar ser novo nas suas concepções e diz ao leitor que deve procurar a inovação nas obras literárias. A originalidade interliga-se com esta noção de autenticidade já que pressupõe que os textos não devem ser cópias, falsificações, de outros textos. A intertextualidade obriga a uma oscilação das estruturas desse pensamento que vê a *originalidade* como a principal manifestação da criatividade de um *gênio*, o poeta. O que se espera deste gênio é que *crie* obras de arte perfeitas. E é esta ideia de perfeição dos textos literários, que outrora demarcou a escrita como uma das experiências mais próximas da divindade por comparação entre o Criador do mundo e o criador de poemas, que sustém o mito da autenticidade e eleva o estatuto do texto poético. Esta noção de poesia está ligada à tradição de Homero que concebe o poema como uma mistura de musicalidade e palavra que apela aos sentidos. É exaltado o poder da palavra na sua capacidade sugestiva e oracular. No entanto, esta é uma visão idealista por supor que os textos literários têm tamanha coerência e perfeição tanto em forma como em conteúdo, e que podem existir autonomamente. O mito da autenticidade exige do texto literário uma originalidade que não existe. Todos os textos literários estão inseridos em determinados espaços representativos, que coexistem com outros, que abrem a porta a outros, e que não se podem limitar por conceitos tão restritivos como “autenticidade”, “originalidade” ou “perfeição”. Para além disso, assinala-se que a autenticidade, sobretudo em poesia, sacraliza o original ao ponto de muitas vezes criar uma distância contraproducente entre o leitor e a sua interpretação, trazendo desarticulação à experiência da leitura. Se os textos são manejados por outros autores, transformados e reutilizados, se a noção de originalidade e de interpretação é maleável, a estabilidade da concepção de autenticidade é desfeita. Pode compreender-se a intertextualidade enquanto recurso literário com o potencial de estilhaçar os mitos da autenticidade e originalidade de forma a que se encarem verdadeiramente as movimentações literárias cognoscentes que se serviram dessa solução.

CAPÍTULO 4.
Problemas tradutórios:
a tradução como um acto criativo

4. Problemas tradutórios: a tradução como um acto criativo

Há demasiados factores – poéticos, literários, históricos, linguísticos – apostados em dificultar a tarefa dos tradutores e intérpretes.¹

O problema da interpretação é crucial na tradução. A função do tradutor enquanto leitor é realçada em virtude de ele ser, em primeiro lugar, um intérprete do texto. É por isso, e também pelas diferentes opções/caminhos tradutórios elegidos, que o mesmo texto de partida traduzido por diferentes tradutores/leitores resultará em diferentes textos de chegada. A tradução de um determinado texto dependerá em grande medida da interpretação do tradutor da intenção do autor, independentemente da sua qualificação e familiaridade com o texto. Para alguns teóricos da tradução, como João Barrento na esfera nacional, a intenção autoral é o horizonte mais ou menos estável do universo do tradutor². Note-se que mesmo Umberto Eco, um dos principais proponentes da “morte do autor”, acabaria por modalizar este seu pensamento, propondo a “intenção do texto” como reguladora das possibilidades de interpretação:

Nalguns dos meus escritos recentes sugeri que entre a intenção do autor (muito difícil de descobrir e frequentemente irrelevante para a interpretação de um texto) e a intenção do intérprete que (para citar Richard Rorty) simplesmente «molda o texto segundo uma forma que servirá a seu propósito», existe uma terceira possibilidade. Existe uma *intenção do texto*.³

De qualquer forma, esta disposição liberta o tradutor de uma dependência do autor, mas comporta outro tipo de lealdade, a lealdade à intenção do texto. Note-se que mesmo que o conceito de fidelidade seja rejeitado, continuam a ser usadas as suas metáforas e coacções ainda que dissimuladas.

No caso da tradução, o mito da fidelidade tem gerado inumeráveis metáforas tradutórias, sendo a mais citada a metáfora das *les belles infidèles*, expressão cunhada no século XVIII pelo francês Antoine Galland e veementemente contestada entre as hostes feministas. Outro exemplos são as metáforas da escravatura e do colonialismo da

¹ João Barrento, *O Poço de Babel: para uma poética da tradução literária*, Lisboa: Relógio d'Água, 2002, p. 167.

² Ver Ibid, p. 38.

³ Umberto Eco *et al.*, *Interpretação e superinterpretação*, direcção de Stefan Collini, tradução de Miguel Serras Pereira, Lisboa: Presença, 1993, p. 30.

língua. A fidelidade na tradução de textos está ligada ao valor conferido ao texto original. O facto de o texto original ser reverenciado como divino, perfeito, perpetua o mito da fidelidade tradutória e cria, conseqüentemente, o mito da tradução perfeita e a noção do intraduzível, especialmente no que ao género da poesia diz respeito, sendo, como vimos, frequentemente colocado no mais alto patamar da arte literária. A dinâmica entre a sacralização do texto e a intraduzibilidade, bem como suas implicações para a tradução são delineadas pelo teórico e tradutor Henri Meschonnic no seu ensaio “Propostas para uma Poética da Tradução”:

A ilusão da transparência pertence ao sistema ideológico caracterizado pelas noções inter-relacionadas da heterogeneidade entre o pensamento e a linguagem, de génio da língua, do mistério da arte, noções baseadas numa linguística da palavra e não numa linguística do sistema, em línguas consideradas actualizações particulares de um significado transcendental (projecção filosófica do primado europocêntrico, logocêntrico, colonialista, do pensamento ocidental). Estas noções acabam por opor texto e tradução, por meio de um sacralização da literatura. Esta sacralização e esta compensação definem o papel social da estética. Desse jogo de oposição ideológica entre texto e tradução resulta uma noção metafísica, não historicizada, a noção do intraduzível.⁴

O conceito de fidelidade, que se tornaria uma tradição no mundo tradutório, começou por estar relacionado com o dualismo que opõe a tradução literal à tradução do sentido, tal como primeiramente formulado na *Carta a Pamáquio sobre os problemas da tradução* de São Jerónimo. Este problema separou ideologias tradutórias e foi motivo até de divisão moral. Passaria a constituir uma opção, e não um problema limitativo, para muitos tradutores, que justificavam a sua escolha, de um ou outro procedimento, servindo-se, nos dois campos, do bode expiatório da tradução. Embora São Jerónimo privilegie a tradução do sentido em detrimento da tradução da palavra, esta posição não é unânime, sobretudo na tradução de poesia. Para muitos teóricos e tradutores a escolha recaiu sobre a tradução literal. A questão da fidelidade é ainda mais intricada se considerarmos as diversas questões inter-relacionadas, como por exemplo: a quem se deve ser fiel? À obra literária, ao autor do texto de partida, ao período histórico de produção, ao público alvo (destinatário), à finalidade/função do texto de chegada ou, à cultura de chegada?

⁴ Henri Meschonnic, “Propostas para uma Poética da Tradução” in Jean Réne Ladmiral, *A tradução e os seus problemas*, trad. Luísa Azuaga, Lisboa: Edições 70, 1980, p. 82.

Relativamente às tentativas de limitar o alastramento do mito de fidelidade que promove o mito da tradução perfeita por oposição à noção de intraduzível entre os teóricos e os tradutores, a proto-acção de mudança terá vindo da Escola de Telavive, do fundador da teoria polissistémica nos anos 70, Itamar Even-Zohar, que partindo da concepção sistémica da literatura preconizada pelos formalistas russos do início do século XX, no seu ensaio “Polysystem Theory”⁵, estabelece a cultura enquanto um sistema-mãe que abrange outros sistemas dinâmicos, como o literário. Este polissistema é constituído por parcelas centrais e periféricas em constante fricção, o que permite dilatar os objectos de pesquisa que poderão ser analisados. Dentro do sistema literário estão as traduções que adquirem uma utilidade que deixa de ser desvalorizada por se reconhecer que dão movimento e introduzem alterações e actualizações ao sistema. Por exemplo, as traduções têm um papel influente no que diz respeito à inserção de neologismos no sistema literário, e conseqüentemente, na língua. Se a tradução se fixar num espaço central do sistema, a aceitação/integração desses neologismos é mais favorável. A disciplina Estudos de Tradução, assim denominada por James S. Holmes na agora célebre versão escrita da comunicação “The Name and Nature of Translation Studies”⁶, incorporaria alguns dos fundamentos da teoria de Itamar Even-Zohar, nomeadamente a reabilitação do texto de chegada que deixa de ter colocação inferior à do texto de partida, a afirmação da sua utilidade/mérito literário, e problematização da obediência ao mito de fidelidade.

Portanto, sobretudo desde as últimas décadas do século passado, a fidelidade parece estar a perder as conotações de prerrogativa que outrora carregara, deixou de ser um critério avaliador por si só, e os estudos da tradução focam-se cada vez mais num entendimento do processo de tradução nas suas diversas fases mentais progressivas e em visões interdisciplinares que alarguem a compreensão do fenómeno intelectual da tradução. Do enfoque na tradução enquanto processo nascem os Estudos Descritivos, que têm menos de quatro décadas de existência oficial, focando-se na análise, e não na avaliação, das traduções enquanto textos literários. Dessas análises cresce a consciência de factos intersistémicos e polissistémicos que motivam o processo e escolha tradutória. Na procura de causas e motivações, e na atenção à cultura de chegada desenvolveu-se

⁵ Itamar Even-Zohar, “Polysystem Theory” in *Poetics Today: International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, vol. 11, n.º. 1, Durham: Duke University Press, 1990, p. 8.

⁶ James S. Holmes, *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam: Rodopi, 1988, p. 66.

gradualmente a Escola da Manipulação. A Escola da Manipulação, onde académicos da tradução tão distintos quanto Gideon Toury, José Lambert, Theo Hermans⁷, André Lefevere, e Susan Bassnett, deram o seu contributo teórico-prático para o crescimento do alcance translatório, desenvolveu-se a partir dos anos 70 principalmente nos Países Baixos e em Israel e teve como estímulo central o reconhecimento que toda a tradução é manipulação. Este grupo de estudiosos, com a bagagem da teoria polissistémica, integrou a tradução numa unidade sócio-cultural e histórica, com normas. O comportamento tradutório seria então governado por normas que teriam uma envolvimento histórica. Deste ponto de vista, a tradução passa a ser considerada em conjunto com as outras dimensões do sistema literário, como as instituições, as editoras, o público receptor das traduções, isto é, relevantemente, as diferentes componentes da cultura de chegada. Para além disso, o foco do estudo passam a ser os textos traduzidos, que são comparados e analisados. As traduções são tidas como um tipo de texto.

Gideon Toury disseminou o interesse pelas normas tradutórias, incorporando-as na reflexão teórica. Segundo o seu pensamento, as traduções, sendo essencialmente fenómenos da cultura de chegada⁸, não podem ter um papel secundário no sistema literário, uma vez que as suas manifestações sócio-culturais são significativas para a comunidade:

Translation activities should rather be regarded as having cultural significance. Consequently, 'translatorship' amounts first and foremost to being able to *play a social role*, i.e., to fulfill a function allotted by a community – to the activity, its practitioners and/or their products – in a way which is deemed appropriate in its own terms of reference.⁹ (Sublinhados do autor)

O carácter social das traduções sujeita-as a normas sociais e a normas tradutórias que serão aplicadas segundo as escolhas/decisões de tradução em todos os estádios do processo de tradução. Por existirem normas, existem desvios. Estas noções parecem condizer com os princípios sociológicos de estudo dos fenómenos sociais. A aplicação

⁷ Theo Hermans, *The Manipulation of Literature*, 1985, regista o arranque oficial da Escola da Manipulação.

⁸ Sobre a forma como o enfoque conceptual sobre fenómenos de chegada na nova disciplina dos estudos da tradução veio ameaçar a lógica binária associada à avaliação da tradução, ver o artigo de João Ferreira Duarte, "Do Binarismo em Tradução" in *Relâmpago. Revista de Poesia*: a tradução de poesia, nº17, Outubro de 2005, pp. 21-46, onde o autor esmiúça também outros contributos recentes, nomeadamente do desconstrucionismo, dos estudos pós-coloniais e da etnografia, "para uma desbinarização da tradução".

⁹ Gideon Toury, "The Nature and Role of Norms in Translation" in Gideon Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam: John Benjamins, 1995, p. 53.

destas normas à tradução introduz dois novos conceitos à teoria da tradução: aceitabilidade e adequação. Estes dois conceitos podem ser postulados como orientações tradutórias seguidas pelo tradutor. A adequação consiste numa aproximação ao texto de partida, bem como às normas, ou “hipóteses explanatórias” para Toury, da literatura e cultura em que foi produzido. O contrário, a adesão a normas da cultura, literatura e texto de chegada, indicará uma tendência para a aceitabilidade. Em termos práticos, uma opção pela aceitabilidade dará origem a mais desvios tradutórios, ou tentativas que procuram colmatar as diferenças sistémicas, uma vez que o texto de chegada tentará conformar-se com regras diferentes de um sistema linguístico, literário e cultural diferente, o que implica o recurso a mais processos criativos de substituição seja ela formal, gramatical ou lexical. Assim sendo, a adopção de uma destas estratégias tradutórias determinará o foco da tradução:

Thus, a translator may subject him-/herself either to the original text, with the norms it has realized, or to the norms active in the target culture, or in that section of it which would host the end product. (...) whereas adherence to source norms determines a translator's **adequacy** as compared to the source text, subscription to norm originating in the target culture determines its **acceptability**.¹⁰

As reflexões não prescritivas de Gideon Toury, sobre as normas e a cultura de chegada como factor crucial na tradução, teriam enorme impacto numa disciplina cada vez mais prolífera em publicações e indagações sobre os processos mentais dos tradutores¹¹. Para além destas propostas que se tornaram legado dos Estudos de Tradução, assumiu proporções importantes uma perspectiva de análise contrastiva dos textos traduzidos e seus respectivos textos de partida na procura do que se convencionou chamar “universais de tradução”, preconizados no texto pioneiro de Antoine Berman “La Traduction comme L'épreuve de l'étranger” (1985)¹². O verbete “Universals of Translation”¹³ de Sara Laviosa-Braithwaite, que reúne e dispõe metodicamente as características linguísticas que ocorrem tendencialmente, como por exemplo o maior grau de explicitação e extensão, e a maior variedade de registos linguísticos, constitui

¹⁰ Ibid, pp. 56-57.

¹¹ Como complemento desta incursão inicial de Toury, Mona Baker no seu texto “Norms” em Mona Baker (ed.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York: Routledge, 1998, enquadra o conceito de “norma” nos seus diferentes contextos, inclusive contextos pós-Toury.

¹² Sobre os universais da tradução ver ainda Baker (1993) e Toury (1991).

¹³ Sara Laviosa-Braithwaite, “Universals of Translation” in Mona Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York: Routledge, 2001, pp. 288-291.

uma inventariação contemporânea dos universais da tradução. As diversas compartimentações analíticas dos Estudos de Tradução, cada vez mais inter e multidisciplinares, distanciam-se dos conceitos de “fidelidade” e “equivalência”, encaminhando-se para o *corpus* traduzido como potência no esclarecimento das dúvidas tradutórias que resultam da busca incessante de aperfeiçoamento por parte dos seus intervenientes.

Os esforços realizados pelos teóricos da tradução para questionar os mitos disseminadores da perfeição e do texto de partida e fidelidade exigida à sua tradução contrariam as pressões inseparáveis das exigências literárias sobre a originalidade e perfeição da obra de arte, mais prementes ainda caso se trate de uma composição poética. Apesar de se poder considerar a fidelidade um ideal tradutório saudável no sentido em que mune os tradutores de objectivos exequíveis, é também claro que na procura da concretização desse ideal se farão manipulações da mais variada ordem no texto de partida. Podem inclusive surgir como forças opositoras, mas não poderá estar o “segredo” da tradução na negociação complementar entre fidelidade e manipulação? O texto de partida tem de deixar de ser posto num pedestal e, em vez de ser regido por este mito, a tradução pode, para sua sobrevivência, partir do pressuposto, conjecturado pelo filósofo alemão Walter Benjamin¹⁴, que o original morre na tradução para que o texto traduzido possa nascer, ou seja, na sua vida após a morte o texto original sofre uma mudança, uma libertação.

4.1. Tradução de poesia

The success or failure of these attempts must be left to the discretion of the reader, but the variations in method do serve to emphasize the point that there is no single right way of translating a poem just as there is no single right way of writing one either.¹⁵

A tradução adquiriu, ao longo do seu percurso teórico evolutivo, legitimidade na qualidade de veículo de aproximação entre duas línguas e duas culturas, neste caso a inglesa e a portuguesa, por forma a enriquecer e dotar o espaço literário de chegada de novos conteúdos e formas de usar o poema. Da mesma forma, no *corpus* tradutório

¹⁴ Ver ensaio Walter Benjamin, “The task of the translator: An Introduction to the Translation of Baudelaire’s ‘Tableaux Parisiens’”, trans. Harry Zon, in *The Translation Studies Reader*, 1923, p. 76.

¹⁵ Susan Bassnett-McGuire, *Translation Studies*, 3rd Edition, London and New York: Routledge, 2002, p. 102.

escolhido para esta dissertação, homenageia-se uma autora de destaque na cultura de partida, alargando o seu universo de afirmação. A tradução, neste caso de Carol Ann Duffy, é por isso também uma forma de dar a conhecer as novas tendências da poesia britânica actual.

A fim de obter orientações para a prática da tradução deste trabalho, pesquisou-se e procurou-se sistematizar algumas reflexões teóricas sobre a tradução da poesia. Entre os autores que se debruçaram extensivamente sobre este tema, destaque-se a contribuição de James S. Holmes, que sistematizou e enquadrou os diferentes tipos de tradução poética (ou, mais precisamente, “metapoema” na sua terminologia) que descreveu como sendo quatro: a tradução mimética, a tradução analógica, a tradução orgânica, e a tradução desviante. A primeira abordagem, caracterizada como tradicional, tem por objectivo preservar a forma do texto de partida:

The first traditional approach is that usually described as retaining the form of the original. Actually, since a verse form cannot exist outside language (though it is a convenient fiction that it can), it follows that no form can be “retained” by the translator as he moves from a source language to his target language.¹⁶

Em tradução, porém, “preservar a forma do texto de partida” não é uma tarefa linear, sendo então uma tradução aproximativa no que diz respeito à forma, uma vez que nenhum par de línguas é totalmente permutável. Os benefícios da adopção deste modelo podem ser o enriquecimento da tradição literária de chegada, pelo acolhimento de formas poéticas desconhecidas. Holmes situa a preferência por este modelo nas traduções do século XIX, um período propício a modificações, mais concretamente das normas literárias unificadoras.

A tradução que James Holmes designa por analógica, continuando a privilegiar a forma como principal orientação, procura, no entanto, uma correspondência entre a função original do texto na tradição poética da língua de partida e a função na língua de chegada.

¹⁶ James S. Holmes, *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam: Rodopi, 1988, p. 25.

A second school of translators has traditionally looked beyond the original poem itself to the function of its form within its poetic tradition, then sought a form that filled a parallel function within the poetic tradition of the target language.¹⁷

Ambos os modelos, preocupados com a forma, buscam a equivalência da língua de partida, utilizando métodos diferentes, e nunca foram práticas abandonadas no contexto da tradução literária. A terceira abordagem, a tradução orgânica, diferencia-se das duas últimas pela transição da forma para o conteúdo semântico do poema, procurando, por sua vez, atingir uma forma moldável:

The translator pursuing this approach does not take the form of the original as his starting point, fitting the content into a mimetic or analogical form as best he can, but starts from the semantic material, allowing it to take on its own unique poetic shape as the translation develops.¹⁸

Esta abordagem, segundo Holmes monística na sua base, surge por oposição a uma concepção dualista da poesia; ou seja, enquanto que os modelos centrados na forma concebem a poesia na base da escolha da forma levada a cabo pelo poeta de partida, os modelos centrados no conteúdo não conseguem dissociar a forma do conteúdo do poema, o que inviabiliza a possibilidade de tradução formalmente pré-definida. No pólo oposto dos modelos formais otimistas, a tradução orgânica é descrita como sendo pessimista em relação às possibilidades da transferência linguístico-cultural própria do século XX. A última abordagem deste modelo teórico, a tradução desviante (a que se poderia porventura apelar de “tradução livre”), não obedece primeiramente nem a forma nem a conteúdo:

Alongside these three major types of derivative form is a fourth type of form which has had its practitioners, if not its theoreticians, through the years. This form does not derive from the original poem at all, and might therefore be classified as “deviant form” or “extraneous form”. The translator making use of this approach casts the metapoem into a form that is in no way implicit in either the form or the content of the original.¹⁹

Holmes encontra semelhanças entre a tradução orgânica e a tradução desviante, em particular na rejeição da sujeição aos códigos formais da cultura poética de chegada, e

¹⁷ Ibid., p. 26.

¹⁸ Ibid., p. 27.

¹⁹ Ibid.

na maior liberdade criativa na transferência do significado do texto de partida do que as abordagens regidas pela forma. Não obstante, esta abordagem foi sempre minoritária entre os praticantes da tradução desde o século XVII, que teriam, de acordo com a percepção holmesiana, uma inclinação para a imitação.

Integrando este enquadramento na tradução de Carol Ann Duffy, pode afirmar-se que esta tradução encaixa na categoria de tradução orgânica. O próprio apelo da sua obra poética parece ser esse, a exaltação dos temas dos quais se ocupa, imprimindo-lhes um forte potencial de transformação semântica. Com efeito, a concepção de poesia tem sido reinventada e questionada ao longo dos séculos pelos movimentos literários, seja na intenção poética, seja na relação entre o autor empírico e sujeito poético, na unidade e coerência dos poemas, ou sinceridade artística ou no equilíbrio e tendencial interdependência entre conteúdo e forma, significante e significado. Além das componentes conceptuais subjacentes, a poesia tem como elemento principal a exploração da língua nos seus diversos recursos e possibilidades como a métrica, a dicção, o uso da metáfora e de símbolos, e efeitos estilísticos. O tradutor deverá considerar todos estes constituintes como parte integrante de um todo que é o poema. No entanto, as interferências linguísticas naturais entre duas línguas diferentes podem impossibilitar a transposição exigida na interacção de todos os componentes do texto de partida da mesma forma, ou semelhante, no texto de chegada.

No decurso do processo tradutório em si, como nas decisões pré-tradução e pós-tradução, serão inevitavelmente detectados problemas tradutórios, alguns crónicos, outros circunstanciais. O primeiro problema advém, indubitavelmente, do confronto com a língua estrangeira que, além de especificidades fonológicas e morfo-sintácticas, terá referências vernáculas específicas e intrínsecas que o tradutor deve procurar esclarecer. Também a cultura de chegada, inseparável da língua, é outro mundo que o tradutor tem de dominar para que possa encaixar os referentes culturais que possam surgir no texto. A identidade do escritor(a) pode ser, mesmo que de forma fragmentária, ou não, a identidade do seu país. Num jogo de duas forças, é importante ter a língua e cultura de chegada como aliadas e não como inimigas. Isto é, o conhecimento do repertório da língua e literatura de chegada, bem como dos seus mecanismos internos, organização linguística e alternativas, é uma ferramenta importante para qualquer tradutor. O manuseamento das duas línguas nas suas diferenças e semelhanças, ganhos e perdas, e interferências, coloca-se como um problema axiomático da tradução. Esta noção é seguida por Vasco Graça Moura, que representa na literatura portuguesa uma

significante tradição, a dos poetas que traduzem poetas. Através de uma metáfora conclui que

Traduzir é, antes de mais, uma luta corpo a corpo com dois adversários principais e vários outros, de toda a ordem e de importância muito diversa. Os principais são a própria língua do tradutor, com a especial mobilização de recursos que implica para o fim em vista, e a língua do texto original, na específica configuração e concreção literária do texto sobre que se opera. (...) Nesse corpo a corpo, o autor da tradução tem de conseguir penetrar nas veias do discurso a traduzir, compreender-lhe a lógica e as articulações interiores, encontrar a relação interactiva de equivalentes que permita se fale [sic] em transposição da língua original para a de acolhimento, no conjunto de circunstâncias concretas, que naquela, a tornaram numa específica obra literária e, nesta, aspiram a sê-lo também.²⁰

Estes problemas tradutórios são universais, ocupam todos os planos, vertentes, da tradução (entenda-se interlinguística). A independência das línguas nas suas estruturas lexicais, semânticas, morfológicas, e sintácticas, é um dos obstáculos transversais à tradução.

Para além destes, há, no entanto, problemas tradutórios que são férteis sobretudo na tradução de poesia visto a poeticidade se jogar para além do significado da palavra no seu efeito, no tom, no som. No domínio poético, o tradutor deparar-se-á continuamente, mesmo antes de traduzir o poema, com este problema congénito, o facto de a palavra, a linguagem, conter os mais diversos significados instáveis e variáveis de texto para texto. Desde logo na primeira fase preparatória da tradução, a da leitura, o tradutor terá de se confrontar conscientemente com este problema. A fase da leitura gera outras fases pré-tradução: a interpretação do texto (no caso, do poema); a avaliação dos artifícios linguísticos utilizados, ou seja, perceber através da maneira como estão dispostos os recursos da língua de partida que o autor escolhe utilizar e que constituirão o estilo; a identificação das referências culturais e da matriz prosódica no poema, ou seja, identificar os ritmos do poema e reconhecer os dispositivos formais; e a pesquisa dos antecedentes literários do autor e das tradições literárias da língua de partida. Podemos denominar estas fases de preliminares no sentido em que são essencialmente processos de questionamento onde se interroga o poema e se acham as respostas através da hermenêutica. No entanto, não são menos importantes do que o processo tradutório em si por estabelecerem as bases preparatórias que são

²⁰ Vasco Graça Moura, “Traduzir Dante: uma aproximação” in *A Divina Comédia de Dante Alighieri*, Chiado: Bertrand Editora, 2006, p. 9.

indispensáveis nas fases seguintes do acto de tradução. Assinale-se que as avaliações feitas nestas fases, por natureza, ditarão o aparecimento de diferentes soluções tradutórias, não só pelas variadas interpretações, mas também pelos diversos modelos teóricos assimilados pelos tradutores que os guiarão para determinadas direcções interpretativas. As próprias convenções de leitura consideradas anteriormente terão o mesmo efeito.

Esta espécie de introdução à tradução, ou trabalho de preparação, contribuirá para dotar o tradutor de todos os meios necessários para iniciar a sua tradução de forma coerente. Uma gestão deficiente destes processos preliminares pode, porém, ditar o insucesso. Na passagem para o processo tradutório, e pesando as perdas e os ganhos, começam os estádios das decisões. As decisões serão uma constante ao longo da tradução e o encadeamento de decisões terá repercussões no resultado final. Independentemente de técnicas explícitas ou implícitas, os tradutores terão de optar, dentro do leque de escolhas possíveis, pela estratégia mais adequada para determinado poema, pesando a finalidade, a função e o público alvo da tradução. A escolha dessa estratégia depende de uma decisão prévia, isolada por Toury e já explanada anteriormente: aderir às normas da literatura de partida (adequação) ou às normais da literatura de chegada (aceitabilidade).

Em termos de estratégias tradutórias, a divisão original (tradução literal vs tradução do sentido) alarga-se no mundo da poesia. As opções, por vezes contraditórias, podem inviabilizar certos compromissos. A tarefa do tradutor não é facilitada, cada escolha implica a abdicção de um ou outro constituinte do poema. Apesar das cedências, as traduções podem atingir os seus objectivos comunicativos, ou as finalidades definidas pelo tradutor. Vejam-se alguns tipos de traduções e recursos utilizados na tradução de poesia: a transferência para um registo de prosa, por exemplo, onde a forma do texto de partida não é preservada a favor de uma maior clareza de sentido, mas com a desvantagem de desvirtuar as componentes formais (inseparáveis do conteúdo) do poema que adquirirá imagens visuais e uma impressão prosódica distinta das originalmente criadas. Esta estratégia é amiúde utilizada na tradução de poemas para um público infantil, apesar de, nesses casos, se poder falar, mais correctamente, em versões. Para um público adulto, é pouco empregue nos dias de hoje, uma vez que é vista com suspeição por se constituir uma mudança de género; a tradução em verso livre, outra opção, tem semelhanças com a tradução em prosa no sentido em que também se afasta da forma inicial do poema para privilegiar o conteúdo semântico. E,

sem dúvida, é a opção mais adequada para um poema em verso livre, mas também é muito utilizada contemporaneamente face ao texto de partida que se apresenta numa forma fixa. Os tradutores têm nesta hipótese maiores possibilidades de equivalência na transmissão da mensagem. Já a tradução fonética, métrica ou rimada, implicando soluções criativas, caracterizam-se pelo facto de concederem maior importância a um dos efeitos formais do poema. É evidente que este tipo de estratégia pode deturpar alguns sentidos do texto de partida, no entanto, a sua utilização é habitual, especialmente a tradução rimada que procura recriar as qualidades musicais do poema; já a tradução literal, por vezes também nomeada de tradução palavra a palavra, é geralmente descartada pela maioria dos tradutores por ser uma estratégia redutora. Se duas línguas não são linguisticamente iguais, apesar de poderem ser idênticas, a tradução literal será, por essa razão, presumivelmente escassa. Todavia, uma tradução literal pode ser eficaz na tradução de poetas como William Carlos Williams, por exemplo, com alguns poemas que são somente palavras isoladas ou sem ligação frásica; a última opção, a glosa ou imitação, à semelhança de outros modelos tradutórios, é frequentemente rejeitada e qualificada como “versão livre”. Apesar disso, e numa perspectiva mais alargada, tem sido contestado que as traduções sejam avaliadas em termos de nível de equivalência ou em termos restritivos como “boa” ou “má” tradução, visto que esses conceitos apresentam uma carga inatingível. Em vez disso, poderia avaliar-se se os objectivos tradutórios são atingidos, se o tradutor alcançou o que se propôs alcançar, ou o que lhe foi pedido, com a sua tradução. O contexto social é importante na tradução e pode esclarecer os caminhos escolhidos pelos tradutores.

À parte destas estratégias, há outras de índole mais circunstancial e extensíveis à tradução em geral. É o caso da anotação. Esta estratégia é normalmente utilizada quando são encontrados “elementos intraduzíveis” no texto de partida. Podem ser jogos de palavras, paronomásias, anagramas, ou referências culturais, que necessitam de ser suportadas por uma nota para que sejam compreendidos pelo leitor de chegada. As dificuldades de transposição destes elementos surgem naturalmente a nível linguístico com línguas inconciliáveis nos seus múltiplos significados anexados a determinadas palavras e expressões. Em termos de referências culturais, a questão prende-se com a escolha entre equivalentes que sejam do domínio da cultura de chegada, a chamada substituição cultural, ou a retenção de referentes culturais estrangeiros, que são introduzidos no contexto cultural de chegada e que podem causar desconforto ao leitor que os desconhece. A decisão depende de uma combinação de três coisas: a função da

tradução, o público alvo a que se destina a tradução, e eventualmente o grau de abertura do sistema literário de chegada. Ao nível da tradução poética, pratica-se tanto a substituição como a retenção de elementos culturais, apesar de existir geralmente aversão ao uso de notas que obriguem o leitor a desviar a atenção do texto para a nota. A prática que se adoptou na presente tradução de poemas de Carol Ann Duffy foi a da exclusão de notas sempre que se consigam achar outras soluções para os problemas tradutórios, soluções criativas.

4.2. Traduzir Carol Ann Duffy: conversando com a linguagem

They are trying to label me,
translate me into the right word.²¹

Encontram-se disponíveis em Portugal traduções de obras seleccionadas, e até mesmo de poemas isolados, de poetisas inglesas e estado-unidenses sobretudo canónicas, tais como: de Sylvia Plath (2002) e (2000) respectivamente, levadas a cabo por Mário Avelar e Maria de Lurdes Guimarães; de Christina Rossetti, (2001) e Sharon Olds (2004) por Margarida Vale de Gato; de Emily Dickinson por Jorge de Sena, Nuno Júdice e Ana Luísa Amaral (que traduziu também poemas de Sylvia Plath e Adrienne Rich, entre outras); de Adrienne Rich (2008) resultantes da colaboração de Maria Irene Ramalho e Monica Varese Andrade; ou ainda, num passado mais remoto, de Elizabeth Barrett Browning (1991) por Manuel Correia de Barros. No entanto, Carol Ann Duffy recebeu pouca ou nenhuma atenção teórica no nosso país, o que possivelmente se começará a inverter depois da exposição internacional de que foi alvo enquanto poeta laureada do século XXI. Em consequência do seu insuficiente protagonismo nas redes intelectuais e nas livrarias portuguesas, não foram demonstradas intenções concretas de tradução das suas múltiplas colecções. E se, enveredando pelo entendimento de Even-Zohar, a tradução altera o sistema literário, introduzindo novas peças ao *puzzle*, enriquecendo a literatura de chegada, abrindo novos mundos aos leitores de chegada, é imprescindível, no panorama literário actual, que se traduza Carol Ann Duffy, autora que continuamente ultrapassa os limites do que é a percepção global de formulações tão pouco transparentes como género, identidade, e linguagem, procurando um

²¹ SM, “Dies Natalis”, p. 13.

questionamento estrutural do que deve fazer um poema, num registo de acesso democrático.

Apesar de não existirem traduções portuguesas de nenhuma das obras de Carol Ann Duffy, há um número ainda que reduzido de traduções noutras línguas românicas, casos das traduções espanholas de poemas seleccionados e traduzidos por Pedro Serrano e Carlos López Beltran, numa antologia bilingue de tendências da poesia britânica actual, publicada em 2000. Em francês, o enfoque está nas obras de literatura infantil escritas por Carol Ann Duffy, nomeadamente *The Tear Thief*, traduzido por Jacqueline Odin, mantendo as ilustrações originais de Nicoletta Ceccoli e publicada em 2007 com o título *La voleuse de larmes*. Posteriormente, esta obra seria também traduzida para espanhol por Alberto Jiménez Rioja sob o título de *La ladrona de lágrimas*. Por fim, descobrem-se ainda traduções francesas de Claire Malroux na revista “Po&sie”.

Na tradução dos poemas seleccionados de Carol Ann Duffy, surgiram naturalmente paralelos entre alguns dos problemas mais comuns na tradução literária e os encontrados ao longo do processo tradutório, levando à opção por estratégias tradutórias anteriormente descritas. Em primeiro lugar, foi feita uma investigação no domínio literário da autora. O estudo cuidadoso das suas recolhas²², permitiu identificar o pulso da sua escrita, os efeitos de predilecção, os recursos estilísticos de que se serve e de que modo os emprega, e os movimentos literários/escritores a que alude. É importante ter esta informação como base do conhecimento da autora, uma vez que constitui um auxílio à resolução de alguns problemas tradutórios. Percebendo as normais estratégias da poeta, torna-se mais fácil entender o seu processo de composição, o que poderá eventualmente estar por detrás das palavras.

Para além dos problemas levantados pelo textos de partida (os poemas), ao nível da terminologia e possíveis alusões, a língua inglesa tem características particulares que dificultam a tradução de poesia. Em primeiro lugar, tipicamente, e comparando com o português, o inglês dispõe de um número muito superior de palavras monossilábicas. Esta predisposição da língua inglesa para o monossilabismo explica o facto de muitas traduções portuguesas de textos ingleses apresentarem um maior número de palavras, com versos mais longos. A anatomia das línguas, a inglesa sintética e a portuguesa analítica, é outra justificação para a maior extensão das traduções. Mesmo em línguas gramaticalmente semelhantes, neste caso línguas do grupo germânico do indo-europeu,

²² Foram traduzidos poemas de quase todas as colecções publicadas, com a excepção de *SM* e excluindo também as peças e livros de poemas infantis.

este alargamento do número de palavras continua a sobressair, mas nesses casos, segundo estudos tradutórios de análise de textos de partida, a causa pode ser o carácter explicativo das traduções.

Em segundo lugar, em termos verbais, a língua portuguesa depende mais das formas perifrásticas do que a língua inglesa. Estas formas estão mais impregnadas tanto na variante oral como escrita, sendo que esta característica, à semelhança da anterior, marca a disparidade gramatical das duas línguas e explica o menor poder de síntese da língua portuguesa. Não se pense, todavia, que não existem mecanismos sinópticos para contrariar essa tendência natural. Veja-se também a indistinção entre Pretérito Perfeito e Imperfeito no português, que causa problemas ao nível da determinação do tempo mítico ou subjectivo de certos poemas (“Deméter, p. 84) e também problemas do uso do Pretérito-mais-que-perfeito analítico, que marca o tempo histórico e anterior à revisão, cuja tradução em português parece beneficiar em reter a forma analítica, ainda que se verifique por várias vezes a supressão do auxiliar “ter”, sendo que as omissões no poema “Sra. Lázaro” (p. 83) e “História” (p. 86), são um exemplo desse uso que causa estranhamento ao leitor de língua portuguesa tal como causara ao leitor de partida.

Note-se ainda que no tocante à prosódia da língua, o acento tónico em inglês é livre e por vezes móvel, o que pode causar problemas a nível da construção da rima e do ritmo, uma vez que esta característica contrasta com as regras de acentuação do português.

Outra questão importante, e que se enquadra nos problemas de tradução dos poemas de Carol Ann Duffy, é a questão do género. O inglês moderno tem menos mecanismos de explicitação do género do que o português. Apesar disso, os pronomes e adjectivos possessivos da 3ª pessoa do singular podem esclarecer o género do sujeito da frase em inglês. Enquanto que os adjectivos em português, tal como os nomes, variam em género e em número, em inglês não existe variação, apenas no grau dos adjectivos. Por existirem todas estas diferenças, os ajustes relativamente ao sujeito (repare-se ainda que, ao contrário do português, o inglês não suporta omissão de sujeito) são típicos das traduções de textos de partida em inglês.

No caso da tradução dos poemas de Carol Ann Duffy, a perceptibilidade do género é ambígua. Como analisado precedentemente, a autora usa estratégias de ocultação do género. Isto coloca uma dupla dificuldade ao tradutor, já que se depara não só com o facto de a língua inglesa não usar mecanismos directos para atribuir género gramatical, mas também com a insistência da autora nesse encobrimento. Há, portanto,

um duplo véu sobre o género que foi preservado na tradução. Torna-se evidente, através da leitura dos poemas, que Carol Ann Duffy utiliza conscientemente diferentes mecanismos para atingir esse efeito. O poema “Elegy”²³, da colecção *R*, exemplifica esta preferência. Neste poema nem mesmo os pronomes nos encaminham para um determinado género do sujeito poético ou do seu par amoroso, apesar de os constituintes semânticos do poema poderem aludir a um determinado género, o feminino. Contudo, esse exercício de associação, baseado em convenções e estereótipos de género, pode ser insuficiente. Por conseguinte, optou-se pela manutenção destas características do texto de partida, substituindo adjectivos (que têm a marca feminina ou masculina) por substantivos neutros, reafirmando a incerteza em relação ao género, como nos casos de “bênção” e “graça” que poderiam ter sido traduzidas como “abençoada/o” ou “graciosa/o”, com género definido, caso o efeito pretendido na tradução fosse outro. A mesma utilização de estratégias em relação ao género verifica-se nos poemas “Education for Leisure”²⁴, “Two Small Poems of Desire”²⁵, “World”²⁶ e “Venus”²⁷. Esta (não) utilização de género está presente nos volumes de Carol Ann Duffy desde o início da sua carreira poética e fez parte de todas as suas colecções esporadicamente. A autora justifica esta escolha com base na universalidade da poesia, referindo-se à sua omnipresença: “Poetry is all around us, it’s in songs, it’s in speech, it’s on the page, it can accidentally happen in conversation.”²⁸. Porém, é plausível crer-se que este dispositivo estilístico seja libertador para Carol Ann Duffy e, que, ao mesmo tempo, desafie os pensamentos convencionais sobre a forma como uma mulher pode/deve escrever, ou como a heterossexualidade/homossexualidade podem ser categorias dispensáveis, pouco importantes, para uma identificação com a mensagem poética. Esta posição da autora justifica ainda o seu estilo conversacional, dialógico, e lírico, que regressa a uma musicalidade reminiscente dos poetas clássicos da Antiguidade como Safo, a quem a poetisa britânica insistentemente faz alusão quando é entrevistada.

Assim como a questão do género e a dificuldade orgânica de recurso a tantas palavras monossilábicas em português, também as alusões contextuais específicas da cultura de partida desencadeiam problemas tradutórios. As decisões a este nível são

²³ Ver p. 88.

²⁴ Ver p. 72.

²⁵ Ver p. 76.

²⁶ Ver p. 87.

²⁷ Ver p. 89.

²⁸ Alison Flood, entrevista com Carol Ann Duffy “Carol Ann Duffy becomes first female poet laureate”, *The Guardian*, 1 de Maio de 2009. (Acedido a 24 de Julho de 2009).

delicadas e podem potenciar algumas rupturas e movimentações na língua de chegada. A inclinação de um tradutor a aceitar introduzir neologismos e estrangeirismos na língua de chegada depende espontaneamente de uma conjuntura nacional favorável e das práticas correntes que prevalecem no seu sistema literário. Temos exemplos de estrangeirismos, mais concretamente anglicismos, nalgumas destas traduções. No poema “*from Mrs Tiresias*”²⁹, traduzido por “*de Sra. Tirésias*”³⁰, optou-se por não se traduzir “*tweed*” e “*flirt*” por já ocuparem um espaço na língua portuguesa. O poema “*Work*”³¹ (“Trabalho”) traz-nos os anglicismos contemporâneos da era tecnológica, na sua maioria transferidos directamente para o vocabulário de outras línguas, como “*CD*”, “*PC*”, “*DVD*”, “*TV*”, “*Internet*” e o descartável “*fast-food*”, e o poema “*World*” (“Mundo”) traz-nos “*quaich*”, taça, indissociável da sua herança celta, utilizada na prova de vinhos, mesmo em Portugal. À parte destes, deparamo-nos com um fenómeno interessante, a utilização de um italianismo (“*graffiti*”³²) no texto de partida e a sua manutenção no texto de chegada. Este exemplo atesta os benefícios do câmbio interlinguístico à escala global. *Graffiti* é uma palavra perfeitamente instalada, e reconhecida, tanto no universo da língua inglesa como da língua portuguesa³³. Por estas razões, a utilização destes neologismos inviabiliza quaisquer equívocos a nível semântico, uma vez estão salvaguardados os significados que a palavra adquiriu no seu *habitat* natural, a língua inglesa. Apesar de alguns dos estrangeirismos adoptados na língua portuguesa, via língua inglesa, surgirem por contaminação (até das próprias traduções) e pelo estatuto de subordinação da língua portuguesa perante o poderio inglês, o contacto e intercâmbio entre línguas diferentes acaba por constituir um

²⁹ Ver p. 80.

³⁰ O título do poema levanta também alguns problemas tradutórios como a tradução das formas de tratamento entre pessoas, dos títulos formais associados a determinada posição social e estado civil. Estes títulos são formas de cortesia. Em inglês existem três modos de tratamento formal para as mulheres: Mrs, Ms e, por fim, Miss (ou Misses no plural). O título Mrs surge associado a mulheres casadas enquanto que o seu oposto (Miss) surge associado a mulheres solteiras. A um nível intermédio, Ms pode ser usado para se referir aos dois estados civis mencionados, indiscriminadamente. Em português, o número das formas de tratamento nas mesmas posições é reduzido para dois termos apenas, numa distinção cada vez mais em desuso: Senhora e Menina. “Menina” é utilizado para apelidar mulheres solteiras e “Senhora” (por vezes Senhora seguido de apelido) para mulheres casadas. Apesar de não existir uma correspondência total, a em termos de coerência circunstancial existe uma equivalência que pode ser preservada. Por essa razão, “Mrs Tiresias” foi traduzido por “Sra. Tirésias”.

³¹ Ver p. 85.

³² Ver p. 86.

³³ Curiosamente, a palavra original em italiano, *graffito* no singular, foi mesmo adaptada à grafia portuguesa (“grafito”), mas tarda a impor-se. A forma como é normalmente empregue esta palavra é a incorrecta já que *graffiti* é a forma plural do substantivo, apesar de continuar a ser utilizada indiferentemente tanto para o singular como para o plural.

enriquecimento cultural, e até patrimonial, que alimenta a sobrevivência da língua de chegada.

Num outro âmbito, mais concretamente o das alusões contextuais específicas da cultura de partida presentes nalguns poemas de Carol Ann Duffy que foram traduzidos, estudar-se-á as possibilidades (em vez de dificuldades) tradutórias à disposição. Quando, num qualquer texto de partida, encontramos referências sócio-culturais, a escolha tradutória depara-se, seguramente, com uma encruzilhada multicultural. Por um lado, podemos adoptar linguística e culturalmente essas referências estrangeiras, muitas vezes desconhecidas, correndo o risco de ter de recorrer a uma nota que pode ser distractiva e um objecto estranho para o leitor monolíngue, apesar de ter um propósito explicativo e complementar. Claro que a decisão depende também do público alvo, por exemplo, se a tradução se destinar a um grupo identificado de leitores no processo de aprendizagem do inglês, neste caso, a conservação das alusões contextuais será mesmo uma mais-valia no desenvolvimento e conhecimento de uma nova língua e cultura. Por outro lado, pode optar-se pela estratégia da adaptação, ou seja, uma substituição do referente do texto de partida por um outro referente com significado homólogo na cultura de chegada. A consequência negativa da escolha desta possibilidade tradutória poderá ser, de facto, uma desconexão, incoerência, com o texto de partida, que tem um encadeamento de significados, um *continuum*, que seria rompido, remetendo mais uma vez para a questão da fidelidade. Estas acusações não deixam de ser legítimas se considerarmos os pressupostos e convenções prevalentes sobre o que é a poesia, e é verdade que a prática da tradução pode afectar no limite a forma como os poemas são considerados poemas. No entanto, como contraponto, pode afirmar-se que as estruturas poéticas estão constantemente a adquirir texturas diferentes, a ser trabalhadas, actualizadas. As consequências positivas da adopção de uma estratégia de homologia cultural podem ser a maior comodidade e familiaridade que o leitor terá, à partida, com o texto.

Nos vários poemas de Carol Ann Duffy, encontramos exemplos destas referências culturais, sejam eles nomes de personalidades britânicas, cervejas, locais, instituições, etc. Note-se que nesta questão é indispensável considerar a experiência associada à referência cultural antes de tomar uma decisão. Isto é, procurar conhecer o seu percurso na língua e cultura de chegada. No caso dos topónimos, a título de exemplo, repetidas são as vezes em que já existem equivalentes na língua de chegada que já passaram pelo processo de acomodação e resistência suficientes para coexistirem

legitimamente com outros vocábulos do sistema linguístico (são os casos de Londres, Nova Iorque, e Califórnia, para citar apenas alguns). No poema “You Jane”³⁴, na primeira estrofe, o sujeito poético faz menção à cerveja Guinness (famosa internacionalmente) e a “Dog and Fox” (*pub* londrino de referência). À parte da duplicidade que Guinness pode ter (a cerveja e o livro de recordes) ambos os significados estão inseridos no contexto cultural português, não exigindo, por isso, uma adaptação ou esclarecimento em forma de nota.³⁵ O mesmo não sucede com “Dog and Fox” que poderá eventualmente ser familiar para um subgrupo de pessoas que acompanha séries televisivas britânicas, ou outro meio de divulgação multimédia, ou lê artigos sobre a Grã-Bretanha, mas será desconhecido para a vasta maioria populacional portuguesa que não tenha tido contacto ou acesso a este tipo de meios, o que justifica, no mínimo, uma nota elucidativa. Na mesma linha, no poema “Liar”³⁶, surge uma referência à loja “Oxfam”. Se o *pub* “Dog and Fox” poderá fazer parte do conhecimento cultural de alguns, a loja de roupa “Oxfam”, apesar de espalhada por todo o mundo (deu os seus primeiros passos em Oxford embora esteja dispersa por outros locais em toda a Grã-Bretanha³⁷) tem uma projecção mais alargada. Ainda assim, é relevante o uso da nota para todos os outros leitores. Sendo de esperar que os leitores do texto de partida reconhecessem a referência mais imediatamente, o leitor do texto de chegada que lê uma tradução, por pertencer a contextos sócio-culturais (e por vezes históricos, mas não é esse o caso) separados, terá maior dificuldade em associar referentes, perdendo assim o fio condutor que ajuda à comunicação da mensagem. Mais ainda, o leitor perderia alguns dos instrumentos que possibilitam a interpretação e circulação do sentido no texto, as componentes da orientação de leitura.

O último problema tradutório trazido à discussão, que se pode alargar a outros tipos de traduções e não apenas de textos literários, é o uso do calão e da linguagem informal. Tendo a poesia de Carol Ann Duffy uma importante carga conversacional e dialogante, é quase obrigatório que surjam elementos da linguagem oral. Dentro desses elementos encontramos exemplos do uso de linguagem informal. A autora usa-a como parte integrante da caracterização dos sujeitos poéticos e personagens ou como demonstração da proximidade entre o sujeito e as outras personagens poéticas recriadas.

³⁴ Ver p. 73.

³⁵ A mesma estratégia pode ser adoptada com a alusão ao jornal “The Times” no poema “from Mrs Tiresias”.

³⁶ Ver p. 74.

³⁷ Com a iniciativa de combater a pobreza e a fome através de donativos e intervenções políticas e sociais junto das entidades com poder, esta organização é mundialmente relevante.

Os poemas “*from Mrs Tiresias*” e “*You Jane*” são os que nos oferecem mais exemplos dessa exploração da linguagem informal. O uso do calão e outros tipos de linguagem informal surgem como uma dificuldade tradutória e a sua transposição comporta, inevitavelmente, consequências ao nível do significado. O facto de este tipo de manifestações linguísticas serem geradas em locuções por vezes irreverentes do ponto de vista gramatical, sem independência contextual ou topológica, apresenta-se como um verdadeiro quebra-cabeças para a tradução. As soluções, neste caso, em detrimento da transcrição literal passam pelo que iremos apelidar de reprodução criativa. A reprodução criativa é, no fundo, a busca de equivalência o mais aproximada possível a nível do significado, do sentido e do contexto. As diferentes línguas têm um dicionário (por vezes não oficial) de linguagem informal que está sempre em mutação e constante modernização e, apesar de todas as incongruências de significado, acreditamos que a língua de chegada potencia uma reprodução equivalente.

Em termos de particularidades da autora que se tornam problemas de tradução, não tão genéricos como os anteriores, refira-se a ambiguidade dos títulos dos poemas, com duplo (ou pluri) significado/sentido. Esta indeterminação obscura, que se tornou quase uma marca territorial de Carol Ann Duffy, acrescenta problemas à tradução. E se os títulos dos seus poemas demonstram frequentemente esta qualidade, já os títulos dos seus volumes são mais inequívocos, à excepção de *MT* e *R*. Os próprios poemas destes dois volumes seguem a mesma linha de indefinição e abertura a outros significados. Isto é manifesto nos poemas “*Crush*”³⁸ e “*Close*”³⁹ (*MT*) que foram traduzidos por “*Atracção*” e “*Perto*” respectivamente. No primeiro caso há ainda que apontar a deficiente transposição fonética, que em poesia é particularmente significativa: a palavra “*crush*” pode ser quase onomatopaica e amplia o som de destruição, embora a sua rede de significação seja mais extensa. Quando não se atinge a equivalência o mais abrangente possível, o quadro pintado pelo poema ajuda na tomada de decisão. No poema “*Perto*”, toda a envolvência metafórica aponta para uma proximidade extrema entre duas pessoas, duas vidas. Por esse motivo, o título em português reflecte essa relação e não outros sentidos desfasados, embora a autora os lance na agitação do poema.

Em conclusão, pode inscrever-se esta tradução, em termos pragmáticos, na categoria de traduções orgânicas segundo a tipologia de James Holmes. Esta intenção

³⁸ Ver p. 78.

³⁹ Ver p. 79.

deliberada é resultado das próprias exigências dos poemas de Carol Ann Duffy e não assenta em pressupostos tradutórios prescritivos. Em vez disso, a tradução orgânica, que se desenvolve e parte efectivamente do conteúdo do poema, mas não descurando os efeitos formais construídos pela autora, vive do intercâmbio criativo entre texto de partida e texto de chegada. Nesta medição de forças, de ganhos e perdas avaliativas, de enquadramento ou desenquadramento num pensamento crítico sobre tradução por vezes defeituosamente preconceituoso, o tradutor sai, normalmente, a perder pelo menos em determinado campo. É por estes motivos que o testemunho lúcido de Susan Bassnett (ver epígrafe da secção 4.1.) acerca das convenções tradutórias continua a ter repercussões dentro dos Estudos de Tradução. Poucas são as vozes que colocam a criação de um poema original no mesmo plano da criação de uma tradução desse poema. Na realidade, a tradução, o texto de chegada, acaba por se assumir como texto original, corpo transformado em cinzas do texto de partida, fruto da criatividade de um tradutor conduzido pelas suas metas. A criatividade sem limites do génio poético torna-se a criatividade amarrada do tradutor que é sempre traidor de determinados princípios castradores. A aura divina colocada no poeta a partir do Romantismo torna-se a qualidade pecadora de um tradutor. Porém, decerto que o poeta e o tradutor não estão em extremos assim tão separados, apresentam como pontos de contacto o objectivo comunicacional, a abertura de novos mundos, paisagens secretas, a sombra da pressão crítica, o poder inventivo e revolucionário, e a mesma perseverança intelectual, o risco.

CAPÍTULO 5. TRADUÇÃO

5.1. Education For Leisure (de SFN, p. 15)

Today I am going to kill something. Anything.
I have had enough of being ignored and today
I am going to play God. It is an ordinary day,
a sort of grey with boredom stirring in the streets.

I squash a fly against the window with my thumb.
We did that at school. Shakespeare. It was in
another language and now the fly is in another language.
I breathe out talent on the glass to write my name.

I am a genius. I could be anything at all, with half
the chance. But today I am going to change the world.
Something's world. The cat avoids me. The cat
knows I am a genius and has hidden itself.

I pour the goldfish down the bog. I pull the chain.
I see that it is good. The budgie is panicking.
Once a fortnight, I walk the two miles into town
for signing on. They don't appreciate my autograph.

There is nothing left to kill. I dial the radio
and tell the man he's talking to a superstar.
He cuts me off. I get our bread-knife and go out.
The pavements glitter suddenly. I touch your arm.

Educação Para o Ócio

Hoje vou matar alguma coisa. Qualquer coisa.
Fartei-me que me ignorassem e hoje
vou ser Deus. É um dia como outro qualquer,
uma espécie de cinzento com tédio a abalar as ruas.

Esmago uma mosca contra a janela com o meu polegar.
Fazíamos isso na escola. Shakespeare. Era
noutra língua e agora a mosca está noutra língua.
Expiro talento no vidro para escrever o meu nome.

Sou genial. Eu podia ter sido tudo, com metade
da sorte. Mas hoje vou mudar o mundo.
O mundo de alguma coisa. O gato evita-me. O gato
sabe que eu sou genial e escondeu-se.

Despejo o peixe dourado pela pia abaixo. Puxo a corrente.
Vejo que isso é bom¹. O periquito entra em pânico.
Uma vez em quinze dias, vou à baixa picar o ponto
do desemprego². Eles não valorizam o meu autógrafo.

Já não há mais nada para matar. Ligo para a rádio
e digo ao homem que está a falar com uma superestrela.
Ele corta-me. Pego na nossa faca do pão e saio.
De repente a calçada reluz. Toco no teu braço.

¹ Esta apropriação do discurso bíblico segue o padrão utilizado na primeira estrofe, a imitação de Deus. Se na Bíblia Deus se congratula pela criação do homem, a sua obra-prima, no poema o sujeito poético sente semelhante satisfação com os seus actos destrutivos.

² O *phrasal verb* "sign on" significa "assinar o formulário" do Fundo de Desemprego em Inglaterra. Esta acção implica uma assinatura, que o sujeito poético compara a um autógrafo, incorporando assim o seu estatuto divino que não é reconhecido pelos outros. Em Portugal, não há lugar a nenhuma assinatura, mas sim a uma apresentação quinzenal ao Fundo de Desemprego.

5.2. You Jane (de *SFN*, p. 34)

At night I fart a guinness smell against the wife
who snuggles up to me after I've given her one
after the Dog and Fox. It's all muscle. You can punch
my gut and wait forever till I flinch. Try it.
Man of the house. Master in my own home. Solid.

Look at that bicep. Dinner on the table
and a clean shirt, but I respect her point of view.
She's borne me two in eight years, knows
when to button it. Although she's run a bit to fat
she still bends over of a weekend in suspenders.

This is the life. Australia next year and bugger
the mother-in-law. Just feel those thighs.
Karate keeps me like granite. Strength of an ox.
I can cope with the ale no problem. Pints
with the lads, a laugh, then home to her.

She says Did you dream, love? I never
dream. Sleep is as black as a good jar.
I wake half-conscious with a hard-on, shove it in.
She don't complain. When I feel, I feel here
where the purple vein in my neck throbs.

Tu Jane

De noite peido um cheiro a guinness contra a mulher
que se enrosca comigo depois de lhe ter dado uma
depois do Dog and Fox³. É só músculo. Podem dar-me socos
na tripa e esperar para sempre que me encolha. Experimentem.
Homem da casa. Chefe do meu lar. Sólido.

Olhem-me este bícep. Jantar em cima da mesa
e uma camisa lavada, mas respeito o ponto de vista dela.
Pariu-me dois em oito anos, sabe
calar o bico⁴. Apesar de ter crescido para os lados
ainda se agacha no seu cinto de ligas ao fim-de-semana⁵.

A vida é assim. Austrália no próximo ano e pegar
a sogra de empurrão⁶. Apalpem só estas coxas.
O karaté deixa-me como granito. A força de um boi.
Aguardo o álcool sem problemas. Cervejolas
com a malta, rir um bocado, depois voltar para ela.

Ela diz Sonhaste, amor? Eu nunca
sonho. O sono é tão negro como um bom copo.
Acordo semi-consciente com tesão, enfio-o.
Ela na⁷ se queixa. Quando sinto, sinto aqui
onde a veia roxa no meu pescoço palpita.

³ Um *pub* em Londres.

⁴ O duplo significado de algumas expressões utilizadas neste poema é considerável, é o caso de “button it” que na sua forma verbal comum significa “abotoar” e que podia estar relacionado com a camisa no início da segunda estrofe, no entanto, na sua versão informal, “button it” significa “mandar alguém calar-se de uma forma agressiva”.

⁵ Outro termo com duplo significado, neste caso sexual, é “bend over”, o mesmo que “apanhar o sabonete”, ou “pôr-se a jeito” no acto sexual. Note-se que o “cinto de ligas” também preenche este contexto por segurar as meias das mulheres na *lingerie*.

⁶ O termo “bugger”, aqui utilizado na sua acepção informal, tem também múltiplos significados, tanto pode ser “chatear” como “praticar sexo anal” e ainda “desopilar”. A escolha por uma expressão equivalente em português justifica-se pela manifesta obsessão do sujeito poético pelos prazeres sensuais. Esta conclusão foi confirmada pela autora.

⁷ A agramaticalidade de “don't complain”, usada na oralidade, foi mantida em português por outra forma com as mesmas características.

5.3. Liar (de *TOC*, p. 28)

She made things up: for example, that she was really a man. After she'd taken off her cotton floral day-frock she was him alright, in her head, dressed in that heavy herringbone from Oxfam. He was called Susan actually. The eyes in the mirror knew that, but she could stare them out.

Of course, a job; of course, a humdrum city flat; of course, the usual friends. Lover? Sometimes. She lived like you do, a dozen slack rope-ends in each dream hand, tugging uselessly on memory or hope. Frayed. She told stories. *I lived in Moscow once... I nearly drowned... Rotten.*

Lightning struck me and I'm here to tell... Liar. Hyperbole, falsehood, fiction, fib were pebbles tossed at the evening's flat pool; her bright eyes fixed on the ripples. No one believed her. Our secret films are private affairs, watched behind the eyes. She spoke in subtitles. Not on.

From bad to worse. The ambulance whinged all the way to the park where she played with the stolen child. You know the rest. The man in the long white wig who found her sadly confused. The top psychiatrist who studied her in gaol, then went back home and did what he does every night to the Princess of Wales.

Mentirosa

Ela inventava coisas: por exemplo, que na verdade era um homem. Depois de tirar o vestido de Verão de algodão floral ela era mesmo ele, na sua cabeça, com aquela pesada fazenda de Oxfam⁸.

Por acaso ele chamava-se Susan. Os olhos no espelho sabiam isso, mas fazia-os desviarem-se.

Claro, um emprego; claro, um apartamento enfadonho na cidade, claro, os amigos do costume. Amores? Às vezes. Ela vivia como tu, uma dúzia de pontas de corda soltas em cada mão de sonho, puxando inutilmente pela memória ou esperança. Em fiapos. Ela contava histórias. *Vivi em Moscovo uma vez... Quase me afoguei... Podre.*

Atingiu-me um relâmpago e estou aqui para contar... Mentirosa. Hipérbole, falsidade, ficção, tretas eram seixos atirados ao charco raso do entardecer; os seus olhos brilhantes pregados à ondulação. Ninguém acreditava nela. Os nossos filmes secretos são casos privados, observados por detrás dos olhos. Ela falava em legendas. Censuradas⁹.

De mal a pior. A ambulância reclamou o caminho todo até ao parque onde ela brincou com a criança raptada. Já sabem o resto. O homem com a longa peruca branca que a achou lamentavelmente confusa. O notável psiquiatra que a estudou na cela, e que depois voltou para casa e fez o que faz todas as noites à Princesa de Gales.

⁸ Loja de roupas de caridade social, geridas por uma Confederação de treze organizações que procura encontrar soluções para a pobreza e injustiça.

⁹ Neste contexto, conforme esclarecido pela autora, “not on” significa “não permitido”, “censurado”, “desaprovado”.

5.4. Survivor (de *TOC*, p. 33)

For some time now, at the curve of my mind,
I have longed to embrace my brother, my sister, myself,
when we were seven years old. It is making me ill.

Also my first love, who was fifteen, Leeds, I know
it is thirty years, but when I remember him now
I can feel his wet, young face in my hands, melting
snow, my empty hands. This is bereavement.

Or I spend the weekend in bed, dozing, lounging
in the past. Why has this happened? I mime
the gone years where I lived. I want them back.

My lover rises and plunges above me, not knowing
I have hidden myself in my heart, where I rock
and weep for what has been stolen, lost. Please.
It is like an earthquake and no one to tell.

Sobrevivente

Desde há algum tempo, na curva da minha mente,
anseio abraçar o meu irmão, a minha irmã, eu própria,
quando tínhamos sete anos. Está a pôr-me doente.

Também o meu primeiro amor, quinze anos, Leeds, eu sei
são trinta anos, mas quando me lembro dele agora
consigo sentir-lhe o rosto jovem, molhado, nas mãos, derretendo
neve, as minhas mãos vazias. Isto é pesar.

Ou passo o fim-de-semana na cama, a dormir, estendendo-me
no passado. Porque é que isto aconteceu? Imito
os anos passados em que vivi. Quero-os de volta.

O meu amor ergue-se e mergulha sobre mim, sem saber
que me escondi no meu coração, onde balouço
e choro pelo que foi roubado, perdido. Por favor.
É como um tremor de terra e ninguém a quem contar.

5.5. Two Small Poems of Desire (de TOC, p. 42)

1

The little sounds I make against your skin
don't mean anything. They make me
an animal learning vowels; not that I know
I do this, but I hear them
floating away over your shoulders, sticking
to the ceiling. *Aa Ee Iy Oh Uu.*

Are they sounds of surprise
at the strange ghosts your nakedness makes
moving above me in how much light
a net can catch?

Who cares. Sometimes language virtuously used
is language badly used. It's tough
and difficult and true to say
I love you when you do these things to me.

2

The way I prefer to play you back
is naked in the cool lawn of those green sheets,
just afterwards,
and saying *What secret am I?*

I am brought up sharp in a busy street,
staring inwards as you put down your drink
and touch me again. *How does it feel?*

It feels like tiny gardens
growing in the palms of the hands,
invisible,
sweet, if they had a scent.

Dois Pequenos Poemas de Desejo

1

Os pequenos sons que faço contra a tua pele
não significam nada. Fazem de mim
um animal a aprender vogais; não que saiba
que faço isto, mas oiço-as
a flutuar em cima dos teus ombros, colando-se
ao telhado. *Aa Ee Ii Oh Uu.*

Serão sons de surpresa
perante os estranhos fantasmas que a tua nudez faz
movendo-se por cima de mim em quanta luz
uma rede pode prender?

Não interessa. Por vezes a linguagem usada com virtude
é linguagem mal usada. É complicado
e difícil e verdadeiro dizer
amo-te quando me fazes estas coisas.

2

A maneira como prefiro retomar-te
é sem roupa na relva fresca desses lençóis verdes,
logo a seguir,
e dizer *Que segredo sou eu?*

Sou intersectada de repente numa rua agitada,
a olhar para dentro enquanto pousas a bebida
e me tocas novamente. *Qual é a sensação?*

Parecem jardimzinhos
a crescerem-me nas palmas das mãos,
invisíveis,
doces, se tivessem cheiro.

5.6. River (de *TOC*, p. 53)

At the turn of the river the language changes,
a different babble, even a different name
for the same river. Water crosses the border,
translates itself, but words stumble, fall back,
and there, nailed to a tree, is proof. A sign

in a new language brash on a tree. A bird,
not seen before, singing on a branch. A woman
on the path by the river, repeating a strange sound
to clue the bird's song and ask for its name, after.
She kneels for a red flower, picks it, later
will press it carefully between the pages of a book.

What would it mean to you if you could be
with her there, dangling your own hands in the water
where blue and silver fish dart away over stone,
stoon, stein, like the meanings of things, vanish?
She feels she is somewhere else, intensely, simply because
of words; sings loudly in nonsense, smiling, smiling.

If you were really there what would you write on a postcard,
or on the sand, near where the river runs into the sea?

Rio

Na curva do rio muda a linguagem,
um murmúrio diferente, até um nome diferente
para o mesmo rio. A água atravessa a margem,
traduz-se a si própria, mas as palavras tropeçam, recuam,
e ali, pregada a uma árvore, há uma prova. Um sinal

numa nova linguagem atrevida numa árvore. Um pássaro,
nunca antes visto, a cantar num ramo. Uma mulher
no carreiro junto ao rio, a repetir um som estranho
para procurar a canção do pássaro e perguntar o seu nome, depois.
Ajoelha-se por uma flor vermelha, apanha-a, mais tarde
vai espalmá-la cuidadosamente entre as páginas dum livro.

O que significaria para ti se pudesses estar
com ela ali, balouçando as tuas mãos pela água
onde peixes azuis e prateados se lançam por cima de pedra
piedra, pietra¹⁰ como o significado das coisas, desvanecendo?
Ela sente que está noutra lugar, intensamente, só por causa
das palavras; canta ruidosamente algo sem-sentido, a sorrir, a sorrir.

Se estivesses mesmo lá o que escreverias num postal,
ou na areia, perto de onde o rio corre para o mar?

¹⁰ No texto original, a autora utiliza a palavra “stone” escrita em três línguas diferentes, que são fonética e morfologicamente semelhantes. Poderia usar-se igual analogia com as línguas românicas: o português, espanhol, e o italiano. Seria “pedra, piedra, pietra”.

5.7. Crush (de *MT*, p. 29)

The older she gets,
the more she awakes
with somebody's face strewn in her head
like petals which once made a flower.

What everyone does
is sit by a desk
and stare at the view, till the time
where they live reappears. Mostly in words.

Imagine a girl
turning to see
love stand by a window, taller,
clever, anointed with sudden light.

Yes, like an angel then,
to be truthful now.
At first a secret, erotic, mute;
today a language she cannot recall.

And we're all owed joy,
sooner or later.
The trick's to remember whenever
it was, or to see it coming.

Crush – Atracção¹¹

Quanto mais envelhece,
mais ela acorda
com a cara de alguém espalhada pela cabeça
como pétalas que outrora formaram uma flor.

O que todos fazem
é sentar-se a uma secretária
e ver a vista, até o tempo
onde vivem reaparecer. Geralmente nas palavras.

Imaginem uma miúda
que se vira para ver
o amor ao pé de uma janela, mais alto,
esperto, ungido de luz súbita.

Sim, como um anjo então,
ser verdadeiro agora.
No início um segredo, erótico, mudo;
hoje uma linguagem que não consegue recordar.

E todos merecemos¹² o júbilo,
mais cedo ou mais tarde.
O truque é lembrar-nos quando
foi, ou antever a sua chegada.

¹¹ Como em muitos outros poemas de Carol Ann Duffy, o título é propositadamente ambíguo, constituindo um problema tradutório. Neste caso “crush” na sua pluralidade de significados pode significar “atracção”, “destruir”, “destroçar”, “esmagar”. Todos estes significados se inserem no campo semântico do poema, no entanto, a preferência tradutória recai sobre o termo “atracção”, uma vez que a principal temática do poema é o amor, um amor associado a uma nostalgia quase infantil.

¹² No texto de partida, o verso “We're all owed joy” tem conotações moralistas, idealistas, que têm uma correspondência mais eficaz no contexto linguístico-cultural português através do verbo “merecer” do que uma transposição literal “a todos nos é devido o júbilo” ou solução homóloga.

5.8. Close (de *MT*, p. 37)

Lock the door. In the dark journey of our night,
two childhoods stand in the corner of the bedroom
watching the way we take each other to bits
to stare at our heart. I hear a story
told in sleep in a lost accent. You know the words.

Undress. A suitcase crammed with secrets
bursts in the wardrobe at the foot of the bed.
Dress again. Undress. You have me like a drawing,
erased, coloured in, untitled, signed by your tongue.
The name of a country written in red on my palm,

unreadable. I tell myself where I live now,
but you move in close till I shake, homeless,
further than that. A coin falls from the bedside table,
spinning its heads and tails. How the hell
can I win. How can I lose. Tell me again.

Love won't give in. It makes a hired room tremble
with the pity of bells, a cigarette smoke itself
next to a full glass of wine, time ache
into space, space, wants no more talk. Now
it has me where I want me, now you, you do.

Put out the light. Years stand outside on the street
looking up to an open window, black as our mouth
which utters its tuneless song. The ghosts of ourselves,
behind and before us, throng in a mirror, blind,
laughing and weeping. They know who we are.

Perto

Tranca a porta. Na viagem escura da nossa noite,
duas infâncias estão no canto do quarto
a ver como nos despedaçamos aos poucos
para olhar para o nosso coração. Oiço uma história
contada a dormir num sotaque perdido. Conheces as palavras.

Despir. Uma mala atafalhada de segredos
rebenta no roupeiro aos pés da cama.
Volta a vestir. Despir. Tens-me como um desenho,
apagado, pintado, sem título, assinado pela tua língua.
O nome de um país escrito a vermelho na minha palma,

ilegível. Digo para comigo onde vivo agora,
mas tu mudas-te para perto até eu tremer, sem abrigo,
mais longe. Cai uma moeda da mesa-de-cabeceira,
a rodar as caras e as coroas. Como raio posso
eu vencer. Como posso perder. Diz-me outra vez.

O amor não há-de ceder. Faz tremer um quarto alugado
com a piedade das campainhas, o próprio fumo do cigarro
ao lado de um copo de vinho cheio, dor do tempo
no espaço, o espaço, não quer mais conversa. Agora
tem-me onde eu me quero, agora tu, tu tens.

Apaga a luz. Estão anos lá fora na rua
a olhar para uma janela aberta, preta como a nossa boca,
que emite a sua canção sem tom. Os fantasmas de nós próprios,
atrás e à frente, amontoados num espelho, cegos,
a rir e a chorar. Eles sabem quem somos.

5.9. *from Mrs Tiresias (de TWW, pp. 14-17)*

All I know is this:
he went out for his walk a man
and came home female.

Out the back gate with his stick,
the dog;
wearing his gardening kecks,
an open-necked shirt,
and a jacket in Harris tweed I'd patched at the elbows myself.

Whistling.

He liked to hear
the first cuckoo of spring
then write to *The Times*.
I'd usually heard it
days before him
but I never let on.

I'd heard one that morning
while he was asleep;
just as I heard,
at about 6 p.m.,
a faint sneer of thunder up in the woods
and felt
a sudden heat
at the back of my knees.

He was late getting back.
I was brushing my hair at the mirror
and running a bath
when a face
swam into view
next to my own.

de Sra. Tirésias

Tudo o que sei é isto:
ele saiu para passear um homem
e voltou para casa uma mulher.

Foi pelo portão das traseiras com o seu pau,
o cão;
vestia as calças¹³ de jardinagem,
uma camisa de peito aberto,
e um casaco de tweed¹⁴ a que eu cosí as cotoveleiras.

Assobiava.

Ele gostava de ouvir
o primeiro cuco da Primavera
e depois escrever ao *The Times*.
Eu normalmente ouvia-o
muito antes que ele
mas nunca me descosi.

Tinha ouvido um nessa manhã
enquanto ele dormia;
tal como ouvi,
por volta das 18 horas,
um esgar de trovões na floresta
e senti
um calor repentino
atrás dos joelhos.

Ele demorou muito a regressar.
Estava a pentear-me ao espelho
e a encher a banheira
quando um rosto
nadou pelo meu olhar
ao lado do meu.

¹³ No texto de partida, "kecks" é um termo do calão sinónimo de "trousers" usado no norte de Inglaterra e no sul do País de Gales, pode ainda significar "ceroulas". Existe um termo do calão para calças em português, o minhoto "cardosas", no entanto, não têm a mesma correspondência por ser um regionalismo pouco divulgado no resto do país.

¹⁴ Harris e tweed: tecido de lã cardada, de origem escocesa, e geralmente com uma trama de fios de duas ou mais cores.

The eyes were the same.
But in the shocking V of the shirt were breasts.
When he uttered my name in his woman's voice I passed out.

*

Life has to go on.

I put it about that he was a twin
and this was his sister
come down to live
while he himself
was working abroad.

And at first I tried to be kind;
blow-drying his hair till he learnt to do it himself,
lending him clothes till he started to shop for his own,
sisterly, holding his soft new shape in my arms all night.

Then he started his period.

One week in bed.
Two doctors in.
Three painkillers four times a day.

And later
a letter
to the powers that be
demanding full-paid menstrual leave twelve weeks per year.
I see him still,
his selfish pale face peering at the moon
through the bathroom window.
The curse, he said, the curse.

Don't kiss me in public.
he snapped the next day,
I don't want folk getting the wrong idea.

It got worse.

*

Os olhos eram os mesmos.
Mas no V chocante da camisa estavam seios.
Quando ele disse o meu nome na sua voz de mulher desmaiei.

*

A vida tem que continuar.

Espalhei que ele era um gémeo
e que esta era a sua irmã
que veio cá viver
enquanto ele próprio
estava a trabalhar no estrangeiro.

No princípio tentei ser afável;
secava-lhe o cabelo até ele aprender a fazê-lo sozinho,
emprestava-lhe roupas até ele começar a ir às compras sozinho,
como uma irmã, segurava toda a noite nos braços a sua nova suave
silhueta.]

Depois começou-lhe o período.

Uma semana na cama.
Vieram dois médicos.
Três comprimidos para as dores quatro vezes por dia.

E não tardou
uma carta
para quem de direito
a exigir licença menstrual totalmente remunerada de doze semanas
por ano.]
Ainda o vejo,
o seu rosto egoísta, pálido, a espreitar a lua
pela janela da casa de banho.
A maldição, dizia, a maldição.

Não me beijos em público,
atirou-me ele no dia seguinte,
Não quero que as pessoas pensem coisas.

Piorou.

*

After the split I would glimpse him
out and about,
entering glitzy restaurants
on the arms of powerful men –
though I knew for sure
there'd be nothing of *that*
going on
if he had his way –
or on TV
telling the women out there
now, as a woman himself,
he knew how we felt.

His flirt's smile
The one thing he never got right
was the voice.
A cling peach slithering out from its tin.

I gritted my teeth.

*

And this is my lover, I said,
the one time we met
at a glittering ball
under the lights,
among tinkling glass,
and watched the way he stared
at her violet eyes,
at the blaze of her skin,
at the slow caress of her hand on the back of my neck;
and saw him picture
her bite,
her bite at the fruit of my lips,
and hear
my red wet cry in the night
as she shook his hand
saying *How do you do*;
and I noticed then his hands, her hands,
the clash of their sparkling rings and their painted nails.

Depois da ruptura via-o de relance
sempre de cá para lá,
a entrar em restaurantes chiques
nos braços de homens poderosos –
apesar de eu ter a certeza
que nada *disso*
aconteceria
se ele conseguisse o que queria –
ou na TV
a dizer às mulheres por aí
como, sendo ele próprio uma mulher,
sabia como nos sentíamos.

O seu sorriso de *flirt*.
A única coisa com que nunca atinou
foi a voz.
Um pêssigo pegajoso a escorregar da sua lata.

Eu rangia os dentes.

*

E este é o meu amor, disse eu,
a única vez que nos encontrámos
num baile cintilante
debaixo das luzes,
entre vidro tinido,
e vi como ele olhava fixamente
para os olhos violeta dela,
para o fogo da pele dela,
para a sua mão a acariciar-me lentamente atrás do pescoço;
e vi-o a imaginar
ela a morder
ela a morder o fruto dos meus lábios,
e a ouvir
o meu choro molhado, vermelho, pela noite fora
quando ela lhe apertou a mão
e disse *Como está*;
e reparei então nas mãos dele, as mãos dela,
o choque dos seus anéis brilhantes e as suas unhas pintadas.

5.10. Mrs Lazarus (de *TWW*, pp. 49-50)

I had grieved. I had wept for a night and a day
over my loss, ripped the cloth I was married in
from my breasts, howled, shrieked, clawed
at the burial stones till my hands bled, retched
his name over and over again, dead, dead.

Gone home. Guted the place. Slept in a single cot,
widow, one empty glove, white femur
in the dust, half. Stuffed dark suits
into black bags, shuffled in a dead man's shoes,
noosed the double knot of a tie around my bare neck,

gaunt nun in the mirror, touching herself. I learnt
the Stations of Bereavement, the icon of my face
in each bleak frame; but all those months
he was going away from me, dwindling
to the shrunk size of a snapshot, going,

going. Till his name was no longer a certain spell
for his face. The last hair on his head
floated out from a book. His scent went from the house.
The will was read. See, he was vanishing
to the small zero held by the gold of my ring.

Then he was gone. Then he was legend, language;
my arm on the arm of the schoolteacher – the shock
of a man's strength under the sleeve of his coat –
along the hedgerows. But I was faithful
for as long as it took. Until he was memory.

So I could stand that evening in the field
in a shawl of fine air, healed, able
to watch the edge of the moon occur to the sky
and a hare thump from a hedge; then notice
the village men running towards me, shouting,

behind them the women and children, barking dogs,
and I knew. I knew by the sly light
on the blacksmith's face, the shrill eyes
of the barmaid, the sudden hands bearing me
into the hot tang of the crowd parting before me.

He lived. I saw the horror on his face.
I heard his mother's crazy song. I breathed
his stench; my bridegroom in his rotting shroud,
moist and dishevelled from the grave's slack chew
croaking his cuckold name, disinherited, out of his time.

Sra. Lázaro

Eu tinha feito o luto. Tinha chorado um dia e uma noite
pela minha perda, rasgado a roupa com que casei
dos meus seios, uivado, guinchado, arranhado
as pedras tumulares até as mãos sangrarem, vomitado
o nome dele vezes sem conta, morto, morto.

Ido¹⁵ para casa. Esventrado o sítio. Dormido num catre exíguo,
viúva, uma luva vazia, fémur branco
no pó, metade. Enfiado fatos escuros
em sacos pretos, baralhado os sapatos do morto,
apertado o nó duplo de uma gravata à volta do meu pescoço nu,

freira esquelética no espelho, a tocar-se. Aprendi
as Estações do Pesar¹⁶, o ícone do meu rosto
em cada moldura sombria; mas em todos esses meses
ele afastava-se de mim, mirrando
ao tamanho encolhido de uma fotografia, a desaparecer,

a desaparecer. Até o nome dele deixar de ser feitiço
para o seu rosto. O último cabelo na cabeça dele
planou de um livro. O cheiro dele saiu da casa.
Foi lido o testamento. Bem vêem, ele evaporava-se
para o aro do pequeno zero que o meu anel prendia.

Depois desapareceu. Depois era lenda, linguagem;
o meu braço no braço do professor – o choque
da força de um homem sob a manga do seu casaco –
pela sebe. Mas eu fui fiel
até quando foi preciso. Até ele ser memória.

Nessa noite pude então ficar no campo
num xaile de ar agradável, curada, capaz
de ver a ponta da lua a passar para o céu
e uma lebre a saltar uma cerca; depois reparei
nos homens da aldeia que corriam na minha direcção, a gritar,

atrás deles as mulheres e as crianças, cães a ladrar,
e aí soube. Soube pela luz traiçoeira
na cara do serralheiro, os olhos estridentes
da empregada do bar, as mãos súbitas que me carregavam
até ao sabor quente da multidão que se desagregava diante de mim.

Ele estava vivo. Vi o terror no seu rosto.
Ouvi a canção louca da sua mãe. Respirei
o fedor dele; o meu noivo na sua mortalha apodrecida,
húmido e desgrenhado da mastigação lenta da sepultura,
a coaxar o seu nome de cornudo, deserddado, fora do tempo.

¹⁵ Manutenção do padrão do texto de partida, onde o Pretérito-mais-que-perfeito marca o tempo das primeiras estrofes, regendo os participios passados até ao 11º verso.

¹⁶ Termo relacionado com “Estações da Paixão”, ou “Via Dolorosa”, que faz referência às últimas horas de Jesus.

5.11. Demeter (de *TWW*, p. 76)

Where I lived – winter and hard earth.
I sat in my cold stone room
choosing tough words, granite, flint,

to break the ice. My broken heart –
I tried that, but it skimmed,
flat, over the frozen lake.

She came from a long, long way,
but I saw her at last, walking,
my daughter, my girl, across the fields,

in bare feet, bringing all spring's flowers
to her mother's house. I swear
the air softened and warmed as she moved,

the blue sky smiling, none too soon,
with the small shy mouth of a new moon.

Deméter

Onde eu vivia – Inverno e terra rude¹⁷.
Sentava-me no meu quarto de pedra fria
a escolher palavras duras, granito, pederneira,

para quebrar o gelo. O meu coração quebrado –
tentava isso, mas resvalava,
raso, sobre o lago congelado.

Ela vinha de longe, muito longe,
mas vi-a por fim, a andar,
a minha filha, a minha menina, pelos campos,

descalça, a trazer todas as flores da Primavera
para a casa da sua mãe. Juro
que o ar suavizou¹⁸ e aqueceu enquanto ela se aproximava,

no momento certo, o céu azul a sorrir,
com a boca pequena, tímida, duma lua nova a abrir.

¹⁷ A opção tradutória recaiu sobre o termo “rude”, uma vez que se pretende seguir as imagens invocadas no texto de partida, onde “hard” e “tough” seguem a linha de dureza, aspereza, tal como “rude” e “duras” no texto de chegada, reforçada também pelo uso da consoante vibrante “r”.

¹⁸ Manutenção da personificação do ar, conservando o uso intransitivo do verbo original.

5.12. Work (de *FG*, pp. 20-21)

To feed one, she worked from home,
took in washing, ironing, sewing.
One small mouth, a soup-filled spoon,
life was a dream.

To feed two,
she worked outside, sewed seeds, watered,
threshed, scythed, gathered barley, wheat, corn.
Twins were born. To feed four,

she grafted harder, second job in the alehouse,
food in the larder, food on the table,
she was game, able. Feeding ten
was a different kettle,

was factory gates
at first light, oil, metal, noise, machines.
To feed fifty, she toiled, sweated, went
on the night shift, schlepped, lifted.

For a thousand more, she built streets,
for double that, high-rise flats. Cities grew,
her brood doubled, peopled skyscrapers,
trebled. To feed more, more,

she dug underground, tunnelled,
laid down track, drove trains. Quadruple came,
multiplied, she built planes, outflew sound.
Mother to millions now,

she flogged TVs,
designed PCs, ripped CDs, burned DVDs.
There was no stopping her. She slogged
night and day at Internet shopping.

A billion named,
she trawled the seas, hoovered fish, felled trees,
grazed beef, sold cheap fast food, put in
a 90-hour week. Her offspring swelled. She fed

the world, wept rain, scattered the teeth in her head
for grain, swam her tongue in the river to spawn,
sickened, died, lay in a grave, worked, to the bone,
her fingers twenty-four seven.

Trabalho

Para alimentar um, ela trabalhou em casa,
teve de lavar, passar a ferro, coser.
Uma boca pequena, uma colher cheia de sopa,
a vida era um sonho.

Para alimentar dois,
ela trabalhou fora, semeou sementes, regou,
debulhou, ceifou, colheu cevada, trigo, milho.
Nasceram gémeos. Para alimentar quatro,

ela trabalhou ainda mais, segundo emprego na taberna,
comida na despensa, comida na mesa,
ela era destemida, capaz. Alimentar dez
foi outra história,

foram portões das fábricas
na primeira luz do dia, óleo, metal, barulho, máquinas.
Para alimentar cinquenta, trabalhou no duro, suou, fez
o turno da noite, acartou, levantou.

Para mais mil, ela construiu ruas,
para o dobro, apartamentos em edifícios altos. Cresceram cidades,
a ninhada duplicou, povoou arranha-céus,
triplicou. Para alimentar mais, mais,

ela escavou no subsolo, abriu túneis,
montou carris, conduziu comboios. Vieram quádruplos,
multiplicaram-se, construiu aviões, voou mais que o som.
Agora mãe de milhões,

ela vendeu TVs,
concebeu PCs, copiou CDs, queimou DVDs.
Nada a podia parar. Mourejou
noite e dia em compras na *Internet*.

Mil milhões com nome,
ela vasculhou os mares, aspirou peixe, cortou árvores,
pastou bifes, vendeu *fast food* barata, aguentou
uma semana de 90 horas. Os rebentos incharam. Alimentou

o mundo, derramou chuva, espalhou os dentes da cara
em vez de sementes, mergulhou a língua no rio para desovar,
adoeceu, morreu, jazeu numa sepultura, trabalhou, até ao tutano,
os seus dedos vinte e quatro horas por dia.

5.13. History (de *FG*, pp. 27-28)

She woke up old at last, alone,
bones in a bed, not a tooth
in her head, half dead, shuffled
and limped downstairs
in the rag of her nightdress,
smelling of pee.

Slurped tea, stared
at her hand – twigs, stained gloves –
wheezed and coughed, pulled on
the coat that hung from a hook
on the door, lay on the sofa,
dozed, snored.

She was History.
She'd seen them ease him down
from the Cross, his mother gasping
for breath, as though his death
was a difficult birth, the soldiers spitting,
spears in the earth;

been there
when the fishermen swore he was back
from the dead; seen the basilicas rise
in Jerusalem, Constantinople, Sicily; watched
for a hundred years as the air of Rome
turned into stone;

witnessed the wars,
the bloody crusades, knew them by date
and by name. Bannockburn, Passchendaele,
Babi Yar, Vietnam. She'd heard the last words
of the martyrs burnt at the stake, the murderers
hung by the neck,

seen up-close
how the saint whistled and spat in the flames,
how the dictator strutting on stuttering film
blew out his brains, how the children waved
their little hands from the trains. She woke again,
cold, in the dark,

in the empty house.
Bricks through the window now, thieves
in the night. When they rang on her bell
there was nobody there; fresh graffiti sprayed
on her door, shit wrapped in a newspaper posted
onto the floor.

História

Ela acordou velha por fim, sozinha,
ossos numa cama, nem um dente
na cara, meio morta, arrastou-se
e coxeou até lá abaixo
no trapo da sua camisa de dormir,
a cheirar a mijo.

Sorveu chá, olhou
para a mão – ramos, luvas manchadas –
arquejou e tossiu, vestiu
o casaco que estava pendurado num gancho
na porta, esticou-se no sofá,
dormitou, ressonou.

Ela era a História.
Ela tinha-os visto a descê-lo
da Cruz, a sua mãe à procura
de ar, como se a morte dele
fosse um parto difícil, os soldados a cuspir,
lanças na terra;

tinha lá estado
quando os pescadores juraram o seu regresso
dos mortos; visto as basílicas erguerem-se
em Jerusalém, Constantinopla, Sicília; vigiado
durante cem anos enquanto o ar de Roma
se tornava pedra;

testemunhado as guerras,
as cruzadas sangrentas, conhecia-as pela data
e pelo nome. Bannockburn, Passchendaele,
Babi Yar, Vietname. Ouvido as últimas palavras
dos mártires queimados nas fogueiras, os assassinos
pendurados pelo pescoço,

visto de perto
como o santo assobiou e cuspiu para as chamas,
como o ditador a pavonear-se num filme gago
rebentou os miolos, como as crianças acenaram
com as mãozinhas dos comboios. Ela acordou de novo,
fria, no escuro,

na casa vazia.
Agora tijolos pela janela, ladrões
na noite. Quando lhe tocaram à campainha
não estava lá ninguém; *graffiti* fresco marcado
na porta, merda embrulhada num jornal deixado
no chão.

5.14. World (de R, p. 14)

On the other side of the world,
you pass the moon to me,
like a loving cup,
or a quaich.
I roll you the sun.

I go to bed,
as you're getting up
on the other side of the world.
You have scattered the stars
towards me here, like seeds

in the earth.
All through the night,
I have sent you
bunches, bouquets, of cloud
to the other side of the world;

so my love will be shade
where you are,
and yours,
as I turn in my sleep,
the bud of a star.

Mundo

No outro lado do mundo,
passas-me a lua,
como uma chávena terna,
ou um *quaich*¹⁹.
Rolo o sol para ti.

Vou para a cama,
enquanto te levantas
no outro lado do mundo.
Espalhaste as estrelas
até mim aqui, como sementes

na terra.
Pela noite dentro,
tenho-te enviado
molhos, ramos, de nuvem
para o outro lado do mundo;

assim o meu amor será sombra
onde estiveres,
e o teu
quando me viro durante o sono,
o rebento de uma estrela.

¹⁹ Pequena taça de origem celta com duas pegas, tradicionalmente em prata, usada para provas de *whisky*.

5.15. Elegy (de R, p. 17)

Who'll know then, when they walk by the grave
where your bones will be brittle things – this bone here
that swoops away from your throat, and this,
which perfectly fits the scoop of my palm, and these
which I count with my lips, and your skull,
which blooms on the pillow now, and your fingers,
beautiful in their little rings – that love, which wanders history,
singled you out in your time?

Love loved you best; lit you
with a flame, like talent, under your skin; let you
move through your days and nights, blessed in your flesh,
blood, hair, as though they were lovely garments
you wore to pleasure the air. Who'll guess, if they read
your stone, or press their thumbs to the scars
of your dates, that were I alive, I would lie on the grass
above your bones till I mirrored your pose, your infinite grace?

Elegia

Quem saberá, ao passar pelo túmulo
onde os teus ossos serão peças frágeis – este osso aqui
que desliza do teu pescoço, e este
que se encaixa com perfeição na minha palma, e estes
que conto com os meus lábios, e o teu crânio,
que agora desabrocha na almofada, e os teus dedos,
lindos com os seus pequenos nós – que o amor, vagueando²⁰ a
história,]
te escolheu no teu tempo?

mais te amou o amor; acendeu-te
com uma chama, como talento, debaixo da tua pele; deixou-te
deambular pelos dias e pelas noites, bênção na tua carne,
no teu sangue, no teu cabelo, como se fossem roupas bonitas
que usavas para satisfazer o ar. Quem adivinhará, se ler
a tua lápide, ou pressionar com o polegar as cicatrizes
das tuas datas, que se eu vivesse, deitar-me-ia sobre a relva
em cima dos teus ossos até imitar a tua pose, a tua graça infinita?

²⁰ No texto de partida, “wanders history” é uma simplificação gramatical, naturalmente a expressão seria “wanders through history” e para manter essa simplificação a estratégia consistiu em omitir também a preposição.

5.16. Venus (de R, p. 44)

(6.19 a.m., 8th June 2004)

The jet of your pupil
set in the gold of your eye –

nor can I see

the dark fruit of your nipple
ripe on your breast –

nor can I feel

the tip of my tongue
burn in the star of your mouth –

nor can I hold

the small pulse at your wrist
under my thumb –

but I can watch

the transit of Venus
over the face of the sun.

Vénus

(06h19, 8 de Junho de 2004²¹)

O âmbar negro²² da tua pupila
engastado no ouro do teu olho –

nem consigo ver

o fruto negro do teu mamilo
amadurecer no teu peito –

nem consigo sentir

a ponta da minha língua
arder na estrela da tua boca –

nem consigo segurar

o fraco batimento do teu pulso
debaixo do meu polegar –

mas consigo ver

o trânsito de Vénus
sobre o rosto do sol.

²¹ Neste dia, a esta hora, em 2004, foi possível observar o fenómeno astronómico – Trânsito de Vénus – nas Ilhas Britânicas. O planeta Vénus atravessou lentamente o disco solar.

²² Os múltiplos significados presentes no termo “jet” não podem caber na tradução. “jet” tanto pode significar “jacto”, como “jorro” como “azeviche” ou “âmbar negro”, pedra utilizada para conceber jóias e outros objectos decorativos.

5.17. Over (de R, p. 62)

*'That's the wise thrush; he sings each song twice over,
Lest you should think he never could recapture
The first fine careless rapture!'*

Robert Browning

I wake to a dark hour out of time, go to the window.
No stars in this black sky, no moon to speak of, no name
or number to the hour, no skelf of light. I let in air.
The garden's sudden scent's an open grave.
What do I have

to help me, without spell or prayer,
endure this hour, endless, heartless, anonymous,
the death of love? Only the other hours –
the air made famous where you stood,
the grand hotel, flushing with light, which blazed us
on the night,

the hour it took for you
to make a ring of grass and marry me. I say your name
again. It is a key, unlocking all the dark,
so death swings open on its hinge.
I hear a bird begin its song,
piercing the hour, to bring first light this Christmas dawn,
a gift, the blush of memory.

Over – Fim

*"Esse é o tordo sábio; canta cada canção duas vezes,
Caso pensassem que nunca recuperaria na paráfrase
O primeiro puro e belo êxtase!"²³*

Robert Browning

Acordo para uma escura hora fora do tempo, vou até à janela.
Não há estrelas neste negro céu, nem lua que se veja, nem o nome
ou número da hora, nem nesga de luz. Deixo entrar ar.
O cheiro súbito do jardim é uma sepultura aberta.
Que tenho eu

para me ajudar, sem feitiço ou oração,
a suportar esta hora, sem fim, sem ânimo, anónima,
a morte do amor? Só outras horas –
a que deu glória o ar onde tu estavas,
o grande hotel, resplandecente, que nos inflamou
na noite,

a hora que demoraste
a fazeres um anel de erva e casares comigo. Digo o teu nome
novamente. É uma chave, destrancando toda a escuridão,
para que a morte escorregue pela sua dobradiça.
Oíço um pássaro começar a cantar,
a cortar a hora, para trazer a primeira luz nesta aurora de Natal,
um presente, o rubor da memória.

²³ Tradução minha.

Conclusão

Ao longo de toda a sua carreira literária, Carol Ann Duffy dedicou-se a escrever sobre diferentes facetas da vida humana, mas introduzindo sempre um elemento destabilizador, potencialmente subversivo. Esse mecanismo, para além dos próprios temas explorados pela poetisa, parece ter despertado a atenção dos leitores de expressão inglesa e gerado diversas publicações críticas. Em alguns destes poemas, seleccionados para tradução, esse elemento é o género, a linguagem ou a identidade sexual. Estes conceitos surgem, porém, num jogo à volta das convenções que lhes são associadas. A autora usa mesmo, propositadamente, lugares-comuns de uma forma que acaba por interpelar o leitor sobre as suas posições. Portanto, o estilo dialogante de Carol Ann Duffy, em vez de corresponder à simplicidade e apropriação da prosa, conforme alguns críticos lhe censuram, é um dispositivo intratextual que contagia os leitores e constantemente os interroga. Para além destes exercícios, a autora aplica-se assiduamente nas experiências das mulheres, que são uma preocupação implícita nas suas obras poéticas. Também nessa vertente, assume um objectivo subversivo, desconstrutivo, revisionista, típico de alguns autores pós-modernistas. O *corpus* seleccionado tenciona ser representativo da sua obra poética nas suas rupturas com a tradição e com a reprodução das experiências femininas.

As dificuldades que advêm desta estratégia/motivação da poesia de Carol Ann Duffy são problemáticas para o tradutor. A sua utilização do género, por exemplo, está revestida de artifícios de ocultação. A sua insistência em que o leitor tire as suas próprias conclusões acerca do género e identidade sexual dos sujeitos poéticos nos seus poemas não pode escapar ao leitor. É na confrontação com este tipo de questões de índole interpretativa que o tradutor tem de se apoiar no reconhecimento de recursos usados reiteradamente pelos autores. Por isso, o trabalho de identificação da imagética do autor feito antes da leitura é um instrumento de resolução de problemas indispensável. No caso de Carol Ann Duffy, sendo uma autora que se serve dos pressupostos sexuais, dos comportamentos e papéis sociais estereotipados, a estratégia tradutória deve passar pela manutenção dessas características no texto de chegada. Algumas dessas estratégias em português envolvem a manipulação do texto de chegada, como a modificação da estrutura frásica para não evidenciar o género, excluindo palavras com marca de género, ou, por vezes, a simples mudança da categoria sintáctica

da palavra ou a exclusão do pronome possessivo. No que diz respeito à experimentação com a linguagem, as soluções tradutórias terão necessariamente de ser criativas e ambicionarem repetir o mesmo efeito que o texto de partida, a não ser que a agenda do tradutor seja completamente diferente quanto aos objectivos da transposição.

Há que considerar os estudos literários no exercício da tradução, uma vez que os autores aludem às mais variadas teorias literárias nos seus poemas, mesmo que implicitamente, e isso pode constituir um ponto de vista importante na sua obra. Um determinado escritor pode querer refutar as convenções de leitura, por exemplo, e escrever um poema de três palavras que não constituam uma unidade coerente ou com sentido. O tradutor, ao conhecer e identificar estes meios, facilitará a sua tarefa tradutória e tornará uma dificuldade numa vantagem. Um dos recursos utilizados por Carol Ann Duffy, entre outros, é a intertextualidade que pode, de facto, constituir um problema tradutório. Não só pelas suas implicações teóricas que podem ser questionadas, mas também porque exige um trabalho de reconhecimento e agilidade mental por parte do leitor-tradutor na reconstrução do texto. Para além disso, podem obrigar o tradutor a ter que traduzir outros autores (caso haja uma epígrafe por exemplo) e, antes disso, a passar novamente pelo processo de investigação e familiaridade com o novo autor. Ora, estas conclusões levam-nos a crer que a tradução literária, e particularmente, a tradução de poesia não estão independentes dos contextos/envolvências das obras literárias e devem manter uma relação de conhecimento mútuo que é saudável para a tradução. Isto é, conhecer os movimentos da teoria da literatura é uma mais-valia para qualquer tradutor literário e só contribui para o seu enriquecimento interdisciplinar, até porque, cada vez mais, a tradução exige ao tradutor competências multidimensionais.

A própria natureza da tradução tem mais parecenças com a poesia do que se possa pensar, embora poucos se aventurem em analogias desse tipo. Essas semelhanças são ainda mais evidentes na tradução de poesia onde as duas se cruzam num acto de comunicação. Em primeiro lugar, o uso da criatividade por parte do poeta e do tradutor a quem se impõe que possua uma elasticidade de soluções para os mais diversos problemas. Em seguida, a pressão dos mitos que são criados no seio teórico das duas actividades: a excessiva dependência da fidelidade na tradução, como a excessiva dependência da originalidade na poesia, funcionam como barreiras ideológicas, apesar de, semi-inconscientemente, poderem ter o efeito positivo de constituírem uma alavanca impulsionadora. Noutro eixo, mas no mesmo domínio, no que diz respeito à questão de

o tradutor dever ser um poeta, ou sê-lo forçosamente, pelo menos poder-se-á concluir que todo o tradutor terá de ter aptidões criadoras e capacidades inventivas de superação porque, para todos os efeitos, o tradutor constrói um novo texto, uma nova obra literária, ainda que seja, metaforicamente, um barco a seguir uma rota desenhada previamente por outro comandante. De modo que o reconhecimento do seu esforço de concretização da tradução não pode continuar a ser invisível.

Fontes e Bibliografia

Bibliografia Primária

a) Obras de Carol Ann Duffy

DUFFY, Carol Ann (1973). *Fleshweathercock and Other Poems*, Walton-on-Thames: Outposts.

_____ (1982). *Fifth Last Song*, West Kirby: Headland.

_____ (1985). *Standing Female Nude*, London: Anvil Press Poetry.

_____ (1990). *The Other Country*, London: Anvil Press Poetry.

_____ (1993). *Mean Time*, London: Anvil Press Poetry.

_____ (1997). *Selling Manhattan*, London: Anvil Press Poetry.

_____ (1999). *The World's Wife*, London: Picador.

_____ (2002). *Feminine Gospels*, London: Picador.

_____ (2005). *Rapture*, London: Picador.

_____ and Adrian Henri (1977). *Beauty and the Beast*, Liverpool.

b) Outras obras em intertexto

BROWNING, Robert (1981). *The poems : volume I*, John Pettigrew (ed.), supplemented and completed by Thomas J. Collins, Harmondsworth : Penguin.

_____, Elizabeth Barrett (1991). *Sonetos Portugueses*, trad. Manuel Corrêa de Barros, Lisboa: Relógio d'Água.

DONNE, John (1633). "Air and Angels" in M. H. Abrams (ed.), *The Norton Anthology of English Literature*, 5th edition, volume I, New York: Norton.

OLDS, Sharon (2004). *Satanás Diz*, trad. Margarida Vale de Gato, Lisboa: Antígona.

PLATÃO (1977). *O Banquete*, trad. Sampaio Marinho, Mem Martins: Publicações Europa-América.

PLATH, Sylvia (2000). *Pela Água*, trad. Maria de Lurdes Guimarães, Lisboa: Assírio & Alvim.

_____ (2002). *Campânola de Vidro*, trad. Mário Avelar, Lisboa: Assírio & Alvim.

_____ (2008). *The Colossus*, London: Faber and Faber.

RICH, Adrienne (2008). *Uma Paciência Selvagem*, trad. e introdução de Maria Irene Ramalho e Monica Varese Andrade, Lisboa: Cotovia.

ROSSETTI, Christina (2001). *Mercado dos Duendes e outros poemas*, trad. Margarida Vale de Gato, Lisboa: Relógio d'Água.

SHAKESPEARE, William (1996). *King Lear*, G. K. Hunter (ed.), London: Penguin Books Ltd.

WOOLF, Virginia (2005). *A Room of One's Own* in *Selected Works of Virginia Woolf*, Hertfordshire: Wordsworth Editions.

c) Bibliografia Secundária

ABRAMS, M. H. (1972). *The Mirror and The Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, London: Oxford University Press.

_____ (ed.) (1986). *The Norton Anthology of English Literature*, 5th Edition, volume I, New York: Norton.

BAKER, Mona (1993). “Corpus Linguistics and Translation Studies: Implications and Applications” in Mona Baker, Gill Francis and Elena Tognini-Bonelli (eds.) *Text and Technology: In Honour of John Sinclair*, Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.

_____ (1998). “Norms” in Mona Baker (ed.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York: Routledge.

BAKKER, Matthijs *et al.* (1998). “Shifts of Translation” in Mona Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York: Routledge.

BERMAN, Antoine (1985) “Translation and the Trials of the Foreign” trans. Lawrence Venuti in Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, 2nd Edition, London: Routledge.

BARRENTO, João (2002). *O Poço de Babel: Para uma Poética da Tradução Literária*, Lisboa: Relógio d’Água.

BARTHES, Roland (1987). *O Rumor da Língua*, trad. António Gonçalves, Lisboa: Edições 70.

BASSNETT-MCGUIRE, Susan (2002). *Translation Studies*, 3rd Edition, London and New York: Routledge.

BEAUGRANDE, Robert de (1978). *Factors in a Theory of Poetic Translation*, Assen: Van Gorcum.

BEAUVOIR, Simone de (1989). *The Second Sex*, trans. H.M. Parshley, New York: Vintage.

BENJAMIN, Walter (1923). “The task of the translator: An Introduction to the Translation of Baudelaire’s ‘Tableaux Parisiens’”, trans. Harry Zon in Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, 2nd Edition, London: Routledge.

BOURDIEU, Pierre (2002). *La domination masculine*, Paris: Éditions du Seuil.

BRITTAN, Simon (1994). “Language and Structure in the Poetry of Carol Ann Duffy”. Disponível em:

<http://www.poetrymagazines.org.uk/magazine/record.asp?id=5267>.

(Acedido a 3 de Abril de 2009).

BUTLER, Judith (1999). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London and New York: Routledge.

_____ (2004). “Performative Acts and Gender Constitution” in Julie Rivkin and Michael Ryan (eds.), *Literary theory: an anthology*, 2nd Edition, Malden: Blackwell.

CAMERON, Deborah (ed.) (1998). *The Feminist Critique of Language: A Reader*, 2nd Edition, London and New York: Routledge.

_____ and Don Kulick (eds.) (2006). *The Language and Sexuality Reader*, London: Taylor and Francis Ltd.

_____ (2008). *The Myth of Mars and Venus: Do men and women really speak different languages?*, Oxford: Oxford University Press.

CEIA, Carlos (2005). E-Dicionário de Termos Literários. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/index.htm> [persona, autor, sujeito da enunciação/sujeito do enunciado] (Acedido a 3 de Março de 2009).

CHESTERMAN, Andrew (1997). *Memes of Translation: The Spread of Ideas in Translation Theory*, Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.

_____ and Jenny Williams (2002). *The Map: A Beginner's Guide to Doing Research in Translation Studies*, London and New York: St Jerome.

CIXOUS, Hélène (1975). “The Laugh of the Medusa” in Lucy Burke, Tony Crowley and Alan Girvin (eds.), *The Routledge language and Cultural Theory Reader*, New York: Routledge.

CONNOLLY, David (1998). “Poetry Translation” in Mona Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York: Routledge.

CONNOR, Steven (1997). *Postmodern Cultures: an introduction to theories of the contemporary*, 2nd Edition, Oxford: Blackwell Publishers.

COSTA, Rui (2008). “A Reactualização do Mito no Romance Contemporâneo: O Mito do Andrógino em *Lunário* de Al Berto”. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/docentes/cceia/Mestrado-TL/Rui-A-Costa.pdf> (Acedido a 6 de Março de 2009).

DA SILVA, Cícero Inácio (2004). “As mulheres de Derrida: sobre ser visto por uma mulher”. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/mulheresdederrida.pdf>. (Acedido a 3 de Abril de 2009).

- DELLILE, Karl Heinz *et al.* (1986). *Problemas da Tradução Literária*, Coimbra: Almedina.
- DERRIDA, Jacques (1990). *Heidegger et la question*, Paris: Flammarion.
- DIMARCO, Danette (1998). “Exposing Nude Art: Carol Ann Duffy’s Response to Robert Browning” in *Mosaic*, volume 31, nº 3 September 1998, Winnipeg.
- DUARTE, João Ferreira (2005). "Do binarismo em tradução" in *Relâmpago. Revista de Poesia: a tradução de poesia*, nº17, Outubro de 2005, Fundação Miguel Nava: Lisboa.
- DUPLESSIS, Rachel Blau (1985). *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of 20th century Women Writers*, Bloomington: Indiana University Press.
- EAGLETON, Mary (ed.) (2003). *A Concise Companion to Feminist Theory*, UK: Blackwell Publishing Ltd.
- ECO, Umberto *et al.* (1993). *Interpretação e superinterpretação*, direcção de Stefan Collini, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa: Presença.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990). “Polysystem Studies” in Itamar Even-Zohar (ed.), *Poetics Today: International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, vol. 11, nº.1., Durham: Duke University Press.
- FISH, Stanley (1980). “How to Recognize a Poem When You See One” in Stanley Fish, *Is there a Text in this Class? : the authority of interpretive communities*, Cambridge: Harvard University Press.
- FLOOD, Alison (2009) “Carol Ann Duffy becomes first female poet laureate”, *The Guardian*. Disponível em: <http://www.guardian.co.uk/books/2009/may/01/carol-ann-duffy-poet-laureate>. (Acedido a 24 de Julho de 2009).
- FLOR, João Almeida (1984). *Tradução, Tradição*, Sep. II Jornadas de Estudos sobre a Tradução, Lisboa.
- FORDHAM, Stephen (1997). *Portuglish: mistakes made by Portuguese-speaking learners of English*, Lisboa: Plátano.
- FREUD, Sigmund (2000). *Textos Essenciais da Psicanálise – II A Teoria da Sexualidade*, revisão e notas de José Gabriel Pereira Bastos, trad. Inês Busse, Lisboa: Publicações Europa-América.
- GENTZLER, Edwin (2001). *Contemporary Translation Studies*, Revised 2nd Edition, Clevedon: Multilingual Matters Ltd.
- GILBERT, Sandra and Susan Gubar (eds.), (1979). *Shakespeare’s Sisters: Feminist Essays on Women Poets*, Bloomington: Indiana University Press.

GRAÇA MOURA, Vasco (2006). “Traduzir Dante: uma aproximação” in *A Divina Comédia de Dante Alighieri*. Chiado: Bertrand Editora.

GRAVES, Robert (1961). *The White Goddess*, London: Faber and Faber.

GODINHO, Hélder (2007). “O mito como ordenação do mundo” in *Actas do colóquio: mito, literatura, arte: mitos clássicos no Portugal Quinhentista*, coordenação de Abel N. Pena, Centro de Estudos Clássicos, Lisboa.

HOLMES, S. James (1988). *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam: Rodopi.

HONIG, Edwin (1985). *The Poet's Other Voice: conversations on literary translation*, Amherst: University of Massachusetts Press.

IRIGARAY, Luce (1985). *This Sex Which is Not One*, trans. Catherine Porter with Carolyn Burke, New York: Cornell University Press.

_____ (1985). *Speculum of The Other Woman*, trans. Gillian C. Gill, New York: Cornell University Press.

_____ (2004). *An Ethics of Sexual Difference*, trans. Catherine Porter with Gillian C. Gill, London: Continuum.

JERÓNIMO, São (1995). *Carta a Pamáquio sobre os problemas da tradução*, EP. 27, trad. Aires A. Nascimento in *Tradução*, edição Bilingue, Lisboa: Edições Cosmos.

JIN, Din (2003). *Literary Translation, Quest for Artistic Integrity*, edited and introduced by William McNaughton, Manchester: St Jerome Publishing.

KRISTEVA, Julia (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Leon S. Roudiez (ed.), trans. Thomas Gora, Alice Jardine, and Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press.

LADMIRAL, Jean Réne (1980). *A tradução e os seus problemas*, trad. Luísa Azuaga, Lisboa: Edições 70.

LANONE, Catherine (2008). “Baring Skills, not Soul: Carol Ann Duffy’s Intertextual Games”. Disponível em: <http://erevues.org/index94.html>. (Acedido a 3 de Abril de 2009).

LAVIOSA-BRAITHWAITE, Sara (1998). “Universals of Translation” in Mona Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York: Routledge.

LECERCLE, Jean-Jacques (1999). *Interpretation as Pragmatics*, London: Macmillan.

LEFEVERE, André (1992). *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context*, New York: Modern Language Association of America.

MALMKJAER, Kirsten (1998). "Unit of Translation" in Mona Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York : Routledge.

MARCHAND, Marianne and Jane L. Papart (eds.) (2005). *Feminism, postmodernism, development*, London: Routledge.

MESCHONNIC, Henri (1980). "Propostas para uma Poética da Tradução" in Jean Réne Ladmiral, *A tradução e os seus problemas*, trad. Luísa Azuaga, Lisboa: Edições 70.

MICHELIS, Angelica and Antony Rowland (eds.) (2003). *The Poetry of Carol Ann Duffy: 'Choosing tough words'*, Manchester and New York: Manchester University Press.

MONTEFIORE, Jan (2004). *Feminism and Poetry: Language, Identity and Experience*, London: Pandora Press.

MURRAY, David (ed.) (1989). *Literary Theory and Poetry: Extending the Canon*, London: B. T. Batsford.

NORD, Christiane (2005). *Text Analysis in Translation Studies Theory, methodology and didactic application of a model for Translation-oriented text analysis*, 2nd Edition, Amsterdam: Rodopi.

PAGLIA, Camille (1993). "Love Poetry" in *Vamps & Tramps: New Essays*, New York: Vintage (Random House).

RAMALHO, Irene (2001). "Os Estudos sobre as mulheres e o saber: onde se conclui que o poético é feminista" in *ex aequo*, nº 5, Oeiras: Celta Editora.

REES-JONES, Deryn (1999). *Carol Ann Duffy*, Plymouth: Northcode House Publishers.

_____ (2005). *Consorting With Angels: Essays on Modern Women Poets*, Northumberland: Bloodaxe Books Ltd.

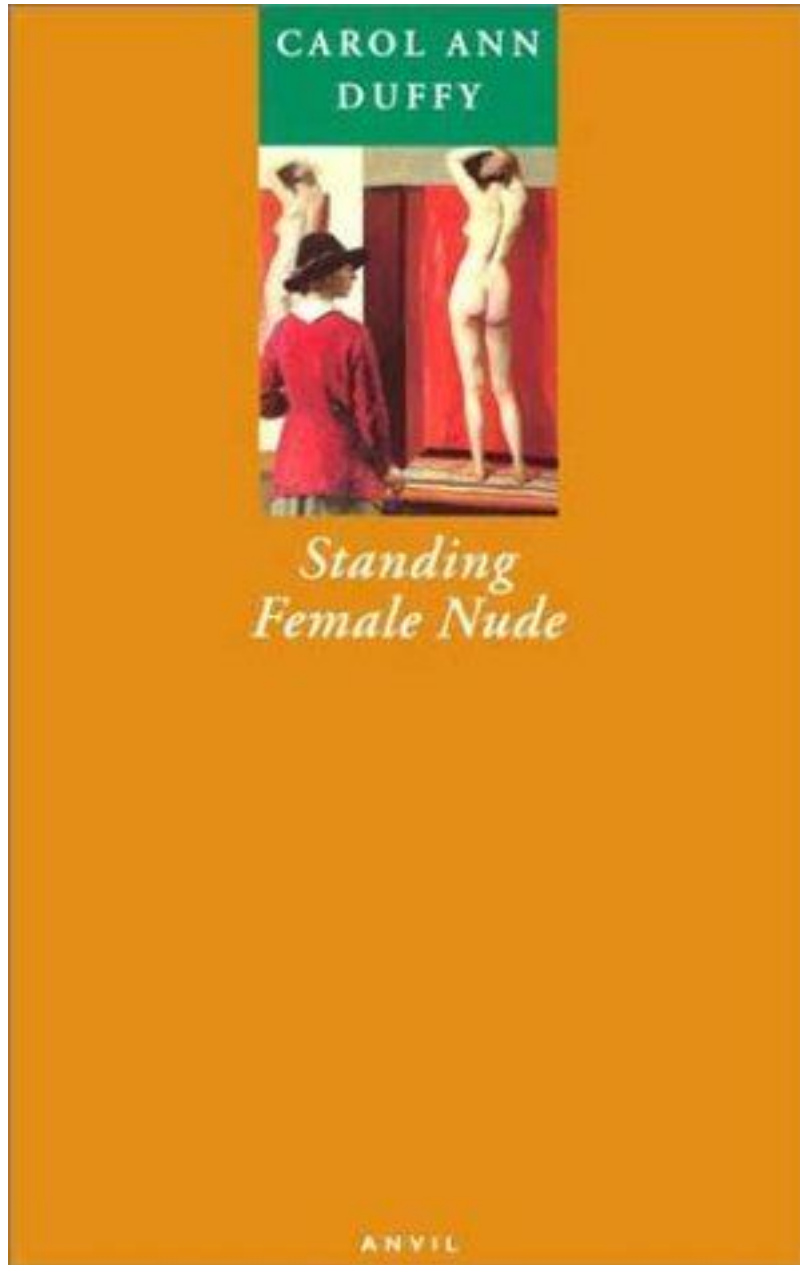
_____ (2005). *Modern Women Poets*. Northumberland, Bloodaxe Books Ltd.

RICH, Adrienne (1979). "When We Dead Awaken: Writing as a Re-vision". Disponível em: <http://www.nbu.bg/webs/amb/american/5/rich/writing.htm>. (Acedido a 6 de Março de 2009).

_____ (1986). "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence". Disponível em: <http://www.terry.uga.edu/~dawndba/4500compulsoryhet.htm>. (Acedido a 6 de Março de 2009).

- SEGAL, Lynne (1999). *Why Feminism?*, Cambridge: Polity Press.
- SHUTTLEWORTH, Mark and Moira Cowie (1999). *Dictionary of Translation Studies*, Manchester: St. Jerome Publishing.
- SONTAG, Susan (1990). "Against Interpretation" in Susan Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*, New York: Doubleday.
- TOURY, Gideon (1986). "Translation: A cultural semiotic perspective" in Thomas A. Sebeok *et al.* (eds.) *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, Berlin/New York/Amsterdam: Mouton de Gruyter.
- _____ (1991). "What are Descriptive Studies into Translation Likely to Yield Apart from Isolated Descriptions" in Kitty M. van Leuven-Zwart and Ton Naaijken (eds.), *Translation Studies: The State of Art – Proceedings of the First James S. Holmes Symposium on Translation Studies*, Amsterdam: Rodopi.
- _____ (1995). "The Nature and Role of Norms in Translation" in Gideon Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam: John Benjamins.
- VENUTI, Lawrence (2000). *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, New York: Routledge.
- _____ (ed.), (2004). *Translation Studies Reader*, 2nd Edition, London: Routledge.
- ZAJKO, Vanda, and Miriam Leonard (eds.) (2008). *Laughing With Medusa: Classical Myth and Feminist Thought*, Oxford: Oxford University Press.
- WOODS, Michael J. (2001). *York Notes Advanced: Selected Poems of Carol Ann Duffy*, 2nd Edition, London: York Press.
- WINTERSON, Jeanette (2005). "Profiles & Interviews: Carol Ann Duffy".
Disponível em:
<http://www.jeanettewinterson.com/pages/content/index.asp?PageID=350>.
(Acedido a 4 de Abril de 2009).
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1922). *Tractatus Lógico-Philosophicus*, trans. C.K. Ogden, London: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- WROE, Nicholas (2007). "The great performer", *The Guardian*. Disponível em:
<http://www.guardian.co.uk/books/2007/may/26/featuresreviews.guardianreview12>.
(Acedido a 4 de Abril de 2009).

ANEXO I



ANEXO II – Divisão temática dos poemas seleccionados para tradução

<u>1º grupo</u>	<u>2º grupo</u>	<u>3º grupo</u>
<i>Personae</i> e papéis sociais	Experiências das mulheres	Lírica romântica, mudança, linguagem e tradição
<ul style="list-style-type: none"> • Education For Leisure • You Jane • Liar • <i>from</i> Mrs Tiresias • Demeter • Mrs Lazarus 	<ul style="list-style-type: none"> • You Jane • Mrs Lazarus • Demeter • Work • History 	<ul style="list-style-type: none"> • Survivor • Two Small Poems of Desire • River • Crush • Close • <i>from</i> Mrs Tiresias • World • Elegy • Venus • Over