



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

JULIA GOMES DE ALENCAR

**MICHAEL O'LOUGHLIN E MIKELIS NORGELIS:
UMA TRADUÇÃO DE SI MESMO?**

**CAMPINAS
2019**

JULIA GOMES DE ALENCAR
MICHAEL O'LOUGHLIN E MIKELIS NORGELIS:
UMA TRADUÇÃO DE SI MESMO?

**Dissertação de mestrado apresentada
ao Instituto de Estudos da Linguagem
da Universidade Estadual de Campinas
para a obtenção do título de Mestra em
Linguística Aplicada na área de
Linguagem e Sociedade.**

ORIENTADORA: PROF^a. DR^a. MARIA VIVIANE DO AMARAL VERAS

**Este exemplar corresponde à versão
final da Dissertação defendida pela aluna
Julia Gomes de Alencar e orientada pela
Prof^a Dr^a Maria Viviane do Amaral Veras.**

**CAMPINAS
2019**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

AL25m Alencar, Julia Gomes de, 1989-
Michael O'Loughlin e Mikelis Norgelis : uma tradução de si mesmo? / Julia Gomes de Alencar. – Campinas, SP : [s.n.], 2019.

Orientador: Maria Viviane do Amaral Veras.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. O'Loughlin, Michael, 1958- Crítica e interpretação. 2. Norgelis, Mikelis, 1958- Crítica e interpretação. 3. Tradução e interpretação. 4. Poesia. I. Veras, Maria Viviane do Amaral. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Michael O'Loughlin and Mikelis Norgelis : a translation of oneself?

Palavras-chave em inglês:

O'Loughlin, Michael, 1958- Criticism and interpretation

Norgelis, Mikelis, 1958- Criticism and interpretation

Translating and interpreting

Poetry

Área de concentração: Linguagem e Sociedade

Titulação: Mestra em Linguística Aplicada

Banca examinadora:

Maria Viviane do Amaral Veras [Orientador]

Ana Elvira Luciano Gebara

Érica Luciene Alves de Lima

Data de defesa: 06-08-2019

Programa de Pós-Graduação: Linguística Aplicada

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-4068-6583>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/6535726918919762>



BANCA EXAMINADORA:

Maria Viviane do Amaral Veras

Ana Elvira Luciano Gebara

Érica Luciene Alves de Lima

**IEL/UNICAMP
2019**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

**“O exílio não se escreve. Vive-se. Vive-se uma única vez,
como uma experiência originária que se revela e me revela
na única via que é aquela da criação.”**

Atiq Rahimi, A balada do cálamo

Dedico este trabalho aos meus pais, Carly e Milton, ao meu irmão, Vitor, e ao Henrique.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente à professora Viviane Veras pela confiança, paciência e persistência durante o desenvolvimento desta dissertação.

À professora Érica Lima pela leitura sempre atenta do meu trabalho, e pela confiança no V Evento “E por falar em tradução”.

À professora Ana Elvira Luciano Gebara pela leitura atenta do meu trabalho desde o processo de qualificação.

Ao professor Marcos Siscar, por ter me proporcionado conhecer esses poetas.

À Rose, ao Cláudio e ao Miguel, pela assessoria nos assuntos burocráticos da pós-graduação.

Aos meus pais, Carly e Milton, meu irmão Vitor e minha tia Janine, pelo apoio incondicional.

Ao Henrique, por todo o apoio e carinho, toda a paciência e por toda a ajuda com apresentações, formatação e tudo e qualquer coisa mais de que precisei.

À Pétala, pela amizade, companhia e pelo ouvido.

À Marina, às “Alines” e aos meus outros amigos, pelo apoio, pelas risadas e pelos conselhos.

Aos colegas das disciplinas cursadas, pelas discussões sempre interessantes.

Aos colegas da organização do V Evento “E por falar em tradução”.

Aos alunos da LA 840 2018, pela troca de conhecimentos.

À Casa Guilherme de Almeida, que me proporcionou novas práticas de tradução.

E agradeço, especialmente, ao Michael O’Loughlin, por ter escrito *In this life* e me proporcionado novos entendimentos não só acerca da tradução, mas também sobre o que é buscar ser quem a gente é, mesmo que esse “eu” esteja constantemente em mudança.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

RESUMO:

Este trabalho propõe uma análise da relação autor-tradutor entre os poetas Michael O'Loughlin e Mikelis Norgelis. Diferentes poetas, que, no entanto, revelam ser a mesma pessoa. Norgelis nada mais é que um outro nome de O'Loughlin, poeta irlandês que, ao retornar à sua Irlanda após quase vinte anos no exterior, encontra uma outra voz para sua escrita. A análise baseia-se no livro *In This Life*, 2011, no qual O'Loughlin apresenta doze poemas de sua autoria e oito poemas cuja autoria atribui a Mikelis Norgelis. Quem é, afinal, o letão Norgelis? Um *nom de plume*? Um heterônimo? Ou, simplesmente, uma tradução do nome próprio do poeta do inglês Michael O'Loughlin para o letão Mikelis Norgelis? Uma máscara do autor irlandês? Um tipo de ortônimo? Para tentar responder a essas e outras perguntas, trazemos nossas traduções desses poemas e um estudo crítico da linguagem de cada poeta. A hipótese inicial é a de que Norgelis não passa da tradução de O'Loughlin. Michael é Mikelis, ambos viveram como imigrantes e o irlandês autoexilado encontra esse imigrante letão após seu retorno à terra natal. Em nosso projeto tradutório, a tradução precisa se fazer em uma espécie de trajeto migratório, uma tradução que se exila entre diferentes dicções de realidades, lidando com relações assimétricas de poder entre vozes e culturas. Na hipótese de ser uma tradução de si mesmo, O'Loughlin atua tanto como autor quanto como tradutor, apagando ou acentuando as marcas de um e de outro, guardando ou desfazendo a ilusão de sua invisibilidade.

Palavras-chave: Tradução; Poesia; Exilado-Imigrante; Michael O'Loughlin; Mikelis Norgelis; Irlanda.

ABSTRACT:

This paper is an analysis of the research between the poets Michael O'Loughlin and Mikelis Norgelis. Different poets who, however, come to reveal they are the same person. Norgelis is but another name of O'Loughlin, Irish poet who, when returning to his homeland after twenty years abroad, finds a new voice for his writing. This analysis is based on the book *In this life*, 2001, in which O'Loughlin presents twelve poems signed by him and eight signed, supposedly, by Mikelis Norgelis. But who is, after all, the Latvian Norgelis? Is he a nom de plume? A heteronym? Or, perhaps, simply a translation of the poet's own name, Michael O'Loughlin, to Latvian, Mikelis Norgelis? Is he a mask of the Irish author? Some kind of orthonym? To try and answer these and other questions, we present our translations of these poems and a critical study of each poet's language. The initial hypothesis is that Norgelis is but a translation of O'Loughlin. Michael is Mikelis, and both lived as immigrants. The Irishman, having lived in self-exile, meets this Latvian immigrant upon his return to Ireland. In our translation project, the translation needs to take a sort of migratory path, a translation that exiles itself between different realities, dealing with asymmetrical power relations between voices and cultures. On the hypothesis of being a translation of himself, O'Loughlin acts both as the author and the translator, either erasing or accenting traits of one another, keeping or missing the illusion of his invisibility.

Keywords: Translation; Poetry; Exiled-Immigrant; Michael O'Loughlin; Mikelis Norgelis; Ireland.

Lista de figuras

Figura 1 – *Angelus Novus*, Paul Klee, 1920

Figura 2 – **Capa de *In this life***, Michael O’Loughlin, 2011

Figura 3 – **Contracapa de *In this life***, Michael O’Loughlin, 2011

Figura 4 – *In this life*, arquivo pessoal

Figura 5 – Mapa retirado do Google Maps

SUMÁRIO

Introdução	12
1 Hospedando os autores	15
1.1 Os autores e a obra	15
1.2 O que se encontra em tradução	21
2 Pensando a tradução.....	28
2.1 Os diferentes tipos do “eu”	28
2.2 Pseudotradução	30
2.3 Autotradução.....	38
2.4 Tradução e resistência	43
3 Nessas páginas	52
3.1 Poems of Mikelis Norgelis I.....	56
3.1.1 A Latvian emigrant bids farewell to his beloved in Riga Um emigrante letão se despede de sua amada em Riga.....	56
3.1.2 A Latvian poet writes an ode to capitalism Um poeta letão escreve uma ode ao capitalismo	61
3.1.3 A Latvian poet does the Joycean pilgrimage Um poeta letão faz a peregrinação Joyceana	63
3.2 In this Life Nessa vida	65
3.2.1 Elegy for basset hound Elegia para basset hound.....	65
3.2.2 England, our England Inglaterra, nossa Inglaterra.....	71
3.2.3 In this life Nessa vida.....	73
3.3 The Moscow suburb O subúrbio de Moscou	75
3.3.1 The Moscow suburb O subúrbio de Moscou.....	75
3.4 Poems of Mikelis Norgelis II	80
3.4.1 A Latvian poet reads Yeats' A Vision in the Oliver St John Gogarty Um poeta letão lê A Vision, de Yeats, em Oliver St John Gogarty.....	80
3.5 Angelus Novus Angelus Novus.....	82
3.5.1 The Widow's Prayers As preces da viúva	82
3.6 The Dead Os mortos	89
3.6.1 The Muse A musa	89
3.6.3 Parnell Street Rua Parnell.....	91
4 Considerações finais.....	95
Referências.....	98
ANEXOS.....	102

Introdução

A Irlanda, berço de grandes escritores, passa por constantes mudanças político-sociais. No entanto, sua história, antes interligada com a dos ingleses, agora se vê envolvida com diversos imigrantes, sendo a ilha considerada local de fuga para moradores do Leste Europeu, da mesma forma que os Estados Unidos o foram para muitos irlandeses. E o tema do presente trabalho vem justamente desses dois lugares: Norgelis da Letônia, O'Loughlin da Irlanda. Ambos poetas, ambos tradutores, e ambos em algum momento de suas vidas, auto exilados de seus países.

Os dois países, que a princípio nada parecem a ter, têm sua história marcada pela presença da opressão: britânica e católica em um, soviética e nazista no outro. Essas marcas são vistas e discutidas, especialmente no caso irlandês, para buscar compreender a influência que a história, tema tão presente nos poemas de O'Loughlin, tem não só no processo tradutório de ambos,

O livro *In This Life*, lançado em 2011 pela editora New Island, de Dublin, e assinado por Michael O'Loughlin, apresenta doze poemas de sua própria autoria e oito poemas cuja autoria ele atribui a Mikelis Norgelis – poeta com quem divide não só esse livro, mas o *mesmo* corpo: o corpo do irlandês que se faz letão e se desdobra no imigrante em tradução.

Michael O'Loughlin. Mikelis Norgelis. Um é o outro, assim como o outro é o um. Essa descoberta foi o que fez surgir uma dúvida, que levou ao presente trabalho: poderia ser mais um caso de heteronímia, como tanto estudamos no Brasil com Fernando Pessoa? Como e por que se deu essa criação? De que formas poéticas se manifesta no livro? Que Irlanda é essa que também se duplica em lar e desterro?

Michael e Mikelis convivem bem com seus leitores, até que se descobre que são “o mesmo”. Talvez um caso de pseudotradução – poemas que se fazem passar por traduções, mas que não têm originais, uma vez que os poemas de Mikelis não trazem ao lado o original letão. Como observa Gonçalves (2015), as pseudotraduções não têm uma história, não constituem um campo, e talvez por isso tenha levado essa vida paralela, quase esquecida. A autora também se pergunta sobre o que leva um autor a esse tipo de criação, e cita um estudo que traz uma resposta interessante também para este trabalho. Gonçalves (2015, p. 59), citando Carmela Ciuraru (2011), uma crítica norte-americana que estuda os pseudônimos, diz que:

[esses] nomes são carregados de significados, cheios de dificuldades e possibilidades. Desse modo, a mudança de nome, como a mudança de cenário, oferece uma oportunidade de recomeçar, uma possibilidade de explorar outras

vozes sendo a mesma pessoa, “um espaço no qual os obstáculos são derrubados e as reservas pessoais são dissipadas”.

Para tentar responder a essas e outras perguntas, foram propostas traduções para esses poemas junto a um estudo crítico quanto à linguagem de cada autor e quanto aos próprios autores, únicos, cada um deles, além da reflexão da importância da tradução para a formação da cultura ocidental tal como ela é.

As obras de Norgelis e de O’Loughlin são diferentes, mas é possível notar semelhanças não só em sua temática como também em seu estilo. A constante presença de um nacionalismo – letão, no caso do primeiro, e irlandês no último – é inegável, e é o primeiro ponto que os une.

Outro ponto comum a ambos é a presença da morte em sua poesia. Mas o ponto em relação ao qual suas temáticas divergem diz respeito à forma como veem a Irlanda: enquanto um parece estar descrevendo uma Irlanda atual, o outro está em uma viagem pessoal ao passado. Nos poemas de Norgelis, a forte presença de uma Irlanda depravada. Nos poemas de O’Loughlin, as lembranças de uma vida no estrangeiro, mas sempre remetendo ao seu passado e à sua identidade.

Para lidar com esses assuntos é quase impossível não falar um pouco de Fernando Pessoa, autor português famoso por seu vasto trabalho literário, assinado por diversos nomes. O deslocamento do autor entre suas obras permite que o escritor seja identificado não mais como o autor, mas como personas que estruturam essa obra. É nesse sentido que também nos permite questionamentos quanto a este outro autor, poeta e tradutor irlandês, que inventa (e se reinventa em) um outro.

Além de um diálogo entre poetas, é traçado um panorama de autores que teorizam a tradução, em especial, a tradução de poesia, buscando em Campos, Nascimento, Britto, Siscar e outros mais, entender a tradução em seu processo e como um processo.

O primeiro capítulo é uma apresentação do autor e da forma como vim a conhecer sua(s) obra(s), oferecendo ao leitor uma melhor contextualização do ponto de partida da pesquisa, uma vez que se trata de um autor não muito conhecido do público brasileiro e de elementos históricos da Irlanda que influenciaram e influenciam sua literatura, e sua arte além da particularidade do processo de criação desse outro eu.

Já o segundo capítulo tem por foco a diferença entre os muitos “eus” dentro da literatura e da tradução, com questões acerca de heteronímia, ortonímia e pseudônimos. Em seguida, passamos a pensar como a relação O’Loughlin-Norgelis também diz respeito à pseudotradução e à autotradução. Fazendo paralelos entre os autores, com base em teóricos que podem apoiar minhas leituras e traduções, busco trabalhar essa relação autor-tradutor.

O terceiro capítulo tem em seu corpo a reflexão sobre a tradução como um aparato político, além de apresentar mais informações sobre a Irlanda, a fim de contextualizar o movimento construído dentro da obra, movido pelo desejo de retornar para casa – mas que casa? Assim como a tradução é em si um exercício criativo, o retorno leva os autores à criação.

No quarto capítulo apresento mais a fundo o livro estudado, trazendo minhas traduções, assim como análises das escolhas guiadas pelos poetas, pelas hipóteses levantadas, pelos poemas, pelo que se traduziu a minha revelia e pelo que não traduzi, ou seja, pelo que nesta outra língua não se fez poema. Faleiros (2013, p. 2) afirma que as traduções, quando apresentadas em edições bilíngues, permitem ao leitor cotejar o texto de chegada com o texto de partida. “A presença do original abre, para o leitor que conhece a língua de partida, a possibilidade (ou quase inevitabilidade) do confronto. Para aquele que desconhece completamente a língua [...], o original segue sendo uma presença, uma sombra cuja mancha ecoa na leitura.” Convido-os, nesse capítulo, a embarcar nesse confronto e nessa jornada comigo.

Finalmente, apresento as considerações finais, espaço esse reservado para a reflexão sobre a tradução como mais que um aparato político, um processo identitário que proporcionou a O’Loughlin ser traduzido para Norgelis, um certo retorno do irlandês à Irlanda.

1 Hospedando os autores

*In order to write poetry, you must first
invent a poet who will write it.¹*

Antônio Machado

Essa epígrafe de Antonio Machado foi escolhida por Michael O'Loughlin para (nos) introduzir (a) *In this Life*. Ela pode agora ser lida como uma indicação de que o poeta inventado era Norgelis. Contudo, à medida que vamos lendo os poemas e as bio-grafias, vamos também nos perguntando sobre essa invenção, sobre esse outro poeta. É Jacques Derrida (2003) quem fala da lei da hospitalidade, desse estrangeiro que o irlandês acolhe em sua terra, em sua língua, em sua cultura. Essa citação também diz respeito ao processo pelo qual ele passou – ou passa... – ao voltar à Irlanda depois de vinte e três anos morando no exterior.

1.1 Os autores e a obra

Nascido em 1960 em uma Letônia ainda pertencente à União Soviética, Mikelis Norgelis, poeta e tradutor, é responsável por trazer muitos poetas ocidentais para a língua de seu país natal, dentre eles Yeats, Frank O'Hara e Anna Ahkmatova. O autor, segundo O'Loughlin, cresceu falando russo e letão, estudou no Instituto Gorky em Moscou e possui uma paixão que beira a obsessão por sagas islandesas e por *A Vision*, de Yeats. Seus poemas, aparentemente autobiográficos, tratam de sua vida de imigrante em uma Irlanda já decadente, retratada por imagens úmidas e de certa forma repugnantes, e pela deusa da Fome, monstro que assombrou e ainda assombra o país. Elementos de uma Letônia abusada e da fuga das imposições de uma Rússia comunista também estão sempre presentes em seus poemas, como em *A Latvian emigrant bids farewell to his beloved in Riga*.

Norgelis ganhou reconhecimento ao ter sido publicado no *Poetry Ireland Review*, sendo convidado a fazer leitura de seus textos e de outros para imigrantes Letões. O também poeta e tradutor Michael O'Loughlin, por ter vivido em Riga e conhecer bem o idioma local, era consultado para tirar dúvidas quanto ao autor letão. Houve uma época em que terceiros

¹ “Para escrever poesia, você deve primeiro inventar um poeta que irá escrevê-la.” (Essa e todas as traduções não referenciadas são de minha responsabilidade.)

expressavam dúvidas quanto a Norgelis ser realmente da Letônia e não o *pen name* de algum autor irlandês. Nesses momentos, O’Loughlin foi de suma importância para o poeta letão. Era ele quem chamava a atenção para a escrita poética de Norgelis, apontando, por exemplo, a predominância da palavra *bog*, pântano ou brejo, nesses poemas – palavra que nenhum autor irlandês que se preze utilizaria em suas obras.

Mikelis Norgelis é certamente um autor. De acordo com sua biografia (autobiografia ou outrobiografia, ou ainda *alterbiografia*, mimetizando o latim, ou até outrobiografa-se, pensando em Pessoa), nasceu em Riga, Letônia, em 1960. Nessa época, a Letônia fazia parte da União Soviética, sofrendo abusos que resultaram na queda do número de letões no país: foi encorajada uma grande migração de russos, além de terem acontecido vários massacres aos letões, fazendo com que, por volta dos anos sessenta, apenas 62% da população fosse da etnia letã.

Michael O’Loughlin, também autor, tradutor e poeta irlandês, é apresentado inicialmente como o biógrafo – ao pé da letra, aquele que grafou a vida de Norgelis. Diz que o conheceu quando se deparou com sua obra *Travelling West*, inspirada na época em que era um trabalhador imigrante na Irlanda.

Por que falar de O’Loughlin quando as poesias traduzidas eram tidas como de Norgelis? É que a vida desse “reconhecido” poeta letão esteve sempre interligada com a do irlandês, sem desprezar o fato de que as pessoas suspeitavam de Norgelis, e de, no final, terem tido suas suspeitas confirmadas: o tradutor da Letônia nada mais era que o próprio Michael O’Loughlin.

O’Loughlin, como tantos outros irlandeses antes dele, escolheu viver em autoexílio, deixando seu país para viver de poesia e tradução na Europa Continental. Porém, ao contrário desses muitos irlandeses, resolve retornar a Dublin. O ex-exilado de terra passa a ser um novo exilado – agora, em si mesmo...?

O exílio vai além de uma condição geográfica: é um estar entre-mundos que ultrapassa essa condição, como podemos ver no próprio O’Loughlin. Após retornar de seu autoexílio, o autor se reconhece como um exilado em seu próprio país, por não se sentir mais pertencente a ele. E esse exílio – físico, mental, espiritual –, serve de porta de entrada para que o letão Mikelis Norgelis surja. Surgir, e não nascer, é o verbo escolhido aqui porque ambos, letão e irlandês, têm suas vidas tão entrelaçadas e envolvidas, tão longe e tão perto, que se torna difícil separá-los. Como em um texto traduzido e seu original que, postos lado a lado, se fazem diferentes, mas que pensados isoladamente não permitem medir o quanto um é e não é o outro.

Ao retornar à sua terra natal, O’Loughlin tentou escrever sobre a “real” Irlanda em suas poesias, porém não conseguiu adaptar seu estilo de escrita às mudanças ocorridas no país durante seus anos fora deste. E, com a questão da identidade se fazendo mais presente perto daquilo que

é diferente, é através de seu outro que consegue dar vazão a seu desejo, uma vez que, mesmo sendo ambos a “mesma” pessoa, O’Loughlin diz que Norgelis escreve poemas que ele nunca conseguiria escrever.

O livro *In this Life*, publicado em 2011 e tendo na capa apenas o nome de Michael O’Loughlin, é composto de cinco partes:

- I *Judaica*
- II *The Moscow Suburb*
- III *Poems of Mikelis Norgelis*
- IV *Angelus Novus*
- V *The Dead*



Figura 1. *Angelus Novus*, Paul Klee, 1920

A primeira parte é reservada às experiências no exílio – com a presença constante de Amsterdã, cidade na qual morou e trabalhou por anos, o autor mistura as ruas e quadras de lá com memórias da Irlanda e da Inglaterra, tecendo, com diversos elementos judaicos, um manto multicultural da sua vida em tradução.

A segunda parte, uma poesia em cinco tempos, aparece nessa ordem por ser um prelúdio às poesias de Norgelis. Escrito na capital letã em 2006, esse poema apresenta imagens de uma Riga que ainda sofre com o domínio da antiga União Soviética.

A terceira, e a que mais chamou a atenção de diversos críticos, é toda dedicada a Mikelis Norgelis. Apresentada como tendo sido traduzido do letão por O’Loughlin, o livro, publicado após já ser de conhecimento público o jogo de autorias aqui existente, mantém a “assinatura” do letão. E, se isso não fosse suficiente, em todos os oito poemas temos o título “Um poeta letão...”, o que reforça ainda mais a identidade daquele que escreveu.

A quarta parte tem em seu título o nome do quadro que ilustra a capa. O poema, intitulado *The Widows Prayers*, marca o retorno do autor Michael O’Loughlin, e a despedida a Mikelis Norgelis.

A quinta e última parte, cujo nome é o mesmo do último conto do livro *Dubliners*, de James Joyce, é marcado pelo tema da morte. Morte de seu país de seu passado, morte de sua infância, morte do seu exílio.

A capa, por si só, já merece uma análise toda sua.

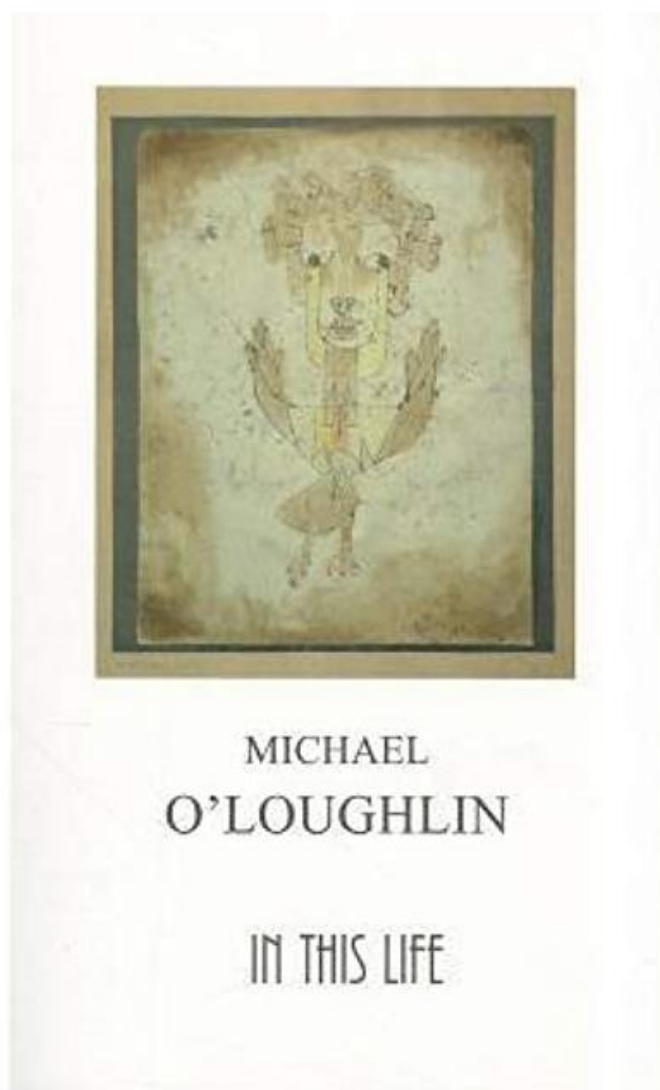


Figura 2. Capa de *In this Life*, Michael O'Loughlin, 2011

O nome do (um) autor, aqui, aparece com grande destaque, com tamanho de fonte quase maior que o do título, que aparece com fonte diferente. No site da editora² é possível ver outros livros editados e vendidos por essa empresa e que não possuem esse mesmo formato de capa, o que implica a possibilidade de esse layout ser proposital.

A inserção apenas do nome do autor irlandês demonstra, a princípio, quem é o autor do livro, sendo a ele atribuída a obra em sua totalidade. E o título, o mesmo do quarto poema apresentado no conjunto *Judaica*, está sob os poemas escritos por ele.

² <https://www.newisland.ie/>

Não há, portanto, nenhuma indicação de autoria de Mikelis Norgelis na frente do livro – é apenas ao olharmos a contracapa que temos informações sobre quem é o autor Michael O’Loughlin, e que nos é apresentado Mikelis Norgelis como uma “voz fictícia de um poeta letão, um imigrante na Irlanda”. Mikelis também é ali apresentado como mais que um observador do quotidiano irlandês – ele traz sua própria bagagem histórica com seus poemas supostamente³ traduzidos do letão. O friso aqui é para mostrar que, já no paratexto, tem-se mais que revelado o jogo que o irlandês faz ao criar o letão, cuja apresentação atribui a este último a autoria de parte do livro, ainda que instigue o leitor a pensar sobre o que seria, ou até como se deu, essa suposta tradução.

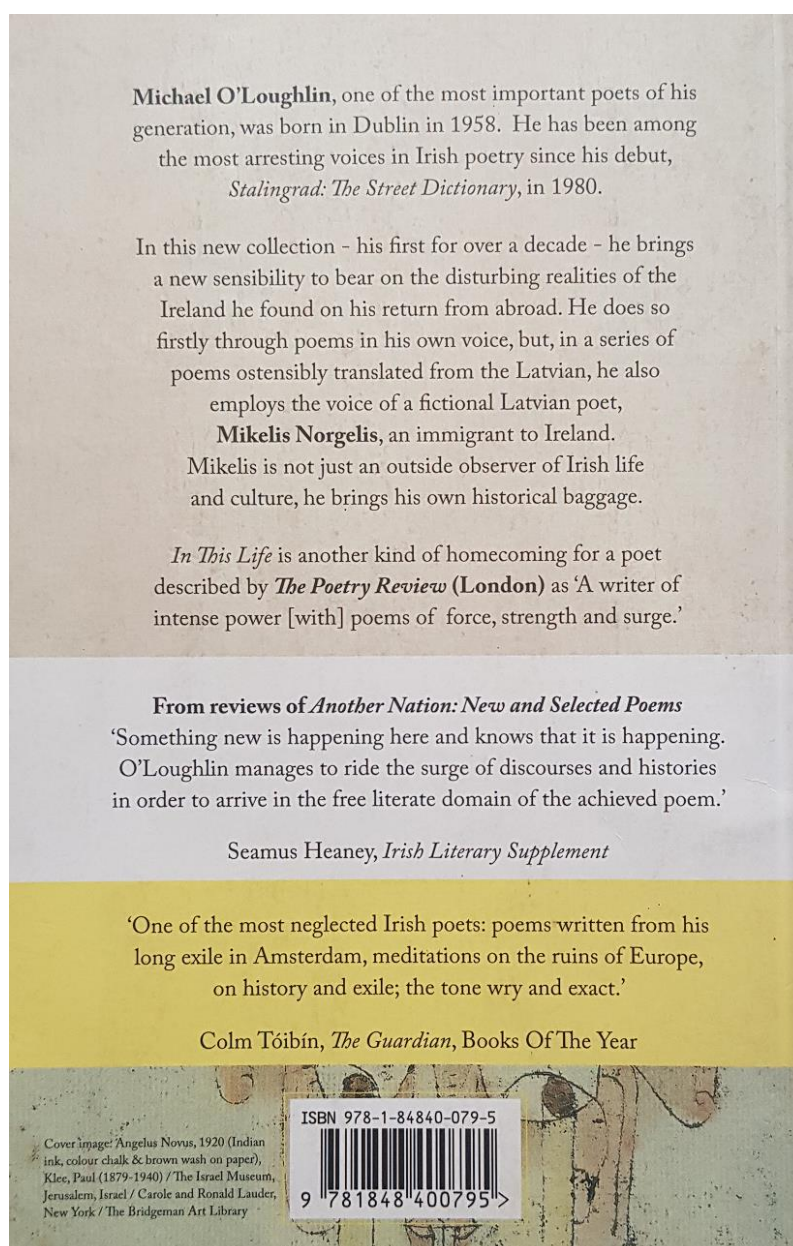


Figura 3. Contracapa de *In this life*, Michael O’Loughlin, 2011

³ No original, “*ostensibly*”.

Genette, em *Paratextos Editoriais* (1981, p. 9), apresenta o termo paratexto, sendo este aquilo que está à volta do texto:

A obra literária consiste, exaustiva ou essencialmente, num texto, isto é (definição mínima), numa sequência mais ou menos longa de enunciados verbais mais ou menos cheios de significação. Contudo, esse texto raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, como o nome de um autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca sabemos ou não considerar parte dele, mas que em todo caso o cercam e o prolongam, exatamente para *apresentá-lo*, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: para *torná-lo presente*, para garantir sua presença no mundo, sua “recepção” e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro. Esse acompanhamento, de extensão e conduta variáveis, constitui o que em outro lugar batizei de *paratexto* da obra (...). (GENETTE, 2009, p. 9)

Sendo assim, tudo o que compõe a obra – sua capa, contracapa, imagens, orelha do livro etc. não devem ser desconsiderados quando estudando um livro, ou mesmo quando o traduzimos, ou, como nomeia Yuste-Frías (2011), quando o paratraduzimos⁴. Esses elementos externos também participam da obra, integram-se a ela, servindo não só como estratégia de comercialização, mas até para modelar certas concepções acerca de obras literárias, como no caso de *A Metamorfose*, de Kafka. Em momento algum o inseto no qual o protagonista se transforma é referido a uma barata, e há até capas do livro nas quais esse inseto aparece.

A capa de *In this life* é bastante indicativa do que vamos encontrar no conteúdo do livro: poemas de Michael O’Loughlin – poemas que lidam com acontecimentos históricos no mundo, como o progresso (e por vezes o atraso) da Ilha Esmeralda, ainda lutando para se adaptar ao cenário atual, e a luta de um poeta irlandês que, ao ansiar pelo retorno a sua casa, nos apresenta o olhar de um outro; outro esse que precisou deixar a sua casa e deslocar-se também.

A imagem na capa é um quadro de Paul Klee, criado em 1920, e que atualmente faz parte da coleção do Museum of Modern Art de Nova York (MoMA). Porém, em 1921, foi adquirido por ninguém menos que Walter Benjamin, que em sua tese “Sobre o conceito de história” afirma que o anjo da história devia ter esse mesmo aspecto: um anjo se afasta de algo que encara fixamente com seus olhos escancarados e sua boca dilatada, com seu rosto olhando para o

⁴ Yuste-Frías, baseando-se no trabalho de Genette, nomeia *paratradução* as atividades do tradutor no *umbral* da tradução.

passado⁵. É ele que, enquanto nós vemos apenas uma cadeia de eventos, nota uma catástrofe única, uma catástrofe que acumula as ruínas e as dispersa em nós. Para Benjamin (2012), ao mesmo tempo em que esse anjo, gostaria de acordar os mortos para juntar os fragmentos dessas ruínas, há uma tempestade soprando do Paraíso que se prende às suas asas de forma tão forte que o impede de fechá-las. Levando-o sem resistência ao futuro, enquanto ele vira suas costas. A essa tempestade, Benjamin chama de progresso.

1.2 O que se encontra em tradução

A primeira leitura que fiz dos autores foi indicada pelo *Poetry Ireland News*, edição de julho e agosto de 2011, encontrada na época através de um link, que passa a outro link, que passa a ser outro – e por fim me deparei com a estranha vida de Mikelis Norgelis.

O texto, *A Strange Life of Mikelis Norgelis by Michael O'Loughlin*⁶, apresentava um poema: *A Latvian Poet Climbs Killiney Hill*, e uma história: a de como Mikelis Norgelis surgiu na vida de Michael O'Loughlin. Mas, mais que isso, essa leitura marcou o surgimento de ambos na minha vida.

Nesse texto, cujo início já mostra que “o ‘eu’ do poema não é, e nunca será, “eu mesmo”, O'Loughlin conta como foi que se sentiu ao retornar à Irlanda, como foi a sua visita a Riga, Letônia, como se identificou com aquele Leste Europeu, “uma espécie de reflexo distorcido da minha experiência de vida na Irlanda”, e como a figura de Norgelis começou a aparecer. O autor afirma, ainda, que sabe que o letão escreveu poemas que ele nunca conseguiria escrever, e que era também tradutor, tendo chegado a enviar traduções de autores como Frank O'Hara para a *Poetry Ireland Review*, ocasião em que o editor Peter Sirr, que estudava Fernando Pessoa e seus heterônimos, percebeu logo o jogo do autor. O'Loughlin aponta ainda a existência de outros autores mais próximos que já tinham feito tal coisa, como James Clarence Mangan, do século 19, que dizia traduzir do alemão e do árabe – mas era ele o próprio autor e tradutor desses poemas.

O'Loughlin segue contando como ele e Norgelis se divertiram juntos com o fato de as pessoas terem acreditado na existência do letão – chegando a ser consultado quanto ao seu conhecimento da língua letã. No artigo se diz também que “seus poemas foram traduzidos de volta para o letão e para o russo e publicados em Riga, criando desafios para futuros estudantes de

⁵ Cf. “Walter Benjamin e o anjo novo”, texto de Taisa Palhares para o Catálogo da exposição “Paul Klee – equilíbrio instável”, São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte – 2019.

⁶ Texto reproduzido no Anexo 1 e traduzido no Anexo 2.

interculturalidade”. Felizmente, consegui o contato⁷ de O’Loughlin, ainda vivendo em Dublin, mas não obtive mais informações sobre essas traduções para o letão. O único dado encontrado foi que o livro em questão, *In This Life* (2011), teve seus poemas em inglês traduzidos para o letão pela também poeta e tradutora Ingmāra Balode.

O’Loughlin diz ainda que, quando foi desmascarado, não teve a reação de humor esperada, tendo sido recebido com desgosto e raiva pelos colegas acadêmicos, comentando que “para um acadêmico, falsidades, falsificações e outras enganações são tabu. Uma vez que começa a questionar a autenticidade de textos e sua relação com a biografia de seus autores, o abismo aumenta. E ninguém quer isso”.

E aí vem a parte que mais me chamou a atenção: o próprio irlandês afirma que não criou Norgelis para fazer uma brincadeira, seu propósito era outro. Mas, assim como ele surgiu durante uma crise – criativa –, ele desapareceu durante uma crise – econômica⁸.

Não só isso, “Michael O’Loughlin” passou a voltar. Comecei a escrever um poema intensamente autobiográfico. Me vi, devolvido por um commodius vicus de recirculação⁹ em Riga, de volta a Oxmantown e arredores, a Cuckoo Lane e Halson Street da minha primeira infância. Quando olhei para cima novamente somente alguns meses depois, Mikelis tinha-se ido. Claro, nada disso é verdade, ou é, na melhor possibilidade, uma racionalização *postfactum*. Não sei de onde Mikelis veio, nem por quê. Sou grato por ele ter aparecido. Pretendo, um dia, voltar a Riga e dar um oi a ele. (O’LOUGHLIN, 2011)

Mas como toda boa leitora de textos online, primeiramente li o poema apresentado ao fim do texto, *A Latvian Poet Climbs Killiney Hill*, e admito ter também entrado no jogo proposto pelo(s) autor(es). O interessante é que já nesse poema é possível notar algumas pistas desse jogo – primeiramente no título, com a presença de “um poeta letão”, demarcando a nacionalidade daquele que escreve e que sobe um monte. Para alguém que não conhece nem a Irlanda nem a Letônia, é fácil assumir que ele poderia estar falando sobre qualquer lugar – dentro ou fora desses países. E a primeira estrofe do poema não facilita a solução desse mistério nesta leitura já em tradução:

⁷ Infelizmente, não obtive resposta.

⁸ Em uma atualização da biografia do falso poeta letão, é provável que Mikelis Norgelis tenha retornado à Letônia ou até tenha ido aos EUA, dada a crise econômica irlandesa.

⁹ No original “by a commodious vicus of recirculation”, referência ao início de *Finnegans Wake*, de James Joyce e ao filósofo Giambattista Vico (como apontado por diversos estudiosos). A tradução aqui presente foi adaptada da tradução de Haroldo de Campos.

Esta cidade tingiu seus cabelos de loiro
 E teve seus seios reconstruídos
 Para parecer com a puta
 Nas entradas de hotel
 De qualquer lugar no mundo

*This city has dyed her hair blonde
 And had her breasts remodelled
 To look like the whore
 In the hotel foyer
 Anywhere in the world*

É apenas na segunda estrofe que ficamos sabendo que o letão está falando da Irlanda – mais especificamente de Dublin, ao tratar de marcos como o obelisco da Grande Fome e o monte Rainha Vitória:

Eu quero saber como ela era antes,
 Então subo o Monte Rainha Victoria
 Para olhar o obelisco da Grande Fome
 Pois eu sei que a fome
 É o verdadeiro Deus dos irlandeses.
 Ela desceu a montanha
 E deu a eles dois mandamentos:
 Vós deveis devorar e vós deveis odiar
 E rir e dançar e cantar para enganar
 O anjo da morte para que pense que estão vivos.

*I want to know what she looked like before
 So I climb Queen Victoria's Hill
 To look at the famine obelisk
 Because I know that hunger
 Is the true God of the Irish.
 It came down from the mountain*

*And gave them two commandments:
 Thou shalt devour and thou shalt hate
 And laugh and dance and sing to fool
 The angel of death into thinking you're alive.*

A pista que podemos encontrar aqui é a de que a Fome foi algo que marcou e ainda marca a Irlanda, sendo ela um ponto decisivo na formação da identidade desse povo – como presente nos versos que acabamos de ler –, e sendo também algo tão próprio e conectado a esse povo que é difícil para um não irlandês se manifestar como o autor se manifesta aqui neste poema.

Olhando, abaixo da montanha, o caminho lamacento
 Penso tê-la visto olhando para cima, semirrastejando
 Mingau amarelo de milho cobrindo seus lábios
 Seus seios pendurados, frouxos e deliciosos,
 Como frutas morrendo em suas costelas
 Que tremem como a garganta de um pássaro que canta

*Looking down the hill at the muddy path
 I think I see her looking up, half-crawling
 Yellow maize porridge cakes her lips
 Her breasts hang slack and luscious
 As dying fruit on her ribcage
 Which trembles like a songbird's throat.*

A Grande Fome foi a tragédia da qual os irlandeses talvez nunca consigam se recuperar. A Irlanda é, atualmente, um dos poucos países do mundo com uma população menor que a de 200 anos atrás, e com o crescimento populacional diminuindo em praticamente toda a Europa, o país dificilmente vai recuperar esse número. Segundo Daniela Fávero (2016), a Grande Fome, além de provocar a morte de um terço da população, levou muitos irlandeses a emigrarem, além de também contribuir fortemente para o desaparecimento da língua irlandesa.

Nos séculos 17 e 18, os irlandeses foram proibidos pelos britânicos de comprar ou alugar terras na Irlanda, de votar, de poder atuar em algum cargo político, de obter educação, ter uma profissão, além de várias outras coisas necessárias para que alguém prospere em sociedade. Foi nesse época também que, segundo Fávero (2016), houve a segregação da população católica e a

ascensão protestante, combinada com extrema pobreza e grande onda migratória para os Estados Unidos. Em 1840, os irlandeses compunham cerca de 80% da população da Irlanda, com a maioria vivendo em condições de insegurança. No topo da pirâmide social estava a classe ascendente: as famílias inglesas e anglo-irlandesas que possuíam a maior parte da terra detinham mais ou menos poder não controlado sobre seus inquilinos.

Muitos desses senhorios viviam na Inglaterra e eram chamados de “senhorios ausentes”. Segundo Bruce Gaston (2015), a renda do aluguel era enviada para a Inglaterra, coletada, no valor exigido pelos proprietários, de inquilinos empobrecidos que recebiam salários mínimos para plantar colheitas e gado para exportação. E sendo boa parte das fazendas arrendatárias pequenas, a batata era a única produção capaz de alimentar as famílias.

Nos primeiros anos do século 19, embora já houvesse cidades industriais, a maior parte da população dependia da agricultura para sobreviver, apesar de raramente receberem salários – a sua subsistência dependia da troca do trabalho por terra na qual podiam plantar o suficiente para suas famílias. Esse sistema forçou a monocultura aos irlandeses, uma vez que apenas as batatas cresciam em quantidade suficiente necessária. Ter direito a um pedaço de terra significava a diferença entre vida e morte no início do século dezenove. Outro detalhe a ser levado em consideração é que o principal beneficiário desse sistema era o consumidor britânico. A colonização britânica da Irlanda (e de outros tantos países) transformou a maior parte do interior em uma terra de pasto estendida para criar gado para o mercado consumidor britânico. Mas esse século também testemunhou o surgimento do nacionalista e dos movimentos pela independência. (GASTON, 2015).

Expulsos das melhores terras de pasto e forçados a cultivar em espaços menores, marginais, de terra, os camponeses cultivavam batatas, que conseguiam crescer abundantemente mesmo em solo menos rico. Ou seja, mais da metade da população irlandesa dependia do tubérculo para sobreviver, quando em 1845 grande parte da Europa foi atingida pela chamada “praga da batata”. Segundo Gaston (2015), as pessoas não morriam somente de fome, mas também de doenças como tifo e cólera – cerca de um milhão de mortos e pelo menos mais um milhão emigrou –, enquanto o governo nada fazia pelo povo.

Mas o ressentimento e a raiva que muitos irlandeses ainda conservam pelos ingleses, o que sempre reforçou a separação da identidade irlandesa da inglesa é que, além do que já foi dito acima, a Irlanda continuou exportando alimentos para a Grã-Bretanha. Mesmo com a ruína das plantações de batata, o país ainda produzia e exportava quantidades mais que suficientes de grãos para alimentar a população. É que essa não foi a primeira grande fome que os irlandeses viveram, apesar de ter sido a mais grave. Nos anos de 1782 e 1783, o país sofreu também com essa crise.

A diferença, porém, foi que o parlamento irlandês havia na época conseguido uma moção para suspender temporariamente as exportações de alimentos cultivados no país, garantindo alimento para todos – parlamento que em 1800 foi abolido pela Inglaterra, fazendo com que as exportações então se mantivessem, afetando um país que ainda se recuperava da praga anterior. (GASTON, 2015).

A Grande Fome que assolou a Irlanda é, sem dúvida, um marco para o povo irlandês. Em “James Joyce e a política”, Dirce Amarante (2009) fala da associação entre ideologia e estética no conjunto dos estudos joycianos. A autora chama a atenção para a visibilidade das posições políticas do autor tanto em sua ficção quanto nos ensaios críticos – e, nestes, voltava sempre ao tema do grande desastre da fome, denunciando crimes do governo inglês, especialmente sua omissão no episódio das batatas, mas lembrando também que há séculos a Irlanda era espoliada pelos ingleses.

A maneira como a fome e as batatas aparecem no poema de Norgelis pode levantar suspeitas. Como um trabalhador imigrante letão consegue trazer essa imagem de um ser repugnante – a Fome que rasteja – e, ainda assim, sedutor? E é nesse ponto que me ponho a pensar no que O’Loughlin havia dito sobre inserir palavras ou expressões que nenhum autor irlandês usaria: na última estrofe ele puxa o leitor novamente para a Letônia, ao referenciar a floresta letã, fazendo uma relação entre a deusa da fome e sua terra.

Lembro-me, quando ainda na graduação, de um professor descrevendo que poesia boa é aquela que nos faz soltar o ar que nem sabíamos que estávamos prendendo ao terminar de ler. E foi exatamente essa a sensação que tive ao ler os dois últimos versos desse poema.

Sua pele é branca como os cogumelos
 No chão frio da floresta letã
 Mas seus olhos e seus cabelos são negros
 Negros como o vento no arbusto de espinhos
 Negros como as batatas para sempre apodrecendo
 Nas profundezas da terra negra.

*Her skin is white as the mushrooms
 In the cold ground of the Latvian forest
 But her eyes and hair are black
 Black as the wind in the thorn bush*

Black as potatoes rotting forever

Deep in the black earth.

Foi essa estrofe que também me fez buscar os outros trabalhos de Norgelis – que até então eu achava ainda ser um letão de carne e osso, traduzido por O’Loughlin.

Durante essa busca me deparei com o que estava à minha frente o tempo todo: sempre que eu buscava um, o outro aparecia – porque eles eram e não eram a mesma pessoa. E, assim como O’Loughlin precisou voltar a Dublin para conhecer Norgelis, retornei ao início para conhecer O’Loughlin e para pensar, justamente, em como se dá essa relação entre os dois. O ato de hospitalidade poética, “uma hospitalidade inventada pela singularidade do que chega, do visitante inopinado” (DERRIDA; DUFOURMENTELLE, 2003, p. 75).

2 Pensando a tradução

*Essas outras e esses outros sem os quais
nada se é: o eu rigorosamente nem chega a
ser sem as alteridades que o engendram.*

Evando Nascimento

Como pensar um projeto de tradução em que autores e tradutores se misturam no texto que chamamos aqui, por comodidade, original? Será que a invenção do poeta, o poeta criado por O’Loughlin nos deixa na zona de sombra da tradução indireta, de que fala Mauricio Cardozo (2011)? Cardozo fala do gesto do aperto de mãos como tradução, que pressupõe uma mão que se estende a outra, o gesto inventado por essa relação.

2.1 Os diferentes tipos do “eu”

Para pensar na relação entre O’Loughlin e Norgelis, foi preciso pensar no que consiste ser um outro, quando esse outro é pertencente a um “eu” – esse eu que só chega a ser engendrado pelas alteridades, como afirma em epígrafe Evando Nascimento (2013, p. 73).

Dentro da literatura, vemos diversos casos de nomes diferentes do nome oficial de quem escreve, seja por questões sociais de uma época específica, como o caso de George Eliot, pseudônimo de Mary Ann Evans, que assinava seus textos com nome masculino para ter seus trabalhos respeitados¹⁰; por questões financeiras, como veremos no próximo capítulo; e também por questões criativas.

E, a princípio, o poeta letão traduzido para o inglês parece ser um exercício criativo do irlandês – afinal, foi na dificuldade de se enquadrar em sua terra que esse outro aparece. Mas como lidar com isso? Seria ele apenas um pseudônimo? Uma máscara, como muitos poetas criaram, inclusive seu conterrâneo Yeats? Ou seria ele um heterônimo?

Quando pensamos em heterônimos, o primeiro nome que nos vem à mente é Fernando Pessoa. Poeta e tradutor, ficou famoso não só por seu talento de escritor, mas também por seu extenso trabalho sob outros nomes, vidas, obras criadas todas por ele.

¹⁰ No século 19, autoras mulheres eram associadas apenas a livros românticos, o que teria motivado a criação desse pseudônimo.

É imensa a fortuna crítica de Fernando Pessoa e de seus heterônimos. Para o presente capítulo, serve de guia o trabalho de Lisa Carvalho Vasconcellos, tese publicada em 2013. A autora não só faz uma análise crítica e comparada do autor Fernando Pessoa e de seus heterônimos, mas do autor Fernando Pessoa e do ortônimo Fernando Pessoa. Quem é mesmo Fernando Pessoa? Pergunta útil ou inútil, mas sempre repetida e sempre geradora de outras e outros trabalhos.

Em *Vertigens do eu – autoria, alteridade e autobiografia na obra de Fernando Pessoa*, Vasconcellos (2013) problematiza os heterônimos do poeta português, discutindo sua ligação com os poemas assinados por seu ortônimo, ligados à personalidade deste e, ainda, se estão mais ligados ao “próprio autor” que os poemas de autoria de seus heterônimos.

Sobre os heterônimos – com seus nomes, personalidades e biografias particulares – não há dúvidas quanto à separação projetada entre eles e seu criador. Porém, quando pensamos nos poemas assinados por ele mesmo, Fernando Pessoa, a tendência é aproximar o autor narrador do autor escritor. No entanto, vale o alerta da autora que estamos a seguir: “seria ingênuo pensar que os poemas ortônimos seriam mais sinceros que os outros, ou mesmo mais próximos do autor” (2013, p. 30).

Fernando Cabral Martins (2008, p. 575), em seu *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*, afirma também que “o ortônimo não é qualitativamente diferente ou ‘mais digno de crédito’ do que os heterônimos, pelo que não é possível fazer a equivalência simples ortônimo = Fernando Pessoa”.

Com isso é introduzida a diferenciação entre Fernando Pessoa escritor e Fernando Pessoa ortônimo: o primeiro está para a obra como um todo como o último está para as obras que assina. Ou seja, há já uma diferença entre aquele que pensa e concretiza a obra e aquele que está “dentro” da obra. É possível afirmar que há um tipo de projeção daquele que escreve para aquilo que está escrito, fazendo do real uma criação.

“Nunca me senti tão portuguesamente eu como quando me sinto diferente de mim: Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Fernando Pessoa e quantos mais haja havidos e por haver”, diz Pessoa em uma passagem de *Páginas íntimas de auto-interpretação* (1966). Será que o próprio Pessoa, então, fazia essa diferenciação entre seus heterônimos e o seu eu-ortônimo? Como Guimarães (2008, apud VASCONCELLOS, 2013) afirma, a constituição de seus heterônimos tem a ver com a “personificação estética que conduz ao texto poético”. Pensando nisso, não seria também possível *enquadrar* Pessoa ele-mesmo nessa categoria, uma vez que seus poemas também constituem uma “personificação estética que conduz ao texto poético”?

Há entre heteronímia e ortonímia uma linha muito tênue. Porém, o que diferencia também um do outro pode ser considerada a forma como esses autores são apresentados. Afinal, as

estratégias usadas na representação de Ricardo Reis, por exemplo, e do Fernando Pessoa ortônimo são diferentes: para Vasconcellos, na representação de Fernando Pessoa personagem “incluem-se estratégias híbridas que jogam com as noções de ficção e realidade” (2013, p. 32).

Seria essa a relação então entre O’Loughlin e Norgelis? Em vez de um heterônimo – mesmo com seu nome, sua personalidade e sua biografia particulares –, não seria Norgelis um misto de máscara com ortônimo?

Como visto acima, um ortônimo não é a representação fiel daquele que assina – a transposição desse “eu” durante a escrita já rompe noções do que seria o real, uma vez que não há representação que seja 100% cópia dela mesma. Como em uma tradução, na qual sempre se perde e se ganha algo durante a transposição de línguas, a representação literária daquele que escreve é fruto de um processo criativo – e nele também se transformam características, imagens, tons e sons.

Norgelis, nesse sentido, poderia ser visto como esse ortônimo, ainda que o nome de quem assina não seja o nome de quem escreve, uma vez que já há esse rompimento entre a imagem real e a imagem escrita. Apesar de o letão não ser, aparentemente, o irlandês, a relação dos dois vai além de uma heteronímia. Pois, assim como Fernando Pessoa, O’Loughlin anulou sua identidade como sujeito para dar vazão à sua escrita, preenchendo o vazio liter(identit)ário que sentia ao encontrar um outro eu. “Encontrar” sendo a palavra-chave aqui, uma vez que o próprio autor – ou esse outro que O’Loughlin inventa ou no qual se transforma – descreve a formação de Norgelis dessa maneira. E desde o começo O’Loughlin brinca com as noções de ficção e realidade, indo além, ao afirmar, por um tempo, que Norgelis vivia de fato, que era uma pessoa, não uma persona.

2.2 Pseudotradução

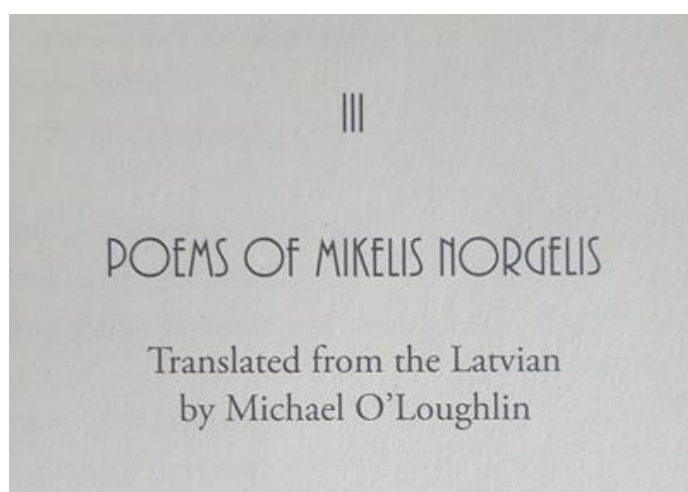


Figura 4 In this life, p.21

A introdução aos poemas de Norgelis no livro *In this Life* indica essa brincadeira com as barreiras da realidade, ao apresentá-los como POEMAS DE MIKELIS NORGELIS, traduzidos do letão por Michael O'Loughlin. Tal apresentação levanta mais uma possibilidade quanto ao que seria a poesia de Norgelis em relação à de O'Loughlin: uma pseudotradução.

Segundo Gideon Toury (2005), a pseudotradução é um texto que se apresenta como tradução, mas sem que tenha existido um texto fonte em outras línguas. Para o estudioso, qualquer texto poderia ser considerado uma tradução, pois é a natureza dos postulados do texto-fonte, da transferência e da relação que torna possível que produtores de textos, ou vários agentes de disseminação cultural, ofereçam composições originais como se fossem traduções: nem o texto fonte nem as operações de transferência (e as características que podem ser consideradas partilhadas entre o “original” e a “tradução”, resultado da transferência), nenhuma relação translacional (na qual as características transferidas – e partilhadas – são tidas como um núcleo fundamental) deve ser expostas e oferecida aos consumidores; nem em casos de traduções verdadeiras. Frequentemente é o contrário: é necessário um motivo “positivo” para que um texto tido como uma tradução seja privado de sua identidade cultural interna única.

Muitas vezes a pseudotradução aparece também para dar mais “legitimidade” (aumentar a aceitação do público) ao introduzir gêneros que estão solidificados em certos países, mas não em outros. Toury dá como exemplo a literatura gótica russa do século 19, mas há casos recentes de livros de ficção científica lançados em países nórdicos que aparecem como tradução de um autor americano cujo nome (inventado) aparece na capa.

A pseudotradução está presente na história de diversos povos e diversas culturas, sendo, segundo Toury (2005), uma maneira conveniente de introduzir novidades em uma cultura, e especialmente útil em culturas que relutam em fugir dos desvios de modelos e normas. Dentre algumas obras famosas que foram descobertas por serem pseudotraduções temos exemplos como *Dom Quixote* (1605), de Miguel de Cervantes, dito ser do árabe traduzido para o espanhol; *Cartas Persas* (1721), que Montesquieu inicialmente dissera ser uma tradução do persa para o francês; *Les chansons de Bilitis* (1894), de Pierre Louÿs, tida inicialmente como tradução do grego antigo para o francês, além de várias outras obras, algumas ainda, inclusive, não descobertas como uma pseudotradução.

Ela esteve, portanto, presente em diversos momentos importantes da história do Ocidente, chegando a contribuir com valiosas transformações no campo da literatura. Afinal, para que um texto seja pseudotraduzido, é necessário que o autor (ou o pseudotradutor) observe quais

características de uma cultura-fonte se fazem presentes para que seu texto funcione como uma tradução quando na cultura-alvo.

Dircilene Fernandes Gonçalves (2015) em sua tese de doutorado “O tradutor imaginário – Pseudotradução, um encontro secular entre tradução e literatura”, afirma que o tradutor tem que estar atento aos procedimentos e características que identificam o processo tradutório na cultura em que a obra está inserida (p.53), afinal, o texto tem que ser formulado de maneira persuasiva para ser aceito como um texto traduzido.

A figura do tradutor, portanto, torna-se fundamental para que o leitor aceite o texto como verdade, sendo a ideia da existência de um texto original até mais importante que a concretude desse original. Como afirma Toury:

Para ter certeza, o texto de chegada que foi provisoriamente marcado como tradução, com o postulado Texto-Fonte implícito, pode acabar por não ter um texto correspondente em nenhuma outra língua/cultura, e não somente quando ele não é encontrado. Um texto fonte pode nunca ter existido, para começo de história.¹¹ (TOURY, 1995, p.34)

Ao afirmar que aquele texto veio de outro, que possui uma fonte (por mais que essa fonte seja inalcançável), o tradutor-autor cria uma relação de confiança entre tradutor e leitor, principalmente quando o tradutor se coloca na narrativa, como O’Loughlin faz ao apresentar os poemas de Norgelis como traduzidos.

Catherine Batt (1987, p.144) comenta que o ‘tradutor’ como parte da narrativa fictícia da própria origem do texto ajuda a revesti-lo de autoridade, e foi isso o que ocorreu no início desse jogo de tradução e identidade criado por O’Loughlin. Sua presença – fosse através de críticas, fosse seu próprio nome assinando as traduções do letão para o inglês – permitiu que muitos leitores, tradutores, críticos e estudiosos acreditassem na existência de um Norgelis de carne e osso, legitimando sua história e, consequentemente, legitimando seus poemas como possuidores de um original – “original” esse que só veio a existir depois do que foi publicado como tradução, tornando então a tradução o original (isso se já não considerarmos toda tradução um original por si próprio).

Mas não só de autores estrangeiros vive a pseudotradução:

Márcio-André, nascido no Rio de Janeiro em 1978, teve seus poemas e textos traduzidos para diversos idiomas, integra antologias nacionais e internacionais, deu aula de formação em

¹¹ *To be sure, a target which was tentatively marked as a translation, with the Source-Text Postulate implied, may then turn out to lack a corresponding text in any other language/culture, and not only when one has simply failed to locate it. A concrete source text may never have existed, to begin with.*

escrita criativa em Coimbra e no Rio, além de ter sido poeta convidado em diversos festivais. Também foi o primeiro poeta radioativo do mundo, por ter feito uma leitura em Chernobyl. E, além disso tudo, o autor conheceu a neta de Paul Valéry durante uma estadia em Paris e adquiriu, através dela, diversos envelopes com escritos que poderiam, ou não, ser atribuídos ao poeta simbolista.

Ao menos isso é o que Márcio-André nos faz pensar na introdução de seu livro “Poemas apócrifos de Paul Valéry”, 2014. Nela, o poeta explica que não há assinatura em nenhum desses escritos, além de eles possuírem estruturas e letras de máquinas diferentes – o que o faz levantar a hipótese de que cada envelope contendo um grupo de escritos pertença a diferentes poetas que entregaram seus trabalhos para que Valéry os lesse, ou até que algum daqueles envelopes fosse do próprio Valéry – quando não o conjunto inteiro, um possível experimento não publicado por (como Márcio-André mesmo coloca) não passar de uma brincadeira, um treino em diversos estilos do poeta francês:

Valéry experimentou compor propostas radicalmente distantes daquelas a que estava habituado, a fim de encontrar possibilidades estéticas ainda não exploradas em seu trabalho, porém, segundo ele, com “resultados desastrosos, pouco aproveitáveis e que davam vergonha de serem mostrados. (p. 9)

Márcio-André segue explicando, ainda, de que forma diversos estudiosos falharam ao tentarem afirmar (ou negar) a autoria de Valéry nesses escritos, fator esse que justifica a não publicação de um original para essa tradução. Outra questão levantada pelo brasileiro foi a intenção de, inicialmente, publicar um volume bilíngue então somente no Brasil – porém, o fato de toda a obra de Valéry estar com seus direitos cedidos à editora Gallimard, não seria possível que esses textos fossem publicados aqui antes de o serem na França – mas afirma que os originais estão disponíveis para consulta na *Bibliothèque Nationale de France*.

Tais explicações para a ausência então de um original se fazem plausíveis até o momento em que o poeta-autor-tradutor apresenta a seguinte afirmação de Valéry: “a obra dura enquanto parecer diferente daquela que o autor tinha feito” (Paris: Gallimard, 1943). Qualquer desconfiança que tivesse sido levantada aumenta então, cada vez mais, durante o resto da introdução – e se firma na leitura dos poemas supostamente traduzidos.

A tradução levanta a questão das múltiplas vozes: um tradutor é e não é escritor, e é e não é um leitor. Ou seja, a tradução, enquanto processo criativo, coloca em dificuldade a posição do sujeito, pois borra a fronteira entre autor e leitor e os limites (afinal, onde ela começa e onde termina?). E é com essa fronteira que Márcio-André brinca, ultrapassando os limites autor-

tradutor-leitor nessa obra permeada do questionamento quanto à própria autoria, sendo o livro construído à medida que o leitor o lê, não à medida que o autor o escrevera e o suposto tradutor supostamente traduziu.

Há em sua obra o constante conflito entre o real e a ficção, um rompimento com a história ao se colocar como Valéry, mas citar poetas contemporâneos brasileiros, colocando-se dentro dela – mesmo que com um posicionamento crítico acerca das relações simulacros atuais. O passado, nesse livro, está mais relacionado ao uso das diversas formas e técnicas já existentes não para ultrapassá-lo e ir além, mas copiado, usado e abusado, como é possível ver nos diferentes envelopes traduzidos apresentados na obra (cada envelope, aliás, com seu próprio título e estilo, porém interligados seja na sua linguagem ou na sua temática, que permeia a relação do real e da ficção). Não há, nesse livro, uma tentativa de entender o passado para subverter suas regras.

Em *O retorno do real*, Foster (2014) fala que a vanguarda recua ao passado tanto quanto retorna ao futuro, reposicionada pela arte inovadora do presente. Não há, então, uma linha do tempo única, reta, sequencial, canônica. Pelo contrário, o autor busca romper com a estrutura hierárquica que sempre definiu a história. É a partir disso que tomamos consciência de que Márcio-André se posiciona não contra o cânone, mas sim contra a conformização de todos quanto a este.

A literatura pensa as coisas, e faz com que pensemos sobre as coisas. Com isso em mente, é possível afirmar que Márcio-André, ao criar esse livro, faz pensar a relação atual entre a realidade e a ficção, e a realidade ficcional, aquela que existe graças às grandes mídias e às redes sociais, que fazem com que o que vemos não sejam reflexos da realidade, mas sim construções de realidades através de códigos e imagens determinadas por diversas ideologias, como afirma Jean Baudrillard em seu tratado filosófico “*Simulations and Simulacra*”, de 1981, no qual nomeia esse fenômeno *Precession of Simulacra*. Ou seja, há uma enorme fascinação pelo meio – as pessoas não mais distinguem entre a realidade e a representação construída a partir da realidade.

Para Venuti (1995), o tradutor não deixa nem a situação nem o texto estrangeiro intactos, mas perturba os dois. A crítica desta tradução, porém, depende da recepção e da habilidade do público de perceber e compreender o gesto político-cultural realizado pelo tradutor. E o tradutor nunca tem controle sobre como sua tradução será compreendida.

O tradutor que influencia a economia cultural global comete uma transgressão a partir de um texto estrangeiro, possivelmente violando a ética de negócios da produção para favorecer uma ética politicamente orientada de mudança cultural e social. Ao lidar com os simulacra¹² circulados

¹² “Os *simulacra* são as estratégias de simulação [...] que desfazem a ilusão da diferença entre o que parece ser e aquilo que é. Cf, E-Dicionário de Termos Literários (ver referências).

pela massa da indústria de comunicação, as imagens não só formam sujeitos mas criam uma estética reflexiva, o tradutor constrói uma posição de resistência que se mantém aberta à interpretação, sempre dependendo do alcance do leitor quanto a uma discriminação cultural e profundidade de investimento nos simulacra sob questionamento. A recepção desses textos traduzidos, apesar de não ser totalmente controlada pelo tradutor, não é tão imprevisível. Por isso, a tradução pode adquirir uma força política, mesmo que a ideologia das escolhas do tradutor sempre acabe atingindo uma audiência particular a essa tradução.

Na cultura pós-moderna dos simulacra, na qual a maioria das imagens heterogêneas circula rapidamente e redes de produção podem aumentar a natureza disjuntiva e contraditória das formas e práticas culturais, o público é fragmentado em elite e povo (povão?), e as possibilidades de intervenções políticas tornam-se localizadas, marcadas pelo meio e pelo público, mas ainda possuindo o potencial para afiliação com desenvolvimentos mais amplos que podem resultar em mudanças culturais e sociais.

“A maior questão de nossa era é a problematização das fronteiras, talvez inexistentes, entre ficção e realidade” (p.12). Embora essa afirmação seja de Márcio-André, é indiscutível a relação dela com o livro de Foster, no qual o autor, assim como Baudrillard, diz que a representação contemporânea é tanto referencial como simulacral, isto é, coexistem, e parte do sujeito intérprete a decisão quanto ao sentido que será dado ao que lê – assim como a tradução, que pode ou não carregar a intenção do tradutor (quando ela existe) que será ou não assim entendida por quem a lê. E ainda pensando nisso, os poemas também não dependem de seu autor para serem “julgados, sentidos e corporalizados”. E essa é a principal justificativa de Márcio-André para se passar por um Valéry contemporâneo, rompendo com o controle francês sobre os textos do poeta, e expondo a crise da linguagem – da linguagem tomada como representação –, e expondo também a crise da própria representação.

Crise de representação possível de ser notada em O’Loughlin. O poeta irlandês, assim como o brasileiro, rompe barreiras da realidade ao oferecer hospitalidade ao imigrante letão, não só como autor de poemas, mas como esse estrangeiro que vive em um país que passou e passa por diversas mudanças político-culturais que afetam cada vez mais a vida dos imigrantes e dos locais. Como discutiremos nos próximos capítulos mais a fundo, a representação que O’Loughlin faz do poeta letão permite uma releitura e reflexão sobre o que é ser imigrante em um país de emigrantes, chegando a forçar os leitores a novos olhares sobre essa ilha, constantemente em transformação.

A Irlanda, sendo berço de grandes escritores, também (se) conta com pseudotradutores na sua história, sendo o poeta James Clarence Mangan, do século 19, talvez um dos mais conhecidos por usar desse estilo na Ilha Esmeralda. Admirado por Joyce, James Clarence Mangan é conhecido

por suas traduções do alemão, turco, persa, árabe e irlandês. Mangan tinha uma visão passiva do escritor em relação à escrita, como se o texto o escrevesse, não ele o texto, e dizia sentir certa simpatia pela tradução, chegando ainda a afirmar que qualquer tradutor de literatura oriental deve esquecer a sua personalidade, dizendo ainda sobre si:

Quando escrevo como um persa, sinto que sou um persa, e sou transportado de volta aos dias de *Diemsheed* e o Gênio. Quando escrevo como um espanhol, esqueço, por um instante, de tudo menos Cid, os mouros e a Alhambra. Quando traduzo do irlandês, meu coração não tem pulso exceto pelos erros e sofrimentos da minha própria terra devastada. (MANGAN, 1850 apud MACCARTHY, 2004, p. 72)

Anne MacCarthy (2004) afirma que Mangan é como um ator que perde a sua identidade e seus sentimentos em uma vastidão de identidades e sentimentos. Ele é ao mesmo tempo ninguém e todas as pessoas. E seria justamente a tradução que viria a criá-lo, escrevendo-o. A tradução era, para ele, um modo conveniente de composição, uma vez que lhe permitia liberdades que achava difícil ter sendo ele mesmo – uma observação também feita por O’Loughlin ao traduzir como Norgelis. Mangan evita essa identidade preferindo adotar um papel no qual usa diferentes vozes, escondendo a si mesmo por detrás de diferentes máscaras dos muitos poetas que diz traduzir. O’Loughlin, porém, ao contrário de seu conterrâneo, parece não esconder sua identidade ao traduzir, mas ter a sua identidade escondida. Enquanto ambos são escritos pela tradução, O’Loughlin aparenta uma passividade ainda maior ao ser recriado como outro.

Em *Da Hospitalidade*, Derrida (2003, p.111) afirma que “o tradutor e seu trabalho são tanto os hóspedes do estrangeiro quanto os anfitriões, mas também os reféns do estrangeiro em sua própria casa.” O estrangeiro, em sua essência o “estranho”, é recebido tanto como um amigo quanto um inimigo, uma vez que representa o diferente, o de fora, a outridade que vai contra as normas e a cultura local. E o tradutor, enquanto hóspede, é aquele que retira as fronteiras que separam o estrangeiro daquela terra – é aquele que tem o poder de introduzi-lo àquele novo mundo, o responsável por uma língua que não é a sua.

O’Loughlin, tradutor e traduzido, coloca-se na posição de hóspede e anfitrião de si mesmo, com Norgelis, por sua vez, sendo o responsável pela língua, mas sendo acolhido pelo irlandês em uma Irlanda que, apesar de relutar em se ver como o país multicultural que é, tinha, em 2006, 10% da população consistindo de estrangeiros nacionalizados, e de um estudo de 2015 mostrar que aproximadamente 1 em cada 8 pessoas na Irlanda é estrangeira.¹³

¹³ Dados retirados de censos publicados no site <http://worldpopulationreview.com/countries/ireland-population/>

Com isso em mente, seria possível dizer que a própria escolha por uma suposta tradução teria vindo na discussão eterna quanto à autoria de uma tradução? Afinal, considerando que o tradutor produz o texto de chegada, ou o texto traduzido, ele é o autor desse texto. Contudo, mesmo que se admita a autoria – e há legislação sobre esse tipo de produção –, ainda assim o que se busca é o ideal de estar o mais próximo possível do autor do original.

Para Francis Aubert (1989, p. 115), a tradução é a “expressão em língua de chegada de uma leitura feita em língua de partida por um determinado indivíduo, sob determinadas condições de recepção e de produção”. Ou seja, mesmo que se ignorem as teorias de tradução ditas pós-estruturalistas, bastam essas condições de recepção e de produção para impedir a neutralidade durante o processo da tradução. Seja na escolha de palavras ou na omissão de certos trechos, o tradutor sempre modifica e culturaliza de alguma forma o texto escrito. O tradutor não traduz o texto original, mas o texto que ele considera ser o original, de acordo com a interpretação que dele faz.

E na pseudotradução, como já apontado, não há um original. O que há é um pacto realista com o leitor, como afirma Gonçalves (2015), por meio de veracidade ou da criação de verossimilhança, tendo a dupla manuscrito/tradução o poder de “despertar o sentido crítico e impedir a confusão de verossimilhança com verdade e de ficção com realidade” (p. 47). A autora continua, afirmando que esse pacto está relacionado ao conceito de Susan Bassnett de *collusion*¹⁴, traduzido por Gonçalves como conluio, conspiração.

Em uma entrevista em 2016, quando questionada sobre o termo, Bassnett afirma:

Usei a palavra “conspiração” primeiro em relação a relatos de viagem, nos quais nós, os leitores, aceitamos facilmente os contos do viajante de suas experiências, conversas, percepções de outra cultura. Tenho um interesse especial por relatos de viagem, porque é um gênero no qual realidade e ficção se misturam, e conspiramos em nos permitirmos abrir mão do bom senso como, por exemplo, quando um escritor nos conta sobre as grandes conversas que teve com os moradores locais em dezenas de países diferentes quando é claro que o escritor não tem competência linguística naquelas línguas e naqueles dialetos. E assim ocorre também com traduções – nós conspiramos com a ideia de que estamos de alguma forma realmente lendo Tolstoy quando pegamos a tradução de um de seus livros, por exemplo, enquanto o que estamos de fato lendo é uma versão reescrita, produzida por um tradutor.¹⁵

¹⁴ Susan Bassnett, 1998, p. 30.

¹⁵ I used the word ‘collusion’ first in relation to travel writing, where we the readers take at face value the traveller’s account of his/her experiences, conversations, perceptions of another culture. I have a special interest in travel writing, because it is a genre where fact and fiction blur, and we collude in letting go of our common sense as for example, when a writer tells us of amazing conversations with locals in half a dozen different countries when it is clear that the writer has no linguistic competence in those languages and dialects. So it is with translations- we collude with the

Nesse jogo entre o “saber e não saber” se um original existe, o leitor entra em um acordo com o autor no qual permite que o texto seja visto como uma tradução. E é para participar desse jogo O’Loughlin nos convida em seu livro, como visto na Figura 2.

2.3 Autotradução

Cada traço é habitado por sua própria história, da qual ele é a experiência presente; ele não se explica, é o acontecimento de sua própria materialização.

Cy Twombly

Deixando de lado uma tomada de decisão quanto aos poemas de Norgelis serem ou não uma pseudotradução, penso, agora em outra possibilidade: seria esse um caso mais “evidente” de uma autotradução? A autotradução, conhecida através dos trabalhos do autor, também irlandês, Samuel Beckett, tem como definição “ato de traduzir os próprios textos para outra língua e do resultado dessa empreitada”¹⁶.

Explorando o campo da autotradução, serve-nos de guia o trabalho de Luís Fernando Protásio. Em *A tradução original* (2013), Protásio relê, letra a letra, esse traduzir os próprios textos, e afirma, por exemplo, que esse tipo de definição também dá lugar à proposta da autotradução como um “modelo de tradução transparente pelo simples fato de ter sido realizada [performed] pela mesma entidade biográfica” (p. 81).

A autotradução, assim, passa a ser vista muito mais como um aparato da literatura, um bilinguismo autoral, enfim, e convenientemente, “um processo (mais) criativo do que a tradução ‘ordinária’” (2013, p. 87), relacionando, portanto, fidelidade vs traição a bilinguismo, trazendo os nomes de Beckett, Nancy Huston e, acrescentaríamos, O’Loughlin.

Beckett, tradutor desde os anos 1930, mudou-se para Paris em 1932 e passou a publicar, em 1955, duas versões de cada texto seu, uma em francês e uma tradução sua para o inglês. Mesmo quando passa a escrever novamente em inglês, o autor sempre o fazia alternando com a língua francesa, ou seja, nunca abandona o uso das duas línguas. Nancy Huston, escritora canadense de

idea that we are somehow actually reading Tolstoy when we are given a translation of one of his novels, for example, whereas what we are actually reading is the rewritten version produced by a translator.

¹⁶ GRUTMAN, R. Self-translation. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. 2nd ed. Eds. Mona Baker & Gabriela Saldanha. London: Routledge, 2009, p. 257-260.

língua inglesa, mora em Paris desde a década de 1970 e, assim como Beckett, decidira não só viver em exílio, mas escrever boa parte de seus livros em francês, também autotraduzidos de volta para o inglês.

Uma questão que se levanta na autotradução, assim como visto na pseudotradução, tem relação direta com o que significa ser (o) original. O que seria esse texto origem? Enquanto na pseudotradução existe uma espécie de conspiração entre o autor e o leitor no jogo entre o “saber e o não saber” que aquilo se trata ou não de uma tradução, mas de um texto fonte, muitos críticos não veem a necessidade, no caso da autotradução, de apontar que um texto precede o outro, sendo ele, portanto, o original.

Protásio (2013) afirma que parece ser mais importante, nos estudos da autotradução, a questão do bilinguismo, sendo a autotradução um efeito desse bilinguismo. Porém, fosse esse o caso, como justificar o fato de Beckett ter começado a escrever em francês sem ainda dominar de fato essa língua? Como lidar com a forma como o abandono de Huston pela mãe (de língua inglesa) reverberaria no trabalho da autora? Protásio denuncia a “teatralidade” dessa narrativa (p. 135). Resta-nos pensar, nas pistas de Protásio, o que ele chamou de autotradução como ética marcada pelo devir-original (p. 152).

Segundo Declan Kiberd (1995), Beckett começou a escrever em francês por ser essa uma língua na qual ele conseguia criar “sem estilo”. O autor ainda conjectura se essa escolha não indica uma busca pela palavra justa¹⁷, aquela que oferece maior satisfação ao escrever que a retórica do inglês:

A atração de Beckett pelo francês pode não ter sido o caráter intrínseco [do francês] como uma língua, mas pelo fato de ele ter que usá-la com o cuidado excessivamente literal de um aprendiz confrontado com uma segunda língua: isso o lembrava que um escritor está sempre alienado da linguagem.¹⁸ (p. 535)

As motivações para as autotraduções de Beckett e de Huston parecem, portanto, bastante diferentes: enquanto Huston apresenta duas autorias (assim é reconhecida), Beckett se coloca em dois sistemas culturais.

Já O’Loughlin, que viveu um tempo em autoexílio, ao contrário dos desses dois autores não publicou poemas em francês, no original dessa outra língua, mas em inglês. No entanto, é

¹⁷ *Le mot juste*

¹⁸ *The attraction of French for Beckett may not have been its intrinsic character as a language, so much as the fact that he would have to use it with the literal-minded caution of a learner confronted with a second language: it reminded him that a writer is always estranged from the language.*

possível afirmar que sua autotradução ocorreu no retorno à Irlanda, e mais propriamente na tradução de si mesmo. Mais que traduzir seus próprios poemas, o poeta traduz a si mesmo, ou até traduz a um outro, um Outro, para aquela nova Irlanda.

Como afirma Nascimento (2013), o que ele chama de intraduzibilidade, ou de “difícil traduzibilidade”, acaba por dissipar a ilusão que sustenta o ideal da tradução perfeita. Enfim, libera-se o tradutor para sua tarefa de lidar com a relação entre línguas, fazendo o papel de mediador. E por mais que essa não tenha sido a intenção de O’Loughlin, é inegável o seu papel nessa mediação – entre ele (‘si mesmo’) e Norgelis, e entre os irlandeses e os muitos imigrantes que vão para a Irlanda.

Se pensarmos, portanto, em O’Loughlin como um texto – seria possível Norgelis ser sua tradução? O’Loughlin, nesse caso, seria o autor-tradutor-original, enquanto Norgelis seria uma cópia projetada a partir das relações de semelhança entre os dois, da experiência como emigrante e imigrante do irlandês, e de sua dificuldade de se acomodar no retorno a casa.

Uma das coisas que a cultura nos lembra é de que casa é muito mais que apenas o nome que damos a um lugar que habitamos. É também é um conglomerado de conexões e afeições, a teia de reconhecimento mútuo que gira em torno de nós mesmos e que nos dá um lugar no mundo. Línguas mais antigas têm a tendência de ter essa ideia dentro delas. Em irlandês, os termos *sa mbaile* e *sa bhaile*, equivalentes ao inglês *at home* nunca são usados no sentido estrito de casa como habitação. Eles implicam um sentido mais amplo de um lugar no mundo, um sentimento de pertencer que está sepultado no significado da palavra “casa”.¹⁹ (O’TOOLE, 1998, p.136)

O autor afirma ainda ser verdade na cultura irlandesa que a imaginação está intrinsicamente ligada à ideia de casa; ideia essa que, geralmente, se torna ainda mais poderosa pelo ato de deixá-la. O histórico da emigração deixou claro para esse povo que uma habitação não é uma casa. E casa, como O’Toole segue explicando, tornou-se não necessariamente o local no qual você gostaria de estar, mas o local no qual você imaginava querer estar. Um local imaginado que toma diversas formas, sendo um símbolo de conforto, estabilidade, e até afeto.

Pode-se dizer que, no imaginário de muitos emigrantes, é como se a distância, não importa se de Nova York, Londres ou Sidney, pudesse ser medida de forma fixa, em um padrão imutável chamado Irlanda. Era como se, em algum lugar para além do oceano, guardado de forma segura e

¹⁹ No original: One of the things culture reminds us of is that home is much more than a name we give to a dwelling place. It is also a whole set of connections and affections, the web of mutual recognition that we spin around ourselves and that gives us a place in the world. Older languages tend to contain this idea within themselves. In Irish, the terms *sa mbaile* and *sa bhaile*, the equivalent of the English *at home*, are never used in the narrow sense of a place in the world, a feeling of belonging that is buried deep within the word’s meaning.

sagrada como derradeiro ponto de referência, estava um pedaço de terra fixo, imutável. Uma ilha no meio do Atlântico, firme contra os ventos e as ondas do mar. Todo passo que um viajante desse poderia ser, na imaginação ao menos, medido na distância de ou para o que ele lembrava que era sua casa. É o desejo por uma passagem segura, o desejo por um novelo de lã do qual se desenrola o fio que leva à saída do labirinto, para que possam sempre refazer seus passos.

Grutman (2007 p. 35, apud DASILVA, p. 176) distingue, de acordo com a capacidade bilíngue do escritor de atravessar ou não fronteiras, o “bilinguismo de escrita exógena” e o “bilinguismo de escrita endógena”, afirmando que “a primeira categoria é aquela dos escritores para os quais a mudança de língua ultrapassa a passagem de uma fronteira: fronteira linguística, cultural ou nacional, fronteira real ou simbólica, por vezes tudo isso ao mesmo tempo”.

Em *La opacidad de la autotraducción entre lenguas asimétricas* (2015), Xosé Manuel Dasilva explora o conceito de “autotradução opaca”. Apresentando um panorama da autotradução como mais que um aparato apenas literário, sendo usada por razões de mercado e também de visibilidade, adirma que essa tradução opaca seria “a tradução do próprio autor em que não é indicada a existência de um texto escrito em outra língua, transmitindo ao receptor do texto autotraduzido a ideia de que se está diante de uma obra original” (p. 172).

Dasilva, de origem galega, afirma que o aumento do fluxo migratório aliado à soberania hierárquica de algumas línguas sobre outras permitiu o aumento das autotraduções. Apresentando os termos “autotradução transparente” e “autotradução opaca”, ele questiona o que leva um autor a deixar explícito (como, por exemplo, através de paratextos²⁰) ou a chegar até a apagar vestígios de que aquela obra se trata de uma autotradução. E o autotradutor, ao optar pela opacidade, transforma o texto de chegada em um segundo original.

No entanto, todo texto traduzido, para o leitor que busca apenas a tradução, passa a ser o original para aquele leitor. O texto, enquanto uma tradução, só é visto como tal quando em direta comparação com o seu texto fonte. E Norgelis só foi visto como um outro de O’Loughlin quando em comparação com este.

Essa comparação, ou o processo tradutório que se torna visível, pode ser entendido como o desejado novelo de lã que ajuda no retorno para casa – há um caminho traçado durante um projeto tradutório, um processo de escolhas envolvido que vai além de apenas passar um texto de uma língua para outra, pois como Gimenes (2019, p.25) afirma, “dizer que um texto é totalmente traduzido de uma língua A a uma língua B é bastante ilusório, pois a língua que se traduz não é

²⁰ Importa sublinhar que, para esse autor, os paratextos não compõem o texto, constituindo tão somente textos informativos sobre o texto ‘principal’.

tão passiva quanto se possa pensar, e também obriga essa outra língua a dizer coisas que normalmente não diria”.

Esse caminho, ou esse processo, é repleto de desafios, uma vez que toda tradução pode ser vista como uma forma de “aculturação” (LEFEVERE, 1992, p. 12). Mas, seguindo um caminho contrário, Norgelis é quem se apropria da cultura de O’Loughlin, rompendo a linha que mantinha seu caminho de volta em seu primeiro poema, *A Latvian emigrant bids farewell to his beloved in Riga*, ao viajar para o oeste para enterrar seu coração em um brejo irlandês.

Já nos poemas de O’Loughlin, há muitas imagens de locais estrangeiros, fora de casa, mas com constante retomada à sua terra – o que demonstra que a linha nunca havia sido cortada. Seu novelo continua desenrolado e, mesmo que escondido, por vezes se faz presente na memória do que foi e na retomada de sua vida em seu retorno.

A relação de seus poemas enquanto ele mesmo e enquanto outro ultrapassa o nível literário e a língua – O’Loughlin escreveu como outro, pois foi nesse outro que se fez ele mesmo. E, voltando ao que seria o texto original dentro da pseudo e/ou da autotradução, mais uma vez o poeta irlandês convida seus leitores a um jogo e a conspirações, uma vez que escreveu seus poemas e os de Norgelis em inglês, dizendo ter traduzido os de Norgelis do letão, mas somente após o reconhecimento do imigrante na Irlanda é que buscou traduzi-los para a suposta língua de origem. Sendo assim, a pseudotradução que teria um original escondido revela-se, de fato, o original, e sua tradução para a suposta língua original passa a ser – não haveria como decidir – uma autotradução.

Os textos se misturam e se complementam, muito como os próprios autores: mesmo em suas diferenças, que serão apontadas com mais detalhes abaixo, é difícil dizer onde um começa e o outro termina – quando os olhamos de forma separada. Muito como um texto fonte e um texto traduzido, o jogo identitário aqui só se faz presente quando em comparação, mesmo que essa comparação seja dita por Nascimento (2013), incomparável.

A despeito de todas essas questões de autoria e autoridade, identidade e outridade, imigrante e emigrante, a verdade é que sem a tradução não há a difusão dessas obras. Como uma faca de dois gumes (ou servindo a dois senhores, uma metáfora mais bíblica), a tradução vem para informar, transmitir, interpretar e para conduzir uma visão de mundo, uma vez que toda tradução acaba sendo, de uma forma ou de outra, etnocêntrica (como observa Berman, 1999), e o tradutor um mediador entre línguas e culturas distintas.

2.4 Tradução e resistência

No trabalho da tradução, a construção do comparável não se encerra com o triunfo da identidade, mas com a produção sempre provisória de semelhanças: equivalências sem identidade, correspondências sem adequação. É essa tensão comparativa que a invenção poética tem em comum com o ato de traduzir.

Paul Ricoeur

Michael O'Loughlin afirma que, como Mikelis Norgelis, “vive em tradução”. Mas, para entender o que seria esse viver em tradução, é preciso antes pensar a tradução, para também pensar o que ela tem em comum com a invenção poética, de que fala Ricoeur (2011).

A tradução levanta a questão das múltiplas vozes: um tradutor é e não é o escritor; é e não é um leitor. Ou seja, a tradução, enquanto um processo criativo, coloca em dificuldade a posição do sujeito, pois borra a fronteira entre autor e leitor e os limites (afinal, onde ela começa e onde termina?). E é com essa fronteira que O'Loughlin brinca em *In this life*, ultrapassando os limites autor-tradutor-leitor, sendo o livro construído à medida que o leitor o lê, não à medida que o autor o escreve e o suposto tradutor supostamente traduz.

Norgelis, do Norte – como O'Loughlin. Mikelis e Michael. Michael Norgelis, Mikelis O'Loughlin. Seus nomes, assim como suas histórias, se confundem. Ao contrário de Fernando Pessoa, que se multiplica e individualiza a partir de diferentes sujeitos, se deslocando e se estruturando, O'Loughlin reconstruiu a si mesmo a partir de uma tradução – inicialmente, a tradução de seu nome, e posteriormente a tradução do poeta que ele é.

O'Loughlin, ao escrever como Norgelis, não escapa de si mesmo. Ao escrever em inglês, mesmo se fazendo Norgelis (e mesmo conhecendo a língua letã), o irlandês continua vivendo segundo a sua cultura (por mais pluri que ela seja), e permanece em um universo mental distinto daquele que Norgelis habitaria. Isso pode ser visto no argumento que O'Loughlin usou para tentar provar a existência de Norgelis apontando a presença de termos como *bog* em seus poemas. Ao afirmar que nenhum autor irlandês faria isso, a desconfiança é diminuída – no entanto, por ser esse termo extremamente ligado à cultura irlandesa, é possível considerar também que alguém que não é irlandês teria dificuldades em interpretar de fato o que esse termo significa.

A criação desse outro eu, a princípio para suprir a falta de identidade que sentia para com seu próprio país, fez com que seu trabalho – não só o de poeta, mas também o de tradutor – se ampliasse em suas criações. Ele diz que, na pele de Norgelis, tinha liberdade em suas traduções

para violentar Ahkmatova e O'Hara em busca de tonalidades que o próprio Mikelis Norgelis usaria caso fosse escrever em inglês. Tal afirmação nos leva a crer, então, apesar de não ter sido possível até o presente momento encontrar esses textos, que mais do que traduções do inglês para o letão, o irlandês, através de Norgelis, fazia também traduções intralinguais, recriando o original e, consequentemente, desfazendo o mito de que um original não seria nunca modificado²¹. Afinal, ele próprio se recriou, e de forma não fiel, modificando o seu eu original. A busca pela voz que havia perdido ao retornar à Irlanda após anos de autoexílio retornou na forma de um imigrante pessimista e, de certa forma, um espelho seu. Ambos com nomes de mesma raiz, ambos poetas e tradutores, e ambos em busca de uma Irlanda acolhedora, na qual ambos podem, a princípio, viver o resto de suas vidas.

Pensando em Norgelis ainda como uma pessoa de carne e osso, cujo relacionamento com O'Loughlin seria apenas o de amizade, é interessante notar a semelhança em alguns de seus recursos poéticos com as soluções descritas por Hannah Arendt em seu ensaio *We Refugees* ao falar sobre os judeus exilados durante a segunda guerra, em especial o caso do Sr. Cohn:

Em 1933 o Sr. Cohn encontrou refúgio em Praga e rapidamente virou um patriota checo convicto – um tão verdadeiro e leal como quando tinha sido um patriota alemão. O tempo foi passando... e o governo checo, sob pressão dos nazistas, começou a expulsar os seus refugiados judeus, desconsiderando o fato deles se sentirem tão fortemente como possíveis cidadãos tchecos. O nosso Sr. Cohn foi então para Viena; para se ajustar lá, um patriotismo austríaco era necessário. A invasão alemã forçou o Sr. Cohn para fora do país. Chegou a Paris em um mau momento e nunca chegou a receber uma permissão de residente regular. Tendo já adquirido uma grande capacidade em desejar o melhor, ele se recusou a levar a sério medidas administrativas, convencido de que passaria sua vida futura na França...Desde que o Sr. Cohn não conseguisse se tornar o que ele realmente é, um judeu, ninguém pode predizer todas as mudanças loucas pelas quais ele ainda terá que passar..²² (ARENDR, 1994, p. 116-117)

²¹ Mito sacramentado por Benjamin (2008, p. 73), quando afirma que a tradução é provisória, e só o original permanece.

²² *In 1933 Mr. Cohn found refuge in Prague and very quickly became a convinced Czech patriot - as true and loyal a Czech patriot as he had been a German one. Time went on... and the Czech government under Nazi pressure began to expel its Jewish refugees, disregarding the fact that they felt so strongly as prospective Czech citizens. Our Mr. Cohn then went to Vienna; to adjust oneself there a definite Austrian patriotism was required. The German invasion forced Mr. Cohn out of that country. He arrived in Paris at a bad moment and never did receive a regular residence permit. Having already acquired a great skill in wishful thinking, he refused to take mere administrative measures seriously, convinced that he would spend his future life in France... As long as Mr. Cohn can't make up his mind to be what he actually is, a Jew, nobody can foretell all the mad changes he will still have to go through.*

Sr. Cohn, além de ser um exilado de sua terra, é também um exilado de si mesmo – a sua constante busca por uma nacionalidade o faz se afastar de si, do que faz dele quem é – essencialmente: um judeu.

Mas pensando em Norgelis, é possível notar em seus poemas, e até mesmo no uso da palavra *bog*, uma tentativa de se enquadrar em sua nova morada. Apesar de não ser um exilado como os judeus, seu autoexílio para a Irlanda ainda é uma fuga das condições socioeconômicas de uma Letônia pós-União Soviética, e a necessidade em se “irlandesar” se faz perceber seja pelas paisagens descritas ou até pelos autores irlandeses bastante citados pelo letão, em suas peregrinações por Dublin.

E não é à toa que sua série de poemas é iniciada justamente por *A Latvian emigrant bids farewell to his beloved*: muito além da despedida de sua amada, o poema pode ser lido como uma despedida de sua terra (e, por que não, sua amada terra, o seu país) e dele mesmo. Apesar de seus poemas afirmarem que ele é um letão, o fato de a nacionalidade se fazer presente em todos os títulos pode ser interpretado como um reforço a ele mesmo para que se identifique como tal, já que, ao se despedir de sua terra, despede-se também de sua nacionalidade.

No conjunto de seus poemas é possível perceber um tom não só memorialístico mas também de relato daquela Dublin tão diferente da exaltada por James Joyce em seus livros. Em *A Latvian Poet Reads Yeats, A Vision In The Oliver St John Gogarty*, o poeta nos apresenta grupos diferentes de imigrantes, como os chineses e os poloneses, além dele mesmo. É uma coisa curiosa é que eles são descritos como grupos isolados, demonstrando que, apesar de eles possuírem uma característica que os une, a de imigrantes, as suas nacionalidades superam esse elo comum e mostram uma Irlanda não mais branca nem tão nacional como antes. Uma Irlanda que parece não querer reconhecer isso em si.

Beckett, ao ser questionado por um jornalista francês se era inglês, deu a sua famosa resposta: *au contraire*. É justamente essa resposta que, durante séculos, carregou o significado de o que era ser irlandês: o total oposto de um inglês. Se o inglês era considerado calmo e trabalhador... o irlandês se fazia irritado e procrastinador. Se o inglês era visto como um sofisticado da cidade... o irlandês se fazia um rústico do campo. Porém, com a queda do império britânico nos anos 1970, acabaram-se as mazelas (ou ao menos as desculpas) da Irlanda, fazendo com que a resposta de Beckett deixasse de ser válida, e mais uma vez a complexidade dessa ilha apresentasse novos desafios, afinal, depois de tanto tempo se definindo como um oposto, como sendo ‘o contrário’, era necessária uma nova visão do “eu” irlandês.

Em seu livro *Translation in a Post Colonial Context*, Maria Tymoczko (1999) trata da importância da tradução para investigações sobre a colonização e descolonização da cultura

irlandesa e a formação identitária desse povo, apontando exemplos de traduções de textos de língua irlandesa para a língua inglesa para questionar posicionamentos atuais da teoria da tradução – mas, antes, aponta o quão complexo é lidar com a cultura e a língua irlandesas, uma vez que, referir-se ao “irlandês” é falar ao mesmo tempo no nativo, na língua e na concepção de cultura irlandesa – todas essas características muito contestadas e de difícil descrição, uma vez que nos últimos mil e duzentos anos a cultura da Irlanda, assim como a língua falada e a literatura, foi moldada através de várias línguas, dentre elas o próprio irlandês, o latim, a língua nórdica antiga, o francês antigo, o galês da Idade Média, e o inglês, além de, mais recentemente, as várias línguas de imigrantes. É possível afirmar que, como tantas culturas que foram colonizadas, sua literatura e cultura formam um palimpsesto que, como um papiro a ser raspado para que possa ser reutilizado para a escrita, a cultura irlandesa teve, por diversas vezes, apagamentos e miscigenações de línguas e culturas que vieram a formar a Irlanda como ela hoje existe. A autora segue em seus questionamentos e, logo na introdução do livro, lança a seguinte pergunta, que também fazemos: “Por que tradução?”

Para Tejaswini Niranjana (1992), a tradução depende de conceitos da filosofia ocidental; conceitos como os de “realidade”, “representação” e “conhecimento”. A realidade é tratada como algo não problemático, enquanto o conhecimento é visto como a representação dessa realidade. Já a representação é o caminho que permite o acesso a essa realidade. E a tradução, no papel de detentora do conhecimento, mas com poder de escolha da realidade que representará, torna-se uma arma poderosa. No contexto da colonização, ela pode reforçar “versões hegemônicas do colonizado”, em especial os colonizados falantes de inglês.

Que visão tinham os europeus desses povos? Como eram os orientais e africanos representados? Era apenas por meio de traduções que se mantinha esse contato. E quanto às traduções – eram estas confiáveis?

Historicamente, as “grandes mudanças culturais que pontuaram a história das tradições ocidentais e orientais só foram possíveis devido à tradução”, uma vez que “foi a reflexão sobre os textos orientais que levou a cultura europeia a se reexaminar e se redefinir (DELISLE e WOODSWORTH, 1998, p. 169 e p. 211).” No caso da Irlanda, a tradução do inglês para o irlandês, principalmente durante o período das lutas pela independência, aparece como uma forma de retomar o que é seu para si; porém, como Kiberd (1995) afirma, a verdade é que a língua irlandesa decaiu não tanto pelas políticas britânicas, mas porque toda uma geração de irlandeses decidiu não mais usá-la. E apesar de atualmente o irlandês ainda estar decaindo, por mais que possa ser recuperado, e apesar de muitas campanhas para que ele não acabe, a população escolhe ainda o uso do inglês.

Uma das maneiras de uma cultura acabar é, certamente, pela via da sobreposição de outra, mais poderosa, e capaz, portanto de sufocá-la. Outra forma é essa cultura falhar em crescer e se adaptar. Em uma passagem da peça de Brian Friel, *Translations*²³, presente no texto *Friel Translating*, de Kiberd, vemos essa reflexão: “... Palavras são sinais, ponteiros. Eles não são imortais. E pode acontecer – para usar uma imagem que você entenda – pode acontecer de uma civilização ficar prisioneira em um contorno linguístico que não mais corresponda ao panorama de... fato.”²⁴

Para Tymoczko (1999), as relações pessoais são feitas através da comunicação, sendo o discurso a ideia central na constituição de divisas entre grupos, além de regular as relações. E foi a relação entre a colonizadora Inglaterra e a colonizada Irlanda que permitiu que a literatura desta se tornasse o que é hoje, graças também ao papel que a tradução teve na resistência da Irlanda.

Por causa da centralidade da tradução nas interações humanas, muitos intelectuais partiram dela – a da tradução – para suas inquiuições, fornecendo um grande fundo de estudos práticos e teóricos dos quais o livro de Tymoczko se utiliza: da filosofia, muitas questões concernentes a equivalência e transferência interlingual, enquanto a linguística moderna usa da tradução para seus conceitos de uma gramática transformacional. Já na antropologia e na etnografia, a tradução é tomada como uma metáfora dos procedimentos da área, além de ser muito usada para entender as relações entre culturas, em particular o encontro com a alteridade, os mecanismos do imperialismo e as condições específicas do mundo globalizado pós-moderno. Quanto aos estudos literários, nesse caso o fenômeno do intercâmbio cultural é fundamental, e cada vez mais notados com a tradução.

Essa relação entre a tradução e vários fenômenos culturais também foi um tema recorrente nos estudos de tradução nas últimas décadas, tendo ampliado a compreensão dos aspectos culturais de toda e qualquer escrita, além de uma maior consciência do papel da tradução nas grandes áreas da cultura humana, afirmando Tymoczko (1999) que não importa em qual língua o autor escreva, a interface do mundo é feita através da tradução. Tanto que cada vez mais se reconhece que a tradução é paradoxalmente o meio pelo qual a diferença é percebida, preservada, projetada e prescrita. A autora chega a afirmar que a tradução é um dos meios mais significativos pelos quais uma cultura representa a outra. Se uma nação for composta por “comunidades imaginadas²⁵”, a representação desta será mudada de acordo com a construção feita em sua tradução por diferentes

²³ Peça de três atos escrita em 1980 que se passa em uma vila criada pelo autor na Irlanda do século 19.

²⁴ *words are signals, counters. They are not immortal. And it can happen – to use an image you'll understand – it can happen that a civilization can be imprisoned in a linguistic contour which no longer matches the landscape of... fact* (Inventing Ireland, p. 622)

²⁵ Referência da autora ao livro de Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, 1991.

grupos com seus próprios significados de identidade, grupos tanto internos quanto externos à tal nação. E as próprias identidades dependem de uma percepção de diferença para tal articulação – o que torna o processo tradutório muito poderoso, e nem um pouco inocente.

A autora também aponta que o tratamento dos irlandeses e da cultura irlandesa no início dos séculos em que a Inglaterra governou a Irlanda é semelhante ao que os estudos de tradução pós-colonial descobriram. Mas no contexto irlandês a tradução não é um simples reflexo do imperialismo, mas o lugar da resistência e de uma nação sendo construída, o que torna as traduções aparentemente neutras e acadêmicas de textos da Irlanda medieval o palco de uma enorme atividade política e ideológica.

A consequência desse fato é que as análises da representação nas traduções de uma literatura irlandesa incipiente para o inglês põem à mostra os mecanismos e os efeitos da colonização, assim como a resistência, e, finalmente, o processo da descolonização. Sendo assim, o discurso da tradução enquanto resistência na Irlanda compõe o entendimento das teorias pós-colonial e de tradução, com a tradução da literatura irlandesa indo além de apenas fazer parte do mundo moderno; afinal, foi através da tradução e adaptação do gênero irlandês de viagem ao outro mundo²⁶, dentre outros, que se fez chegar à literatura continental, resultando, afirma Tymoczko, na Divina Comédia de Dante.

A autora apresenta, então, o conceito de “Metonímia da tradução”, segundo o qual as traduções, as reescritas e os contos orais que são recontados são naturalmente metonímicos, ou seja, um aspecto de uma entidade substitui a entidade em si, ou alguma parte substitui o todo: “textos traduzidos são escritos e lidos como representações de suas culturas fonte, assim como as traduções, como partes do sistema literário receptor, codificam metonimicamente traços das culturas receptoras” (1999, p. 282).

As características metonímicas da literatura são essenciais para a maneira como a literatura é ensinada, aprendida e reconhecida, pois um único trabalho literário pode acabar por representar um conjunto maior abstrato. Com isso, Tymoczko afirma que os humanos são capazes de aprender e reconhecer categorias, gêneros textuais, formas, dentre outros, mesmo através de uma exposição pequena de exemplos literários. E as metonímias nas reescrituras são importantes também para a continuidade e a mudança cultural, pois permite a adaptação de conteúdos tradicionais a novas circunstâncias, mesmo que a mudança ainda mantenha preservados elementos maiores na tradução. E a tradução ainda é um aparato de leitura para a imagem da Irlanda multicultural.

²⁶ Gênero literário conhecido como “*imram*”, representando uma viagem, seja para outras terras, como Islândia, ou até a outros mundos. Diz-se que esse gênero inspirou muitos escritores medievais da Europa continental.

No caso de uma literatura não canônica, a autora aponta as possíveis dificuldades que um tradutor encontrará ao querer trazer esse tipo de texto de uma cultura marginalizada para uma dominante: interpretação de matérias culturais como comida, por exemplo, a própria cultura social, a história desse povo, os valores, e até as visões de mundo, além de problemas da transferência de características e alusões literárias. Ela afirma, portanto, que enquanto o texto original de uma cultura marginalizada é uma reescritura para o seu público original, ele pode não ser para o público da tradução do texto. O que coloca o tradutor em uma posição paradoxal de contador de uma nova história para o público que irá recebê-la, principalmente se o texto é de uma cultura muito distante.

Mas o tradutor assume uma enorme responsabilidade ao traduzir um texto que virá a ser representativo de toda uma fonte literária e, também, da origem dessa cultura para o público receptor. As implicações políticas dessas representações não podem ser subestimadas, segundo a autora, que aponta Norman Simms (1983) e Tejaswini Niranjana (1992) como autores que já demonstraram que é a imagem da cultura de origem e da sua tradição literária que faz com que a tradução de certos textos asiáticos se torne tão controversa.

No entanto, a tarefa de escolha do tradutor quanto ao que traduzir é imperativa, principalmente em se tratando de textos de culturas mais desconhecidas. É necessário muitas vezes prezar por um aspecto, seja ele a forma ou uma parte do texto só, que possibilitará a transferência das informações através de diversos tipos de comentário do tradutor. Esse é o motivo, segundo a autora, pelo qual muitos dos textos mais desconhecidos têm sua tradução inicial feita por estudiosos.

Sendo assim, as metonímias da tradução são fundamentais para a construção da representação que uma tradução projeta, seja ela histórica, cultural ou outra. Elas possuem pressupostos políticos e ideológicos, além de permitir um outro olhar quanto ao texto de origem e a cultura de origem. Afinal, é juntando as partes e os aspectos que o público leitor da tradução metonímica constrói o texto de origem, sendo ela responsável por estabelecer a ordem simbólica através da qual um povo é construído, ou constrói a si mesmo. As metonímias são, portanto, fundamentais para a domesticação e a libertação do irlandês “selvagem” que foi apresentado ao mundo a partir das traduções da literatura medieval irlandesa para o inglês nos séculos 19 e 20.

E foi juntando as partes e os aspectos de sua cultura com a de outros que o poeta irlandês Michael O’Loughlin conseguiu não só se reinventar como se re-identificar com o seu país natal. E, assumindo a voz de outro, um Outro imigrante, ele força seus leitores a lerem a Irlanda não mais como branca e nacionalista. Força o reconhecimento do multiculturalismo que cada vez mais compõe a Ilha Esmeralda. E força, também, a uma nova releitura do nacionalismo irlandês que

foi, outrora, fundamental para a liberdade e a independência do país, além de para a formação de sua identidade cultural. O nacionalismo que antes fazia com que o país abrisse os braços para todos que não fossem britânicos, agora volta-se contra todos aqueles que não são irlandeses. Esse nacionalismo não tem mais um objetivo como antes, e vê-se também obsoleto, transformando um povo que antes buscava o não preconceito a se tornarem como seus vizinhos britânicos.

A questão da tolerância de outras culturas é um assunto ainda delicado na Irlanda. O'Toole (1998) afirma que um dos grandes paradoxos da história da Irlanda após os Estados terem sido fundados²⁷ é a completa contradição entre a expectativa, por um lado, de que os irlandeses detinham o direito de emigrar para onde quisessem e pudessem, enquanto havia uma grande relutância em permitir a imigração para a Irlanda, mesmo em casos extremos, como os dos judeus fugindo do Holocausto. Era como se existissem duas Irlandas em uma mesma ilha: uma pré-moderna, dentro do território da ilha, que assume que o estado natural de uma cultura é o de pureza monolítica; e outra, pós-moderna, fora da ilha, que consegue lidar com a mistura global de etnias e religiões. Essas duas Irlandas não sucedem uma a outra em ordem cronológica: a Irlanda mais aberta precede a menos aberta.

Na década de 1980, temos uma época de grandes transformações sócio político-econômicas na sociedade irlandesa, como é possível ver em diversas reportagens de Fintan O'Toole, colunista e escritor irlandês nomeado em 2011 um dos 300 principais intelectuais do Reino Unido (mesmo não sendo do Reino Unido). Em seu livro *The ex-isle of Erin, Images of a Global Ireland*, o autor afirma que, setenta e cinco anos após a assinatura do tratado que estabeleceu a Irlanda como um estado independente, não era mais possível para os irlandeses se definirem como o outro lado dos britânicos, afinal, após esse tempo, o país não podia mais fingir que o que veio a se tornar não era também de sua responsabilidade. A Irlanda, que por séculos se imaginou nas sombras de seu vizinho maior, mais rico e mais poderoso, precisou não só aprender a repensar a si mesma como a encontrar uma nova maneira de pensar. E, após séculos levando o seu povo ao exílio, o país tornou-se ele mesmo uma ex-ilha (do Reino Unido).

A Irlanda quebrou na década de oitenta, e eu às vezes penso que essa rachadura aconteceu na minha própria cabeça. [...] Muitas das pessoas que eu conheci na faculdade deixaram o país nos anos oitenta. Os jornais diziam que as pessoas emigraram em busca de empregos, mas a maioria dos que eu conhecia foram embora porque não conseguiam mais respirar. Eles foram embora porque o lugar não fazia sentido. Eles fugiram. Como eu, finalmente, fugi. (ENRIGHT, 2004, p. 194)

²⁷ A Irlanda tornou-se um Estado Livre em 1922, ainda fazendo parte da Comunidade Britânica das Nações, vindo a tornar-se uma república independente apenas em 1949.

Oscar Wilde, após sua temporada em Oxford, teve sua convicção reforçada sobre o fato de um irlandês somente descobrir a si mesmo quando no exterior, pois é somente através de uma máscara que ele consegue ser verdadeiro consigo mesmo. Curiosamente, Fernando Pessoa disse algo parecido sobre seus heterônimos em *Páginas íntimas e de auto-interpretação*: “Nunca me senti tão portuguesamente eu como quando me sinto diferente de mim”. Como diz Gonçalves (2015), citada na introdução deste trabalho, as mudanças de nomes e cenários permitem recomeçar.

O’Loughlin vivera por mais de vinte anos no exterior, e fez justamente isso. Fez nascer um outro “eu” a partir de sua incapacidade de se adaptar depois de seu retorno, criando a oportunidade de recomeçar, de explorar outras vozes. Percorrendo o caminho inverso, o retorno à Irlanda, ao cenário antes comum, fez necessária a criação de, mais do que uma máscara, uma nova interpretação de si mesmo. E ao trazer esse Outro para o foco, mostra a necessidade de retraduzir e ressignificar não só a identidade irlandesa, mas também o que define o nacionalismo atual.

Anthony Pym (2017) afirma que um poema traduzido é um poema que será criado de novo. Transportando tal afirmação para a relação O’Loughlin-Norgelis, seria possível dizer que um é, de fato, a tradução do outro? A tradução de O’Loughlin enquanto Norgelis proporciona um novo autor, com seu passado, sua cultura e seu estilos próprios, estilo esse imaginado também, como dito anteriormente, ao fazer suas traduções intralinguais. O poeta sendo recriado, o original se modificando. Pensando em Derrida (2002, p. 38), “o original vive e sobrevive em mutação”. Porém, ao contrário da mutação pela tradução que se dá na leitura, a vida e a sobrevivência de O’Loughlin se dá na escrita. Foi no encontro com um estrangeiro desiludido com o amor e com a sua terra que conseguiu enfim se situar nas constantes mudanças dessa nova Irlanda, Irlanda à qual sempre, no fundo, desejou retornar.

3 Nessas páginas

Estávamos apenas de passagem,
Traduzindo a nós mesmo de país a país,
Para ver o que, se de tudo, não se perdeu
No telefone sem fio das espécies
Michael O'Loughlin

Em “O Pacto Autobiográfico”, Phillipe Lejeune afirma que, ao lermos uma autobiografia, assumimos que o autor, o narrador e o protagonista são uma única pessoa. Isso decorre pelo uso de elementos linguísticos. Por exemplo, tomemos os poemas aqui traduzidos de Norgelis. O livro apresenta um trecho só para ele. Seus títulos remetem a si mesmo, e seu tom realista só faz reforçar a ideia de que aquele ser do poema é o mesmo ser que o escreveu. Porém, como foi apresentado desde o começo, ele nada mais é que um ser criado para suprir um possível vazio, vazio esse presente em seus poemas enquanto ele mesmo. E quando é dito “ele mesmo” é no sentido de o próprio O'Loughlin.

Norgelis seria, então, uma parte de O'Loughlin. Uma parte não separável, diferente dos heterônimos de Fernando Pessoa. O'Loughlin vive em Norgelis tanto quanto Norgelis vive em O'Loughlin. Ambos são, sim, um único ser.

Em *In this Life* (2011), o autor apresenta oito poemas como sendo de autoria do imigrante leão. No entanto, em sua coletânea *Poems 1980 - 2015*, lançada em 2016, é possível ver quão entrelaçada está a época de Norgelis na vida do irlandês: três poemas diferentes, antes ditos de O'Loughlin, são agora colocados como de Norgelis. O que chama a atenção nesse fato é que no texto “A estranha vida de Mikelis Norgelis” (apresentado nos anexos em seu original e na versão traduzida), a despedida de Norgelis em sua vida ocorreu justamente quando escreveu seu poema autobiográfico “*A Widow's Prayer*” - agora apresentado como sendo de Norgelis. O jogo de identidade dado anteriormente aqui não só se confunde como se rompe. Afinal, como pode um poema autobiográfico de O'Loughlin ser classificado como sendo de Norgelis?

E, como diz a personagem Bayes, da peça *The rehearsals*, atribuída a George Villiers, Visconde de Buckingham: “*Ay, now the Plot thickens very much upon us.*”

Apesar de novos mistérios, o presente trabalho propôs a análise da relação O'Loughlin-Norgelis presente no livro de 2011, e em como foi somente através de Norgelis, que o irlandês se fez capaz de escrever – conseguindo dar vazão à sua voz e se identificar com o seu país. Foi no encontro com um estrangeiro desiludido com o amor e com a sua terra que conseguiu enfim se situar nas constantes mudanças dessa nova Irlanda, Irlanda à qual sempre, no fundo, desejou

retornar. Esse retorno pode ser observado mais precisamente traduzindo – foi o que se fez neste capítulo.

Para traduzir é necessário, antes, pensar a tradução. Esse aparente exercício de busca por equivalência não é tão simples assim. Haroldo de Campos (2006, p. 32) contesta que a tradução de textos literários envolve apenas a estrutura, afirmando que quando se traduz, traduz o próprio signo a sua fisicalidade, a materialidade sonora e imagética. “O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza do lugar da empresa criadora”.

E foi essa tradução materialística que busquei fazer – quando na presença de repetições de sons, ainda mais quando reforçam a imagem do poema, tentei manter ou transcriar as relações sonoras para traduzir não somente o texto ali presente, mas também as imagens. Outro ponto que considerei bastante ao traduzir os poemas, principalmente os de Norgelis, foi pensar não que era um poema de um irlandês se passando por um outro, mas realmente de um imigrante letão que cresceu em um país dominado pela União Soviética. Essa decisão foi feita tanto com base na experiência de escrita que O’Loughlin disse ter ao escrever enquanto Norgelis quanto com o fato, ainda pensando em Campos, antropofágico de me fortalecer ao assumir o outro em mim. Ademais, ignorar a distinção criada pelo irlandês entre os dois poetas seria uma traição àquilo presente no texto e a todo o movimento existente na construção do outro, além de impossibilitar o leitor de entrar nesse mistério e nessa dualidade (apesar de o jogo aqui estar já explícito), como aconteceu comigo quando entrei em contato com o trabalho de Norgelis. Foi através dele que conheci O’Loughlin, portanto, impedir o leitor de ter essa experiência seria, pessoalmente, uma traição também aos leitores.

Traduttori, traditori. traduttori creatori. O tradutor muitas vezes é visto como um traidor, aquele que usurpa o lugar do original, quando na verdade o que o tradutor faz é criar condições para que uma obra seja alcançada pelo maior número de leitores possíveis. Mas o estigma da tradução está marcada em sua característica de passagem, seja de um texto para outro, de uma época para outra, de um local para outro. Mas mais que uma simples passagem, Selligman-Silva (2005) afirma que a tradução está marcada pelo abandono.

Selligman-Silva (2005) faz uma reflexão sobre a tradução, afirmando que, sob a forma de uma filosofia da tradução, a visão de mundo como um texto permite a correspondência tradução = conhecimento. Cita ainda Valéry, dizendo que este sintetizou essa concepção, ao afirmar que “escrever o que quer que seja, uma vez que o ato de escrever exige a reflexão e não é a inscrição mecânica e sem interrupção de uma palavra interna toda espontânea, é um trabalho de tradução exatamente comparável àquele que opera a transmutação de um texto de uma língua na outra” (p. 189).

E já na transmutação entre o pensamento e a escrita ocorre uma perda, um vazio, uma vez que, segundo o autor, é necessário abandonar (ou sacrificar) o universo extra-lógico ao transformar aquilo

que é pensado em algo real. Na tradução, esse sacrifício também ocorre: alguns elementos precisam ser sacrificados. Mas, continua Selligman-Silva, para poder traduzir, é necessário antes sacrificar a própria língua. Pois é nesse abandono que chegamos à compreensão de seu funcionamento.

Lienhart (1963, apud KIBERD, 2015) afirma que, ao traduzir, não é como se estivéssemos explorando uma filosofia primitiva misteriosa, mas as novas potencialidades da nossa própria linguagem. Toda sociedade e toda cultura podem ser reformadas somente de dentro pra fora, e uma lição que o imperialismo nos deixa é que a sociedade própria de uma pessoa é a única sociedade que essa pessoa pode reformar sem destruí-la.²⁸ No caso da renascença celta, Kiberd aponta que a renovação da Irlanda se deu a partir da tradução e retradução de sua história, o que implica na tradução e retradução do próprio povo, e, como proponho aqui, a tradução de O’Loughlin por Norgelis, de Norgelis por O’Loughlin.

Os poemas de ambos são todos escritos de forma livre, aparentemente sem métrica e quase como se fosse uma narrativa, no dito “verso livre”, nome que pode ser bastante polêmico:

Para começo de história: “verso livre” significa alguma coisa? É ele, como seus oponentes cobraram, um oximoro como “sabedoria tola”? “Nenhum *vers* é *libre*”, disse T. S. Eliot, “para o homem que faz um bom trabalho”. Pode qualquer significado dessas duas palavras coexistirem de forma plausível? A frase estranha simboliza as confusões que põem o estudo da prosódia em tal desordem. “Verso livre” foi um dos dois nomes dados, primeiro pelos depreciadores, e depois pelos próprios poetas, aos poemas sem métrica. Elas competiram com o francês que traduziam, *vers libre*.²⁹ (HARTMAN, 1980, p. 10)

O poema de verso livre possui, então, a aparência de um poema sem métrica – como é o caso dos poemas presentes no livro discutido. No entanto, quando pensamos em ritmo é impossível não pensar em uma possível métrica – pois assim como o original na tradução se faz escondido dentro do acordo autor-leitor, a métrica, só porque não está explícita, não significa ser inexistente.

Gonçalves (2015) afirma que na “pseudotradução nada existe de inocente, pelo contrário, é uma escolha consciente, um ato de planejamento. Através dela busca-se produzir efeitos determinados, examinar reações, criar, inventar, inovar”. Aqui, a escolha por um verso livre vem ao encontro da forma já usual de O’Loughlin, que teve seu primeiro livro de poesia publicado em

²⁸ Kiberd, p. 628, 629.

²⁹ to begin with the name: Does “free verse” mean anything at all? Is it, as its opponents charged, an oxymoron like “foolish wisdom”? “No *vers* is *libre*”, said T. S. Eliot, “for the man who wants to do a good job.” Can any meanings of the two words plausibly coexist? The odd phrase symbolizes the confusions that threw the study of prosody into such disarray. “Free verse” was one of the two names given, first by detractors and later by the poets themselves, to nonmetrical poems. It competed with the French it translated, *vers libre*.

1978. Mas, apesar da aparente ausência de rima, de métrica e de padrão, a leitura do poema, principalmente quando em voz alta, permite notar as nuances rítmicas e fonéticas, permitindo rimas internas e/ou sequenciais nos versos – como é possível notar em *A Latvian Emigrant Bids Farewell to his Beloved*, traduzido como “Um emigrante letão se despede de sua amada”. Sua tradução foi feita de forma inicialmente livre, prezando por um ritmo de leitura e por vocabulários que me pareceram mais de acordo com a intencionalidade que acredito estar no texto. E foi durante essa tentativa inicial de tradução que percebi no poema um *crescendo*, que me fez pensar duas vezes se não era o caso, aqui, de que a métrica existe sim, por mais que esteja escondida.

O ritmo verbal, exclusivo da literatura, pode encontrar-se na prosa, mas constitui característica imanente à poesia, de tal modo que a poesia lembra sempre o ritmo, e vice-versa: o ritmo é congenial à poesia, da mesma forma que à música. E visto que o poema tradicionalmente se identifica por uma série de acidentes formais – versos, cesuras, pausas, metros, rimas, estrofes –, não poucos teóricos tendem a atribuir-lhes a função gerativa do ritmo. (MOISÉS, 1978, p. 395)

Os poemas aqui analisados apresentam, todos, esse formato “livre”, mas repleto de pausas, rimas internas (e ocasionalmente externas), estrofes de diferentes tamanhos e sempre apresentando um ritmo. O fato de o poema ser escrito todo em *enjambement*, ou seja, com um desalinhamento na estrutura sintática, pode apresentar um inicial desafio para quem busca uma leitura mais tradicional de poesia. Mas são essas quebras que caracterizam o ritmo verbal, ritmo que representa tanto ideia quanto expressão, existente nos poemas aqui apresentados.

Em *A teoria do Verso* (1974), Rogério Chociay apresenta diversas noções e discussões acerca do tema de metro e ritmo, além das medidas dos versos. Nele, o autor também nos apresenta os quatro esquemas de ritmo mais usados na literatura ocidental, e que nos servirá de guia em nossas traduções:

- 1) Ritmo binário ascendente (jâmbico): um acento fraco (x) seguido de um acento forte (/)
- 2) Ritmo binário descendente (troqueu): um acento forte (/) seguido de um acento fraco
- 3) Ritmo ternário ascendente (anapesto): dois acentos fracos (x) seguidos de um acento forte (/)
- 4) Ritmo ternário descendente (datílico): um acento forte (/) seguido de dois acentos fracos (x)

3.1 Poems of Mikelis Norgelis I

3.1.1 A Latvian emigrant bids farewell to his beloved in Riga | Um emigrante letão se despede de sua amada em Riga

Assim como Wilde e tantos outros disseram, o conceito do original só passa a existir uma vez que o texto é traduzido. E foi durante a tradução e o cotejo entre original e poema traduzido que a métrica, antes escondida, se fez presente para mim: na primeira estrofe de *A Latvian emigrant bids farewell to his beloved in Riga* é possível notar um ritmo anapesto, no qual as duas primeiras sílabas não são marcadas, mas a terceira sim (x x /).

No entanto, na leitura feita por mim, noto que há uma distinção no ritmo das duas estrofes: enquanto a primeira é jâmbico, com a tônica na segunda sílaba, a terceira parece ser mais irregular, com o verso do meio apresentando um troqueu enquanto o primeiro e o terceiro seguem no jâmbico. Outra diferença notada é que enquanto as duas estrofes mantêm uma constância no número de sílabas, este último apresenta também uma irregularidade.

O segundo (II) trecho é apresentado em um único bloco, sem divisões entre os versos. Novamente é possível notar a predominância do verso jâmbico, ainda que com o ocasional espondeu, como em “*your eyes huge*”, em “*back down into*” e em “*then, thinking*”. E quanto ao número de sílabas (presentes na primeira coluna abaixo), o que pode parecer simplesmente irregular na verdade é um crescendo, versos mais curtos vão se tornando maiores (3 - 4 - 6) e os maiores vão aumentando ainda mais (5 - 6 - 6- 7 - 7 - 6 - 6 - 8 - 9 - 9). Esse crescendo, que pode ser encarado como algo ocasional, pode também ser visto como a representação do sentimento que o letão sentiu ao reviver aquele momento de despedida: o que começa com seu despertar físico termina em seu despertar consciente do fim de sua vida.

Em seguida temos dois versos datílicos e depois eles voltam a ser jâmbicos, até o último verso da terceira estrofe desse trecho (*to tell each other the same thing we had dreamt*), que passa a apresentar a estrutura do anapesto.

Depois disso temos uma sequência de anapestos e jâmbicos, inclusive na última (IV) parte, que apresenta as estruturas jâmbico, anapesto e um anapesto irregular ao apresentar no verso “*It is night, the snow has stopped falling*”, que pode ser lido como x x / x / x x / x, e o último verso podendo ser lido como x / x x / x x / x /.

Após ter feito essa análise do ritmo e a contagem das sílabas, as dificuldades na decisão de quais escolhas fazer em minha tradução só aumentaram. Afinal, sua estrutura e forma continuam indicando que, apesar da existência de estruturas convencionais, esse poema é ainda essencialmente contemporâneo – não pela época em que foi escrito, mas, por suas características,

como essa irregularidade, os *enjambements* e, como será apontado mais adiante, detalhes como a repetição de palavras e estruturas sintagmáticas.

Apresento, portanto, abaixo, o poema em sua completude, com as marcações feitas por mim a partir da minha leitura (segunda coluna), a contagem de sílabas (primeira coluna) e a minha tradução (terceira coluna).

	A LATVIAN EMIGRANT BIDS FAREWELL TO HIS BELOVED IN RIGA	UM EMIGRANTE LETÃO SE DESPEDE DE SUA AMADA EM RIGA
	I	I
5	Your breasts shine like dark stars	Seus seios brilham como estrelas escuras
3	in this black hole	nesse buraco negro
5	into which we disappear .	para o qual desaparecemos.
7	When we are together , you said	Quando estamos juntos, você diz
6	it's like we're in a cocoon .	que é como se estivéssemos em um casulo.
7	I place my palm on your stomach	Encosto minha mão em sua barriga
5	I feel a strange wingbeat .	Sinto um estranho bater de asas.
5	You are a white harvest	Você é uma colheita branca
4	and I will reap you.	e eu vou ceifá-la.
	II	II
4	You never sleep . All	Você nunca dorme. A noite
5	night you lie beside me	toda você continua junto a mim
4	and when I surface ,	e quando acordo,
4	your eyes in the dark	seus olhos no escuro
5	are like the lights of a ship	são como as luzes de um navio
3	anchored offshore .	ancorado na costa.
6	"What is it", I say , "Do you	"O que foi", eu pergunto, "Você
6	think the Russians are coming ?"	acha que os russos estão vindo?"
7	You never answer . Once I woke	Você nunca responde. Uma vez acordei
7	to find you cradling me, holding	para encontrar você me segurando e abraçando
4	me tight like your child ,	firme, como se fosse sua criança,
6	your eyes huge and close to mine .	seus olhos enormes e juntos aos meus.
6	I smiled , said something , and sank	Sorri, disse algo, e afundei

8 back **down** into the **forests** of **light**
 9 even **then**, **thinking**: I will **remember**
 6 **this** at the **moment** I **die**.

9 **Now**, I **think** it was the **moment** I **die**.

III

8 **Late** arrivals, we **fly** in the **dark**
 14 the **airport** is **already** **full** in the **European** **day**.

3 **Just** after **dawn**,
 9 you **told** me you **had** imagined all **week**
 4 that **we** were both **dead**

8 You **saw** it **all**, the **hospital** **wards**
 8 the **graveyards**, some **kind** of **liebestod**.

5 I **told** you **what** it **meant**,
 7 and **then** we **slept**, or **almost** **slept**
 9 our **fingers** **laced** together **like** a **zip**
 10 our **palms** like **locomotive** **buffers** **pressing**

7 and **then** we **dreamt**, or **almost** **dreamt**
 12 that **we** were **high** **above** the **city**, **walking** in **light**
 12 **outside** of **time**, until we were **woken** by the **urge**
 10 **to** tell each **other** the same **thing** we had **dreamt**.

7 "Now I **know** we are **one**," you said,
 4 between **sleep** and **dream**.

8 But you are **wrong**. I will be **flying**
 11 through the **European** **night** without you, **alone**
 4 in the **beer-drinking** **crowd**.

4 I will **close** my **eyes**
 4 but **time** will not **stop**
 9 because **time**, like **love**, will **always** **fuck** us.

IV

4 Keep **dancing**, **Princess**
 7 on the **Square** in the **Old** **City**.

novamente na floresta da luz
 até então pensando: vou lembrar
 disto no momento em que morrer.

Agora, penso que aquele foi o momento em que morro.

III

Chegadas tardias, voamos no escuro
 o aeroporto já está cheio no dia europeu.

Assim que amanheceu,
 você me disse que imaginou, a semana inteira,
 que estávamos mortos.

Você viu tudo: a enfermaria do hospital,
 o cemitério, um tipo de liebestod.

Eu te disse o que isso significava,
 e então dormimos, ou quase dormimos
 nossos dedos entrelaçados como um zíper
 nossas mãos como amortecedores de uma
 locomotiva se pressionando
 e então sonhamos, ou quase sonhamos
 que estávamos bem acima da cidade, andando na luz
 fora do tempo, até que fomos acordados pelo desejo
 de contar um ao outro a mesma coisa que tínhamos
 sonhado.

"Agora eu sei que somos um", você disse,
 entre o sono e o sonho.

Mas você está errada. Estarei voando
 através da noite europeia sem você, sozinho
 na multidão de bebedores de cerveja.

Fecharei meus olhos
 mas o tempo não vai parar
 porque o tempo, como o amor, sempre irá nos foder.

IV

Continue dançando, Princesa
 na Praça da Cidade Velha.

8	It is night , the snow has stopped falling	Já é noite, a neve parou de cair
5	you are dancing alone	você está dançando sozinha
7	to music only you can hear .	a música que só você pode escutar.
5	I am travelling West	Estou viajando para o Oeste
9	to bury my heart in an Irish bog .	para enterrar meu coração em um brejo irlandês.

Meu primeiro pensamento ao traduzir foi tentar, apesar de as línguas terem origens diferentes, não aumentar tanto o tamanho das frases, por mais que os versos variem bastante de comprimento. Outra escolha que fiz foi que, como o poema em inglês pode ser lido quase como uma prosa, tentaria manter esse ritmo de leitura fluída. Mas, como fazer isso, ainda mais depois de ver que há, sim, padrões na estrutura do poema?

Minha principal decisão foi, até o presente momento, tentar manter, se não o ritmo do original, as rimas internas e as aliterações, como já no primeiro verso, no qual transformei *dark stars* em “estrelas escuras”.

Acerca da escolha de palavras, na terceira estrofe, escolhi inicialmente trazer “*white*” como “pura”. Porém, ao notar muitas referências bíblicas tanto nos poemas de Norgelis quanto nos de O’Loughlin, resolvi revisitar essa tradução, o que resultou na mudança para “colheita branca” no lugar de “colheita pura”, uma vez que esta se refere a João 4:35, episódio em que Jesus está conversando com seus discípulos não sobre uma colheita física, mas sobre seus próprios ensinamentos, e como os moradores de um vilarejo próximo do local onde eles se encontravam estavam prontos para ceifar essa oportunidade. O uso de “ceifar” no verso seguinte segue a lógica da colheita, mas a relação que fiz com o “*reap*”, em *and I will reap you* foi também com o *Grim Reaper*, a morte. Afinal, o letão, como descobrimos ao longo do poema, se despede da amada não só porque ele segue para o Oeste a trabalho, mas porque ela foi ceifada pela Morte.

A essa conclusão é chegada no momento em que se lê a penúltima estrofe, na qual temos a imagem de sua amada dançando, sozinha, a música que só ela ouve.

Outra tentativa em manter uma aliteração foi no segundo trecho, segundo verso:

You never sleep. All <u>night</u> you <u>lie</u> <u>beside</u> me	Você nunca dorme. A noite toda você <u>continua</u> <u>junto</u> a <u>mim</u>
--	--

Troquei a aliteração de /ai/ pela nasalização /con/, /jun/, /mim/, optando por perder a aliteração que teria se trocasse “toda” por “inteira” mas recriando-a em “mim” para manter o verso mais curto, em uma tentativa de reproduzir o crescendo existente em toda esta estrofe, além de manter a rima interna que esses fonemas proporcionam.

Ainda nesta estrofe, outra escolha que fiz foi o que acredito ser uma correção do último verso:

Now, I think it <u>was</u> the moment I <u>die</u> .		Agora, penso que aquele <u>foi</u> o momento em que <u>morro</u> .
--	--	--

Desde a leitura inicial este verso apresenta uma dificuldade: este uso do passado em *was* com o presente em *die*. Uma suposição possível é o fato de que inglês não está no conjunto de línguas que Norgelis domina: letão e russo. Outra suposição é o fato de ele estar falando no presente, pensando no passado, e chegando à tal conclusão enquanto escreve o poema.

A decisão por deixar tal estrutura no português, mesmo que gere uma estranheza, uma vez que a gramática não permite construções como essa – mas a poesia sim. E essa escolha vem também de encontro à imagem do texto na qual ele conta, ao lembrar do que ocorreu, e parece dar-se conta de que ali, em meio a esse pensamento, ele percebe que morre.

Outra questão que pode ser atribuída à tradução, na sexta estrofe, da palavra *liebestod*.

the graveyards, some kind of liebestod.		o cemitério, um tipo de liebestod.
the graveyards, some kind of liebestod.		o cemitério, um tipo de amor na morte.

Liebestod, título da última música da ópera Tristão e Isolda, pode ser interpretado como a consumação do amor mesmo depois da morte, como visto, por exemplo, em Romeu e Julieta.

Inicialmente havia decidido traduzir *liebestod* como “amor na morte”, por um pessimismo pessoal quanto ao entendimento dos leitores: não por achar que é necessário aproximar sempre o texto na língua de saída com a de chegada, mas por acreditar que o leitor não necessariamente entenderia a referência usada pelo autor. Optei, por mim, em manter o termo em alemão. Essa escolha ocorreu para manter o texto mais semelhante ao original.

Como o que é possível, no lugar de uma tradução dita fiel, é ter uma tradução que possibilita as muitas interpretações feitas pelo leitor, decidi por manter o termo em alemão para

não ocultar uma das interpretações, ou até um dos palimpsestos que a leitura da frase “um tipo de *liebestod*” permite.

No entanto, no caso do último verso do poema, encontrei novamente esta questão, mas agora com a palavra *bog*.

I am travelling West

to bury my heart in an Irish bog.

Estou viajando para o Oeste

para enterrar meu coração em um brejo irlandês.

Bog, termo referente a um tipo específico de ecossistema, inexistente no Brasil. Pesquisando sobre ele vemos que há um termo em português, vindo do latim “palus”, referente a este tipo de local também conhecido como zona úmida. Em Portugal, essas áreas são chamadas de pauis (paul no singular). Porém, pela descrição desse ecossistema, é possível relacioná-lo também com pântanos e brejos, soluções essas que cogitei usar no lugar de paul, já que este não é um termo muito conhecido para os leitores brasileiros.

Para evitar certas confusões, cogitei inicialmente “pântano” em seu lugar. Porém, além deste deixar o verso muito longo, a opção de “brejo” permite um ritmo mais marcado:

x x x / x x x / x x / x x /.

E por falar em ritmo, este ainda precisa ser aperfeiçoado. A análise do ritmo do poema original provou-se de suma importância não só para o trabalho da tradução, mas também da interpretação deste. Afinal, a forma também traz significação - ela faz parte do texto, não está à parte dele. E, como visto acima, a forma “disforme”, mais livre do poema aqui apresentado vai além de uma prosa “poesificada”, como pode parecer. Sua irregularidade existe em uma regularidade, cuja leitura não só permite (mesmo que de maneira imperceptível no nível racional do pensamento) uma maior compreensão do sentimento ali expresso, como impulsiona interpretações que virão a definir o entendimento da obra.

No entanto, o presente trabalho não busca analisar o ritmo e a métrica dos poemas de O’Loughlin e Norgelis, por mais que eles tenham sua importância. Busco, aqui, tratar das semelhanças e diferenças entre os dois poetas, e portanto deixo essa outra análise para projetos futuros.

3.1.2 *A Latvian poet writes an ode to capitalism* | Um poeta letão escreve uma ode ao capitalismo

Os poemas, tanto de Norgelis como os de O’Loughlin, apresentam a constante menção às

suas respectivas terras – Letônia, no caso do primeiro, e Irlanda no último. No entanto, também vemos o oposto: no caso de Norgelis entendemos facilmente que este se encontra na Irlanda, em Dublin, mais especificamente, e através de seus textos nos apresenta seu cotidiano e o cotidiano de outros imigrantes e irlandeses, como em *A Latvian poet writes an ode to capitalism*:

A Latvian Poet Writes an Ode to Capitalism

It was all very good for Pablo Neruda,
Mayakovsky and all those comrades
To write their Odes to Labour: they had
Stakhanovite steelworkers,
Drivers of red tractors breaking virgin soil.
But what about me? How am I to praise
The call centre operative,
The barista in the boutique hotel,
The estate agent renting out boxes to Slovaks?

I sit here eight hours a day in my blue uniform
At the cash register in Tesco's
Trying to think a name
For what I actually do
My co-workers are called Mariska or Muhammad
I do not know where they live
I do not know what they eat.

All I know is we are low caste priests
In the greatest church that history has ever seen
The people come to the altar rail,
We lay our hands on the fruits of the earth
And give them back to the people who made them
Blessed, sanctified, paid for.

No, I don't feel like writing an ode to people like
myself.

Um poeta letão escreve uma ode ao capitalismo

Era muito bom para Pablo Neruda,
Mayakovsky e todos aqueles camaradas
Escrever suas Odes ao Trabalho: eles tinham
Siderúrgicos estacanovistas,
Motoristas de tratores vermelhos rompendo o solo virgem.
Mas e eu? Como conseguirei honrar
Os operários do telemarketing,
O barista no hotel boutique,
O agente imobiliário alugando kitnets aos eslovacos?

Fico sentado aqui oito horas por dia em meu uniforme azul
No caixa do supermercado Tesco
Tentando pensar em um nome
Para o que realmente faço
Meus colegas de trabalho se chamam Mariska ou Muhammad
Não sei onde eles vivem
Não sei o que eles comem.

Tudo o que sei é que somos padres do baixo clero
Na maior igreja que já vista na história
As pessoas vêm até aos pés do altar,
Nós tocamos os frutos da terra
E os devolvemos a quem os fez
Abençoados, santificados, pagos.

Não, não tenho vontade de escrever uma Ode a pessoas como eu.

Anyway, there's a party in a flat in Baggot Street
And the guy from Brazil has some really good
dope.

De qualquer forma, tem uma festa em um apartamento na rua Baggot
E o cara do Brasil tem umas drogas muito boas.

3.1.3 *A Latvian poet does the Joycean pilgrimage* | Um poeta letão faz a peregrinação Joyceana

Excetuando o primeiro poema, que marca a despedida à sua terra, os outros sete poemas de Norgelis apresentam relatos quase secos sobre sua vida em Dublin. Sua peregrinação Joyceana, por exemplo, em *A Latvian poet does the Joycean pilgrimage*, apesar de o poema iniciar com o letão no quarto em que James Joyce ajoelhara e rezara, e saindo pelas portas descritas em *O retrato do artista quando jovem*, passando por lugares como descritos no livro, mas adicionando detalhes do que compõe a Dublin atual: carros lituanos, pessoas em albergues bebendo e fumando e conversando em russo, ruas cheias de restaurantes chineses e seu ápice: a bodega na qual compra sua cerveja em promoção:

A Latvian Poet does the Joycean Pilgrimage

Um poeta letão faz a peregrinação Joyceana

A cynical priest shows me the room

Um padre cínico mostra-me o quarto

With the pink and white stucco ceiling

Com o teto de estuque rosa e branco

Of Diana the Huntress

da Diana, a Caçadora

Where you once knelt and prayed

No qual você outrora ajoelhou e rezou

And dreamt of Monto whores.

E sonhou com as putas de Monto.

Leaving, I pulled open the big front door

Ao sair, abri a grande porta da frente

Precisely as described in *The Portrait*

Exatamente como descrito em *O Retrato*

Facing down the long black valley

Com vista para o longo e escuro vale

Of North Great Georges Street.

Da rua North Great Georges.

I descend it, as you must often have done

Desço por ele, como você deve ter feito frequentemente

Into Dantean Dublin, past the blue light

até a Dublin de Dante, além da luz azul

Of the Cobalt Café, the pavements

do Cobalt Café, as calçadas

Lined with Lithuanian cars.

cheias de carros lituanos.

On the hostel steps, men are standing

Nos degraus do albergue estão alguns homens

Smoking and speaking Russian.

Fumando e conversando em russo.

At the corner of the street

Na esquina da rua

Named after your uncrowned King,

Que recebeu o nome do seu Rei não coroado,

Filled with call shops and Chinese restaurants

Cheia de postos telefônicos e restaurantes chineses

I buy five bottles of Latvian beer

Compro cinco garrafas de cerveja letã

In a shop called Booze2Go.

Em uma loja chamada Booze2Go.

Special offer: Five for Ten Euro!

Promoção: Cinco por Dez Euros!

É possível apontar, portanto, um realismo dentro daquilo que escreve – inclusive o caminho acima descrito é realmente o que se faz para ir da casa de James Joyce, agora o James Joyce Centre, para a loja de bebidas que de fato existe:

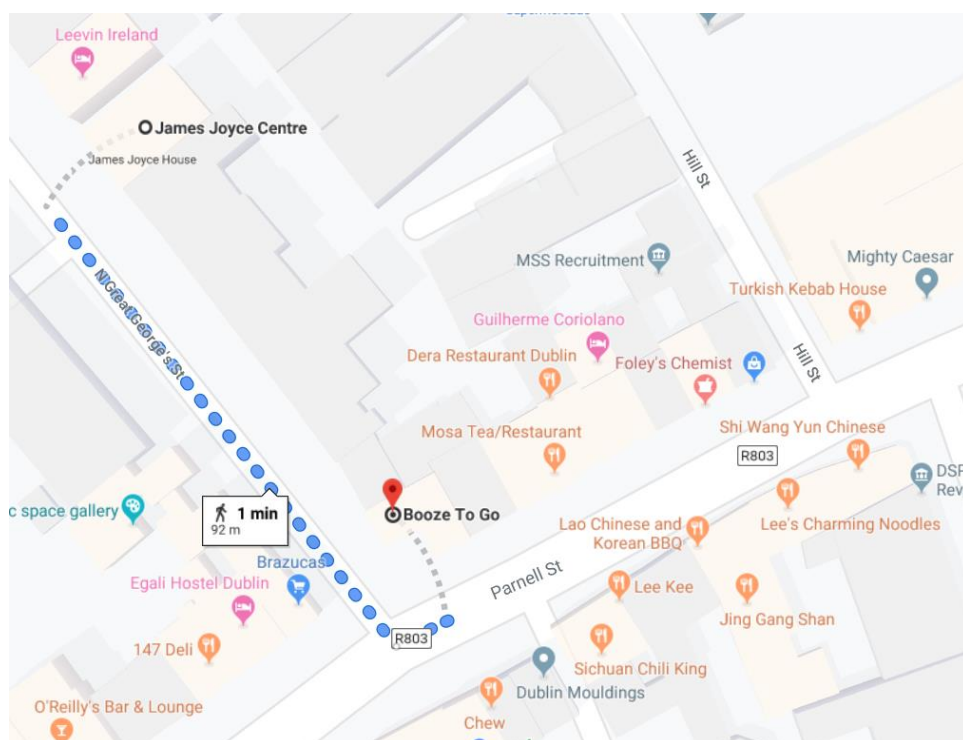


Figura 5 Mapa retirado do GoogleMaps

Assim como Joyce buscava retratar Dublin como ela era, com anedotas sobre chegar a escrever para sua tia perguntando quantas árvores tinham em certa rua, Norgelis nos apresenta uma Dublin real – o que acaba por dar autoridade à história contada por O'Loughlin sobre ter conhecido o poeta letão durante suas andanças na cidade.

É possível afirmar que temos, de um lado, um poeta criado que escreve sobre situações reais. Mas e o outro poeta?

Na primeira parte do livro, *Judaica*, vemos diversos elementos misturados, reais e imaginários. Os dois primeiros poemas apresentam imagens da sua vida quando morava na Holanda. Neles, é possível notar um anseio por encontrar a si mesmo, ao mesmo tempo que há a fuga do real, enquanto nos poemas de *Norgelis* temos um eu-lírico centrado, que sabe quem é.

Como dito na apresentação do livro, a primeira parte é reservada às experiências no exílio - com a presença constante de Amsterdã, cidade na qual morou e trabalhou por anos, o autor mistura as ruas e quadras de lá com memórias da Irlanda e da Inglaterra, tecendo um manto multicultural, com diversos elementos judaicos, da sua vida em tradução. Como o próprio nome sugere, elementos do judaísmo se fazem muito presentes, apesar de judeus não terem sido bem recebidos na Irlanda.³⁰

3.2 *In this Life* | Nessa vida

3.2.1 *Elegy for basset hound* | Elegia para basset hound

O primeiro poema do livro aparenta, como já dito anteriormente, ser um extrato de memória quase cronicalístico da vida de O'Loughlin em Amsterdã. E também por ser o primeiro poema do livro, é a primeira vez que entramos em contato com O'Loughlin e sua vida enquanto estrangeiro. Os vislumbres que ele nos permite aqui mostram a imagem de um cachorro que vivia em uma livraria, livraria essa frequentada pelo autor e sua família, amada pelo animal. Ao ponto de ir com ele buscar a filha na escola.

Imagens de uma rotina diária entremeada por informações que apontam mais que a sua vida enquanto estrangeiro, mas a sua vida em tradução. O animal, “nascido e criado inglês”, foi colhido por um vizinho (quem? Não sabemos.), colhido como um fruto de uma estrada na Itália. Sua semelhança com um explorador e a sua cesta, plantada entre dois livros que reúnem textos sobre literatura e tradução, apresenta um indício desse cachorro ter, nele mesmo, uma vida em tradução. Sem raízes como tantos exilados, como o próprio autor, esse animal destreinado, descontrolado, mesmo através da podridão e do barulho de Amsterdã, encontra o eu-lírico. Em uma espécie de redenção ao autor, o animal pode ser visto até como uma parte dele mesmo.

³⁰ Como visto na página 35 do presente trabalho.

Apresento a seguir o original seguido de minha tradução, e abaixo algumas observações sobre escolhas e reflexões que fiz.

ELEGY FOR BASSET HOUND

Other dogs feared you, perhaps rightly -
 All that weight so close to the ground
 The heft of those padded shoulders
 The not-so-comical teeth concealed
 Beneath your sadman jowls and pouches.

English-bred and born, according
 To the Basset experts, my neighbour plucked
 You off the *autostrada* near Lucca
 Where you were wandering confidently
 Like a nineteenth-century English explorer,
 His mind gone in Antarctic snow.

You settled into an Amsterdam bookshop
 Your basket firmly placed between
The New York Review of Books
 And *Literature in Translation*
 Where you accepted the ministrations
 Of single gentlemen, but fell in love
 With my wife and daughter,
 Running away from home as often as you could
 To climb like a legless man onto Judith's lap
 Where you slept for hours with one eye open.

Untrainable, unbiddable, I could barely hold you
 Back on the days I took you with me
 To collect Saar from her school, and
 You made a beeline through the crush
 Of mothers and bicycles, to the class where
 The children fought to touch your mighty ears
 As you gambolled ponderously on giant paws

ELEGIA PARA BASSET HOUND

Outros cachorros temiam você, talvez com razão
 Todo aquele peso tão perto do chão
 O volume daqueles ombros almofadados
 Os dentes não-tão-engraçados escondidos
 Debaixo de suas papadas e dobras tristes.

Nascido e criado inglês, de acordo
 Com especialistas sobre Basset, meu vizinho o colheu
 da *autostrada* próxima a Lucca
 Onde você vagava confiante
 Como um explorador inglês do século dezenove,
 Sua mente longe, na neve antártica.

Você se ajeitou em uma livraria em Amsterdã
 Sua cesta firmemente plantada entre
A New York Review of Books
 e *Literature in Translation*
 Onde aceitava os cuidados
 De senhores solteiros, mas se apaixonou
 Por minha esposa e minha filha,
 Fugindo de casa tanto quanto conseguia
 Para escalar, como um homem sem pernas, o colo de Judith
 No qual dormia por horas com um olho aberto.

Destreinado, descontrolado, eu mal conseguia segurá-lo
 Naqueles dias que o levava comigo
 Para buscar a Saar da escola, e
 Você ziguezaveava através da multidão
 De mães e bicicletas, para a sala na qual
 As crianças brigavam para tocar as suas orelhas grandiosas
 Enquanto você trotava pesadamente em patas poderosas

Like an Ottoman pasha in his harem.	Como um paxá turco em seu harém.
And yet I loved you for something else:	E ainda assim te amei por algo diferente:
How on a brown December night	Em uma noite marrom de dezembro
When the light had soaked into the wet ground	Quando a luz fora absorvida no chão molhado
I saw you through the dusk of Utrechtsestraat	Te vi através do entardecer da <i>Utrechtsestraat</i>
With trams and teatime traffic crashing between us	Com os trens e o congestionamento da hora do chá entre nós
Out of earshot, almost out of sight,	Sem poder ouvir, quase sem poder ver,
You turned on the crowded pavement	Você se virou na calçada lotada
And, like the old God of the Kabbalah	E, como o antigo Deus da Cabala
Lost in the darkness and unknowing before Creations,	Perdido na escuridão e no desconhecimento antes da Criação,
You raised your nose and sniffed the fouled air	você levantou seu focinho e cheirou o ar pútrido
And I knew that you had found me.	E eu soube que havia me encontrado.

A primeira estrofe apresentou já um desafio: como traduzir a imagem de um cachorro com *padded shoulders*? Imaginando um basset hound, temos aquele cachorro cujas orelhas são tão longas que se esparramam pelo chão quando ele deita e um corpo que parece derreter, como o quadro *A Persistência da Memória*, de Dali. Semelhança essa que se faz ainda mais notável ao relermos o poema e notarmos como, de fato, o animal se enquadra neste título.

Mas ainda pensando em como traduzir a imagem do corpo deste cachorro, decidi por apresentá-lo com “ombros almofadados” para manter a imagem de um cachorro pesado, atarracado.

Other dogs feared you, perhaps rightly -	Outros cachorros temiam você, talvez com razão
All that weight so close to the ground	Todo aquele peso tão perto do chão
<u>The heft of those padded shoulders</u>	<i>O volume daqueles ombros almofadados</i>
The not-so-comical teeth concealed	Os dentes não-tão-engraçados escondidos
Beneath your sadman jowls and pouches.	Debaixo de suas papadas e dobras tristes.

A presença de imagens, personagens e objetos bíblicos se faz muito presente nos textos de O’Loughlin, o que me fez tomar escolhas como a do vizinho ter “colhido” o cachorro da estrada, e não talvez “retirado”, sendo este também uma tradução possível para “*plucked*”.

English-bred and born, according	Nascido e criado inglês, de acordo
----------------------------------	------------------------------------

To the Basset experts, my neighbour <u>plucked</u>	Com especialistas sobre Basset, meu vizinho <u>o</u>
You off the <i>autostrada</i> near Lucca	<u>colheu</u> da <i>autostrada</i> próxima a Lucca

Outra presença bíblica é o nome da esposa do eu-lírico, Judith, mulher, guerreira e judia cujo livro, o Livro de Judite, fez parte da Versão dos Setenta (ou Septuaginta), versão hebraica da bíblia que foi traduzida o grego.

Entendemos aqui, portanto, o motivo desse poema estar no conjunto intitulado de *Judaica*.

Judite teria sido uma viúva que, durante uma invasão persas, confronta o líder de sua cidade ao discordar do seu plano de esperar cinco dias pela ajuda divina de Deus, e somente após esses cinco dias, a população se renderia (e seria escravizada). A viúva, no entanto, tem um plano: seduzir Holofernes, um general. Seu plano funciona, e ela consegue matá-lo, libertando seu povo da ameaça da escravidão e sendo considerada uma heroína.

Muito como a guerreira, a esposa aqui apresenta um grande poder sobre o basset:

You settled into an Amsterdam bookshop	Você se ajeitou em uma livraria em Amsterdã
Your basket firmly placed between	Sua cesta firmemente plantada entre
<i>The New York Review of Books</i>	<i>A New York Review of Books</i>
And <i>Literature in Translation</i>	e <i>Literature in Translation</i>
Where you accepted the ministrations	Onde aceitava os cuidados
Of single gentlemen, but fell in love	De senhores solteiros, mas se apaixonou
With my wife and daughter,	Por minha esposa e minha filha,
Running away from home as often as you could	Fugindo de casa tanto quanto conseguia
To climb like a legless man onto Judith's lap	Para escalar, como um homem sem pernas, o colo de Judith
Where you slept for hours with one eye open.	No qual dormia por horas com um olho aberto.

Apesar de ter usado o nome de “Judite” ao falar sobre o livro e sua história, optei por não “aportuguesar” o nome uma vez que aqui se trata de uma personagem estrangeira. A ideia de traduzir *Judith* para Judite chegou a me ocorrer, no entanto decidi por não afastar do leitor essa ideia do outro, do estrangeiro, tão presente no livro.

Untrainable, unbiddable, I could barely hold you	Destreinado, descontrolado, eu mal conseguia segurá-lo
Back on the days I took you with me	Naqueles dias que o levava comigo
To collect Saar from her school, and	Para buscar a Saar da escola, e
You made a beeline through the crush	Você ziguezaveava através da multidão
Of mothers and bicycles, to the class where	De mães e bicicletas, para a sala na qual
The children fought to touch your mighty ears	As crianças brigavam para tocar as suas orelhas grandiosas
As you gambolled ponderously on giant paws	Enquanto você trotava pesadamente em patas poderosas
Like an Ottoman pasha in his harem.	Como um paxá turco em seu harém.

Este trecho me apresentou algumas dificuldades também - quis manter a repetição do *un-*do inglês, resultando em “destreinado, descontrolado”, apesar de *unbiddable* ser mais “sem controle” no sentido de ninguém consegue controlá-lo, como se fosse uma força da natureza; e a minha escolha fica entre esse sentido e o de que ele não tem controle, quase de forma pejorativa. Porém, além da escolha para manter a repetição (no caso, o “des-”), acredito que pelo contexto é possível entender mais o primeiro sentido.

Outra opção que pensei foi mudar para “destreinável, descontrolável”, mas não soou bem quando lido em voz alta.

Outra escolha feita baseada na aliteração foi no seguinte trecho:

As you gambolled ponderously on giant paws	Enquanto você trotava pesadamente em patas poderosas
---	---

No inglês, temos a repetição de sons nasais em posições que permitem o leitor praticamente imaginar o cachorro pesado correndo entre as pessoas. Não consegui manter a mesma repetição, mas substituí por consoantes plosivas que, enquanto omitem o movimento do cachorro correndo, emulam seu movimento pesado ao chão - em vez de serem o processo do trotar, elas passam a ser o entremeio, o fim de uma passada e início da outra.

And yet I loved you for something else:	E ainda assim te amei por algo diferente:
How on a brown December night	Em uma noite marrom de dezembro
When the light had soaked into the wet ground	Quando a luz fora absorvida no chão molhado
I saw you through the dusk of <u>Utrechtsestraat</u>	Te vi através do entardecer da <u>Utrechtsestraat</u>
With trams and <u>teatime traffic</u> crashing between us	Com trens e o congestionamento <u>da hora do chá</u> entre nós

Na última estrofe, tentei manter a imagem escura presente no original. Uma dúvida que tive, no entanto, foi como traduzir, ou se traduzir, a rua *Utrechtsestraat*, uma vez que *straat* é rua em holandês. Porém, ao pesquisar se “rua Utrechtse” seria uma possibilidade, notei que ela parecia ser também um caminho. Somando a isso o fato de eu ter escolhido manter muitos nomes no original para apresentar a estranheza do estrangeiro, optei, portanto, em deixar como no original.

Já no congestionamento, fiquei na dúvida entre traduzir ao pé da letra, como aqui se encontra, ou adaptar para a hora do jantar ou a hora do rush. *Tea time* pode significar tanto a hora do chá quando o jantar, o que seria, no Brasil, um dos motivos para o que chamamos de hora do rush. Na dúvida, mantive como a hora do chá, uma vez que acredito que é possível associar esse congestionamento com o que temos por aqui também.

Out of earshot, almost out of sight, You turned on the crowded pavement	Sem poder ouvir, quase sem poder ver, Você se virou na calçada lotada
--	--

Nesse primeiro verso optei por fazer novamente um paralelismo na construção traduzida, resultando “Sem poder ouvir, sem poder ver”. E no segundo cogitei colocar “populosa” no lugar de “lotada”, por achar que este é mais informal que aquele. No entanto, acredito que “Você se virou na calçada populosa” resulta em uma pompa fora do tom de todo o poema, fazendo com que eu retornasse para a palavra “lotada”. Também preferi este termo a “cheia” uma vez que já implica que a calçada está cheia de pessoas, muito movimentada.

And, like the old God of the Kabbalah Lost in the darkness and unknowing before Creations, You raised your nose and sniffed the fouled air And I knew that you had found me.	E, como o antigo Deus da Cabala Perdido na escuridão e no desconhecimento antes da Criação, você levantou seu focinho e cheirou o ar pútrido E eu soube que havia me encontrado.
--	--

Aqui temos, mais uma vez, referência ao título deste grupo de poemas: a Cabala. Filosofia mística judaica, a cabala encontra-se dentro do ocultismo, e, ao contrário dos ensinamentos bíblicos, acredita na reencarnação. Os estudiosos da Cabala buscam nas palavras de Deus a Verdade, uma verdade, e os segredos do universo. O que me faz pensar aqui no autor tanto como uma solução encontrada pelo basset, e também o reconhecimento dele, não judeu, como um dos seus, como pertencente.

3.2.2 *England, our England* | Inglaterra, nossa Inglaterra

Já no poema seguinte, *England, our England*, O'Loughlin, ainda em Amsterdã, permite-nos mais vislumbres de sua vida ao mesmo tempo em que nos apresenta a pluralidade étnica e histórica sua e do amigo presente no poema. Tom pessimista, como o poema anterior e, também, nos de Norgelis, O'Loughlin aqui reflete sobre a passagem do tempo e da humanidade, além de introduzir, pela primeira vez no livro, a questão da tradução de si mesmo, do “viver em tradução”:

We were just passing through,	Estávamos apenas de passagem,
Translating ourselves from country to country,	Traduzindo a nós mesmo de país a país,
To see what, if anything, is not lost	Para ver o que, se de tudo, não se perdeu
In the Chinese whispering game of the species.	No telefone sem fio das espécies

E ao traduzir-se, e ao traduzirmo-nos, perdemos partes de nós. Como em um grande telefone sem fio da humanidade através dos tempos, vamos nos perdendo e nos recriando, muito como em uma tradução.

All that is not lost is England, our England	Tudo o que não se perdeu é a Inglaterra, a nossa Inglaterra
The light growing cold as we chase our shadows	A luz ficando fria enquanto perseguimos nossas sombras
In the Amsterdam twilight	No crepúsculo de Amsterdã
And our daughters' voices mimic us in the dusk:	E as vozes de nossas filhas nos imitam no amanhecer:
'Out! Howzat? Leg before wicket!'	“Fora! Inhaí? Perna antes do postigo!

E o que não se perdeu foi o que ficou no imaginário, na imaginação daquele que escreve e que é escrito, criando e recriando seus dias e, conseqüentemente, a si mesmo. A imagem quase lúdica das crianças jogando críquete na rua, imitando os pais, remonta a uma imagem do campo, de calma, contrastando com a luz que fica fria enquanto os estrangeiros perseguem as próprias sombras.

Neste poema, os maiores desafios foram justamente as duas últimas estrofes:

We were just passing through,	Estávamos apenas de passagem,
-------------------------------	-------------------------------

Translating ourselves from country to country,	Traduzindo a nós mesmo de país a país,
To see what, if anything, is not lost	Para ver o que, se de tudo, não se perdeu
In the <u>Chinese whispering game</u> of the species.	No telefone sem fio das espécies
All that is not lost is England, our England	Tudo o que não se perdeu é a Inglaterra, a nossa Inglaterra
The light growing cold as we chase our shadows	A luz ficando fria enquanto perseguimos nossas sombras
In the Amsterdam twilight	No crepúsculo de Amsterdã
And our daughters' voices mimic us in the dusk:	E as vozes de nossas filhas nos imitam no amanhecer:
'Out! <u>Howzat?</u> Leg before wicket!'	“Fora! Inhaí? Perna antes do wicket!”

O equivalente para o *Chinese whispering game* é o em que algumas regiões é chamado de telefone sem fio: ao pesquisar online o que seria esse jogo, encontrei em diversos sites a descrição de uma brincadeira na qual os participantes fazem uma fila, e um fala uma palavra ou frase para o que está à sua frente, tendo cuidado para que os outros não ouçam. Mas além da referência corresponder com a brincadeira aqui no Brasil, a ideia de algo que é dito através dos anos (e de diversas bocas) tem perdas, aparecendo em seguida à tradução, levanta a imagem da própria evolução. Somos desmontados e recriados constantemente, e nesse telefone sem fio da genética, muito se perde – mas muito se ganha.

Ao resolver esse problema, surgiu outro: como lidar com a frase escrita de forma fonética, como no último verso?

Por tratar-se de um jogo de críquete, tentei retomar em minha memória exclamações que pudessem caber na expressão, levando em conta que o jogador acabara de levar uma falta, uma vez que, de acordo com as regras do esporte³¹, a bola não pode bater em alguma parte do jogador sem ter atingido seu taco ou suas mãos ele. Caso isso ocorra, ele sai do jogo. Tendo resolvido as dúvidas quanto ao esporte, precisei pensar em alguma expressão que não de baixo calção, e que permitisse o efeito da brincadeira fonética. Entre “quiquiachô”, “quéoquê” e “inhaí”, optei pela última, por “e aí?” uma expressão que se encaixa mais na situação de penalidade no jogo, além de possibilitar a brincadeira com a inserção do fonema [ʌ], ainda mais considerando que quem fala são duas crianças.

³¹ Descritas no site <https://escolaeducacao.com.br/crquete/>.

3.2.3 *In this life* | Nessa vida

O poema homônimo ao livro também mantém o tom memorialístico e de recriação, sendo ainda mais imaginativo: em um encontro com a editora e tradutora Katherine Washburn, O'Loughlin narra uma vida a dois de conversas sobre poetas e poemas, sobre a Cabala e seu criador, Gershom Scholem, filósofo e historiador judeu-alemão.

Afastando-se ainda mais dos poemas de Norgelis, já no primeiro verso o irlandês nos apresenta um mundo que mescla com o real e a ficção:

In This Life

i.m. Katherine Washburn

I had forgotten you were dead. You stumbled suddenly

into my mind, the way you stuttered out of your taxi

one Christmas, en route from Rome to New York.

I thought you the last of the old New Yorkers, unashamed of what you knew, always ready to learn.

By eight in the morning in our basement kitchen the ashtray was already full, and the coffee cold in our cups

as we talked of Bukovina and Paul Celan's last poems,

Scholem and the *Origins of Kabbalah*.

Outside, it was still Ireland.

All that winter, we were like a spacecraft stranded on an alien planet. Not a hi-tech

Hollywood silver machine, but an old rust bucket

from a low-budget movie. Our cracked capsule

was called 'Seaspray', perched on the rocks of sandycove,

its eyes watering in the wind from the Kish.

The 'Little Big House' we called it, on account

Nessa vida

i.m. Katherine Washburn

Tinha esquecido que estava morta. Você esbarrou de repente

em minha mente, assim como saiu tropeçando de seu táxi

em um natal, a caminho de Roma para Nova Iorque.

Vi você como a última dos antigos nova-iorquinos, sem vergonha do que sabia, sempre pronta para aprender.

Pelas oito da manhã em nossa cozinha de porão

o cinzeiro já cheio, e o café frio em nossas xícaras

enquanto falávamos dos últimos poemas de Bukovina e Paul Celan,

Scholem e as *Origens do Cabala*.

Lá fora, ainda era a Irlanda.

Aquele inverno inteiro, nós éramos como uma nave espacial perdida em um planeta alienígena. Não uma máquina

prateada de alta tecnologia de Hollywood, mas um balde velho e enferrujado

de um filme de baixo orçamento. Nossa cápsula rachada

chamava-se "Seaspray", empoleirada nas rochas de sandycove,

seus olhos enchendo de lágrimas no vento do Kish.

A "Pequena Grande Casa" a chamávamos, por conta

of all the tiny rooms behind the imposing façade,
and there we waited for the great wave
to lift us off the rocks.

That winter we nearly froze, as I scuttled upstairs
with buckets of fuel, but
nothing could cut the chill of inheritance
from the freezing air, or halt the slow fall
of the damp wallpaper, collapsing under the
weight
of a century of servile respectability.

Shivering in our kitchen, you looked like a
medieval nun,
or rather, a Beguine, a handmaid of the Lord in
her spare time,
with your dusty black dress and your Plymouth
Brethren hair
clutching your Mac PowerBook like a latter-day
missal
crammed with half-done translations from the
Greek Anthology
and fiery funeral orations by Rabbi Isaac da
Fonseca.

Two weeks later you were dead. And we had to
leave that house
spinning off into outer space, clinging to debris.
A politician lives in it now, and fills the rooms
with her own air, ignorant of what was buried
there.

Katherine: we sat in the Clarence Hotel, drinking
vodka
martinis, laughing at how well we knew each
other
though in this life we had hardly met.

de todos os pequenos quartos por trás de sua façade
imponente
e lá esperamos pela grande onda
para nos levantar das rochas.

Quase congelamos naquele inverno, enquanto eu corria
escadas acima
com baldes de combustível, mas
nada podia cortar o calafrio da herança
do ar congelante, ou interromper a queda suave
do papel de parede úmido, tombando sob o peso
de um século de respeitabilidade servil.

Tremendo em nossa cozinha, você parecia uma freira
medieval,
ou até, uma Beguina, uma ama de um Lorde em seu tempo
livre,
com seu vestido preto empoeirado e seu cabelo de puritana
segurando seu Powerbook Mac como um missal dos
últimos dias
abarroto de traduções da *Antologia Grega* pela metade
e de orações fúnebres ardente pelo Rabino Isaac da
Fonseca.

Duas semanas depois você estava morta. E tivemos que
deixar aquela casa
voando para o espaço sideral, agarrando-se a detritos.
Uma política mora lá agora, e enche os quartos
com seu próprio ar, sem saber o que estava enterrado lá.

Katherine: sentamos no Hotel Clarence, tomando vodka
martinis, rindo de quão bem nos conhecíamos,
quando nessa vida nós mal nos encontramos.

É somente ao chegarmos na última estrofe que tomamos conhecimento de que todos esses acontecimentos estavam na cabeça do poeta – nessa vida, os dois não viveram nada do que viveram no texto.

De acordo com Benjamin (1940), articular o passado historicamente não significa reconhecê-lo como ele realmente é. Significa segurar uma memória conforme ela aparece em um momento perigoso.³² E é isso que O’Loughlin parece fazer neste poema: a memória da tradutora aparece em sua mente e ele a agarra, reescrevendo sua história como muitos outros irlandeses já fizeram.

E lembrando da capa, a imagem do Angelus Novus e sua relação com a história, é possível relacionar a imagem descrita por Benjamin do anjo da história com o poema atual – o desejo de acordar os mortos para juntar os fragmentos de sua ruína, “voando para o espaço sideral, agarrando-se a detritos”. Mas a tempestade que sopra do paraíso é mais forte, e a realidade se faz presente: a realidade de que, nessa vida, ambos praticamente não se conheceram.

3.3 *The Moscow suburb* | O subúrbio de Moscou

3.3.1 *The Moscow suburb* | O subúrbio de Moscou

A história como temática da obra de O’Loughlin tem o seu ápice na segunda parte de seu livro: Os subúrbios de Moscou.

Poema escrito durante sua residência em Riga, em 2006, é dividido em cinco partes: a primeira, refletindo sobre o passado do império russo ao mesmo tempo que romantiza Riga, capital da Letônia:

In all the suburbs of Muscovy, the poets	Em todos os subúrbios de Moscóvia, os poetas
Are writing their farewells to history,	Escrevem seus adeus à história,
Hoping to jump the gun.	Esperando precipitarem-se
But History has not forgotten us.	Mas a História não se esqueceu de nós.
Though it seems to have forgotten	Apesar de parecer ter-se esquecido
This place, where we walk	Deste lugar, no qual caminhamos
On the stumps of gravestones	Nas pedras das lápides

³² No original, “To articulate the past historically does not mean to recognize it the way it really was... it means to seize hold of a memory as it flashes up at a moment of danger.”

And the walls of ruins are visible	E com as paredes das ruínas visíveis.
Under a thin layer of earth,	Sob uma fina camada de terra,
A city like a lost kingdom	Uma cidade como um reino perdido
In the Himalayan valleys	Nos vales do Himalaia
Of European memories:	De memórias europeias:
Bastard child of Germany	Filho bastardo da Alemanha
Sweden's long-lost relation	Parente longínquo da Suécia
Estranged suburb of Moscow,	Subúrbio afastado de Moscou,
Russian capital of a Latvian nation.	Capital russa de uma nação letã.
Riga is a place to lie on your back	Riga é um lugar onde descansar as costas
In a nineteenth-century apartment	Em um apartamento do século dezenove
And hear the rain tunneling through the drains	E ouvir a chuva correndo pelos canos
While someone upstairs practices Debussy	Enquanto alguém no andar de cima pratica Debussy
And feel the delicious clattering	E ouvir o tinido delicioso
Of stiletto heels on cobblestones	Dos saltos altos nas ruas de pedra
As the girls cross the square with a pink	Enquanto as garotas percorrem a praça com uma chama
Flame clenched between their thighs.	Rosa presa entre suas coxas.

Mais uma vez temos a imagem de alguém olhando para trás, mesmo que algo o empurre para frente: os poetas, despedindo-se do mundo, mas o mundo não se esquece deles.

Como um palimpsesto, o local, criado a partir de vários outros, relaciona-se com a própria Irlanda na qual O'Loughlin morou – um lugar que era na beira de uma cidade que ficava na beira de um país que ficava na beira da Europa. Essa distância do centro (comercial, cultural, social) fez com que se identificasse com os países do Leste Europeu, também afastados, também ignorados:

Bastard child of Germany	Filho bastardo da Alemanha
Sweden's long-lost relation	Parente longínquo da Suécia
<u>Estranged suburb of Moscow.</u>	<u>Subúrbio afastado de Moscou.</u>

Russian capital of a Latvian nation.

Capital russa de uma nação letã.

Riga, capital da Letônia (antes República Socialista da Letônia), foi anexada formalmente à União Soviética em 1940, sendo invadida pelos Nazistas em 1941. Apesar de ter sido retomada pelos soviéticos logo após o fim da Segunda Guerra Mundial, as potências ocidentais consideraram as invasões do país ilegal, não sendo, portanto, reconhecido por eles. Somente em 1990 o país conseguiu tornar-se independente da União Soviética, apesar das muitas tentativas do governo de tomar o país de volta.

Durante a ocupação soviética e, principalmente, durante o período de transição, Moscou manteve centrais do governo soviético em Riga, tendo sido, por anos, uma extensão de Moscou, por mais afastada que fosse, e a capital russa dentro da nação que buscava se libertar.

Como em um limiar, Riga era mas não era pertencente ao governo russo. Essa falta de identidade única por conta dos acontecimentos da história parece atrair O'Loughlin, uma vez que vemos sempre assuntos relacionados em seu poema, diferentemente de Norgelis.

A segunda parte segue apresentando ao leitor informações sobre essa capital: mais especificamente, apresenta a invasão nazista e a consequência que muitos judeus sofreram. O'Loughlin apresenta a ocupação nazista de Riga, cidade na época ainda pertencente à União Soviética, falando sem dizer das muitas pessoas que lá entraram em trens, para nunca mais voltar.

'It all happened so quickly...'

Said the girl in the Museum of Occupation.

She hadn't laughed when we asked

'Which Occupation?'

'It all happened so quickly...'

Is what her parents had said

When she asked what had happened

To Riga's Jews.

Yes, they saw the lines of men, women,

Children, marching down Moskova Iela

From the Moscow suburb, past the red-brick

Warehouses to the station.

One minute they were there - the architects,

"Foi tudo tão rápido..."

Disse a garota no Museu da Ocupação.

Ela não riu quando perguntamos

"Que ocupação?"

"Foi tudo tão rápido..."

Foi o que seus pais disseram

Quando ela perguntou o que aconteceu

Com os judeus de Riga.

Sim, eles viram as filas de homens, mulheres,

Crianças, descendo a rua Moskova

Do subúrbio de Moscou, passando os tijolos vermelhos

dos armazéns até a estação.

Uma hora eles estavam lá - os arquitetos,

The dentists, the orchestra musicians -
The next day they were gone, and
It all happened so quickly.

Os dentistas, os músicos de orquestra -
No dia seguinte não estavam mais, e
Tudo isso aconteceu tão rápido.

A repetição de *it all happened so quickly* pode ser vista como um intertexto com o discurso de Elie Wiesel quando recebeu o prêmio Nobel da Paz em 19 86: “It all happened so fast. The ghetto. The deportation. The sealed cattle car. The fiery altar upon which the history of our people and the future of mankind were meant to be sacrificed.”

Já a terceira parte rompe com a imagem da cidade e parte para uma imagem mais ampla – ainda que mantendo a temática de conflitos:

But still we know what’s happening.
The yellow Hummers inch their way
Through the cobbled streets of Riga
Gaudy versions of their cousins in Baghdad

Essentially doing the same job.
Nearby a pipeline passes
Carrying gas from East to West
And with it flows of cash and credit.

Like mullet gathered at a sewer pipe
Behind their tinted windows,
The Harvard MBAs, technicians of theft
In their handmade Italian boilersuits.

Mas ainda assim sabemos o que está acontecendo.
Os Hummers amarelos avançam
Pelas ruas de pedra de Riga
Versões espalhafatosas de seus primos em Baghdad

Fazendo essencialmente o mesmo trabalho.
Ali perto passa um gasoduto
Carregando gás do leste ao oeste
E com ele, correntes de dinheiro e crédito.

Como tainhas reunidas em um cano de esgoto
Por trás das janelas filmadas,
Os MBAs de Harvard, técnicos da falcatrua
Em seus macacões italianos feitos a mão.

Aqui o autor mostra que, apesar das atrocidades já antes vividas, a história volta a se repetir. Tudo antes aconteceu tão rápido. Tudo ainda acontece tão rápido. Mas agora, todos sabemos da guerra do Iraque e da verdadeira motivação para que a invasão ao país ocorresse: o gasoduto, com correntes de dinheiro e crédito.

Isso aparece bem claro na quarta parte: nela, O’Loughlin fala da ação de tomar controle, ter alguma atitude contra o que acontece – mas percebe que não importa o que faça, continua andando no caminho que a história o manda:

I too marched like an eejit	Também eu marchei como um idiota
From Parnell Square to the Dáil	Da Praça Parnell até o Dáil
Protesting against the war we knew	Protestando contra a guerra que sabíamos
Would happen anyway.	Que aconteceria de qualquer jeito.
I like being able to use that verb: marched	Gosto de poder usar esse verbo: marchei
Because that's what people do in History.	Porque é isso que as pessoas fazem na História.
But we weren't marching, we	Mas não estávamos marchando, nós
Were just hamsters running on a wheel in a cage.	Éramos apenas hamsters correndo em uma roda em uma gaiola.

E ainda assim, vemos que as pessoas seguem vivendo, mesclando suas histórias com a história que já passou, seguindo a corrente e o vento da tempestade que vem a trazer o progresso:

Russia in as ocean	A Rússia é um oceano
Flooding, receding, leaving	Enchendo, esvaziando, saindo
Behind pockets and rocky pools.	por trás de bolsos e piscinas rochosas.
On Saturday mornings in summer	Em manhãs de sábado no verão
The Russian wedding parties	As festas de casamento russas
Gather to be shyly photographed	Se reúnem para timidamente terem suas fotos tiradas
In front of the huge granite statue	Em frente à enorme estátua de granito
Of Lenin's Latvian Riflemen	Dos atiradores letões de Lenin
Which the Russians left behind	Que os russos abandonaram
And the Latvians don't dare destroy.	E que os letões não se atrevem a destruir.
In white high heels and dresses	Em saltos altos brancos e vestidos
Of primary colours I never knew existed	de cores primárias que nunca soube existirem
They smile, but hesitantly, as, stateless,	Eles sorriem, mas hesitantes, ao, sem estado,
They pose patiently before	posarem pacientemente frente
The totem of a lost tribe	ao totem de uma tribo perdida

And wait for History to find them again.	e esperam pela História para encontrá-los novamente.
--	--

Riga, August 2006	Riga, agosto de 2006
-------------------	----------------------

Esse poema, intermediário entre a série Judaica e a série de Norgelis, parece introduzir o tom do que o leitor virá a ler em seguida. Apesar de apresentar aqui uma quase nostalgia a qual Norgelis não apresenta – a de O’Loughlin parece ser mais por algo que não aconteceu a ele, enquanto Norgelis apresenta uma melancolia mais egocêntrica, mais centrada em suas próprias experiências. Mas esse final, essa imagem de uma esperança frágil, mas ainda existente, de que algo vai mudar – essa luz tênue em meio à escuridão é vista no poema de Norgelis *A Latvian poet reads Yeats’ A Vision in the Oliver St John Gogarty*.

3.4 Poems of Mikelis Norgelis II

3.4.1 *A Latvian poet reads Yeats’ A Vision in the Oliver St John Gogarty* | Um poeta letão lê A Vision, de Yeats, em Oliver St John Gogarty

A Latvian Poet Reads Yeats’ A Vision in the Oliver St John Gogarty

Ireland is such a wet country.

Beer and vomit, semen and piss.

In the downstairs toilet an English woman
is having sex with two Irish men.

Up here in the kitchen the Chinese giggle

And the Polish porters glower.

Me, I am starting my coffee break

So I can return to my Yeats’ *A Vision*.

I like to smoke and read a few lines

And let his words roll round my head.

Strange to think that all of us

The Poles, the Chinese and me

Um poeta letão lê *A Vision*, de Yeats, em Oliver St John Gogarty

A Irlanda é um país tão molhado.

Cerveja e vômito, sêmen e mijo.

No banheiro lá de baixo uma inglesa

Está transando com dois irlandeses.

Na cozinha aqui em cima os chineses riem

E os porteiros poloneses rosnam.

Já eu, eu estou começando minha pausa

Para que possa retornar para o meu *A Vision*, de Yeats.

Gosto de fumar e de ler algumas linhas

E de deixar suas palavras rodarem em minha mente.

É estranho pensar que todos nós

Os polacos, os chineses e eu

Once were children in shining white shirts
 With little red scarves around our necks
 Singing songs of Hope and Progress
 Not knowing we were The Beast
 They feared so much over here
 That we almost blotted out the light.

But the Beast is dead and
 We have come crawling like vermin
 Out of its cold fur.

Now my break is over,
 And it's back to work, I
 Have to bring down some beer,
 Huge barrels like steel pills
 To be forced down the throat of the serpent
 Which fills the streets of Temple Bar.
 There is no longer any darkness in the world.
 The light shines in every corner.
 I cannot sleep, I cannot dream,
 like a medieval Latvian serf I wait
 for something to wait for.

Fomos uma vez crianças em camisas brancas brilhantes
 Com pequenos cachecóis vermelhos em nossos pescoços
 Cantando músicas de Esperança e Progresso
 Não sabendo que éramos O Monstro
 Que eles temiam tanto por aqui
 Que nós quase destruimos a luz.

Mas o Monstro está morto e
 Viemos rastejando como vermes
 Fora de seu pelo frio.

Agora minha pausa acabou
 E é voltar ao trabalho,
 Tenho que levar algumas cervejas para baixo,
 Enormes barris como pílulas de aço
 A serem forçadas garganta abaixo na serpente
 Que enche as ruas do Temple Bar.
 Não há mais escuridão no mundo.
 A luz está em todos os lugares.
 Não consigo dormir, não consigo sonhar,
 Como um servo letão medieval eu espero
 por algo pelo que esperar.

Novamente vemos, em Norgelis, o tom pessimista e as imagens reais de uma Irlanda corrompida. Esse vocabulário mais de baixo calão é característica do letão, como pudemos observar aqui e nos dois outros poemas já mostrados – a presença de palavrões, de conteúdo sexual e palavras que remetem a umidade são algumas das marcas restritas a Norgelis.

A umidade, em Norgelis, está ligado sempre a uma imagem ou desolada ou repugnante: em “Um emigrante letão se despede de sua amada em Riga”, essa palavra úmida está no brejo irlandês, local no qual enterrará seu coração, enquanto vive em meio aos bebedores de cerveja. Já em “Um poeta letão faz a peregrinação Joyceana”, essa umidade aparece nas garrafas de cerveja que compra – cinco por dez euros! E aqui, em “Um poeta letão lê A Vision, de Yeats, em Oliver

St John Gogarty”, logo na primeira estrofe somos açoitados com as imagens dessa Irlanda molhada que o imigrante descreve.

Outra diferença entre os poetas é na representação dos estrangeiros: O’Loughlin apresenta diferentes nacionalidades em diferentes lugares coexistindo, enquanto Norgelis enfatiza sempre os grupos fechados em suas próprias nacionalidades e em seus próprios idiomas, mesmo presentes em um país multicultural como a Irlanda do século 21. Esses fatos levanto a questão de se essa postura de O’Loughlin reflexo de uma miscigenação vivida quando no exterior, e a de Norgelis uma observação e uma crítica que O’Loughlin, enquanto o seu outro, faz da Irlanda à qual retornou.

3.5 Angelus Novus | Angelus Novus

3.5.1 *The Widow’s Prayers* | As preces da viúva

No poema mais autobiográfico de O’Loughlin, e um dos mais ricos, é possível sentir a presença da matriarca da família O’Loughlin e seu julgamento enquanto lemos seus versos.

Foi esse o poema que, inicialmente, de acordo com O’Loughlin em 2011, marca a despedida ao seu colega letão, pois foi ao escrever *The Widow’s Prayer* que volta a escrever como antes. Mais uma vez, a busca ao passado fez com que ele encontrasse o seu presente, e o seu presente enquanto Norgelis foi levado ao passado.

E aqui a história, da Irlanda e do autor, predomina no texto. Mas como poderia ser diferente? Sendo o único poema compondo o Angelus Novus, o anjo da história de Benjamin, a imagem do quadro e seu significado não só estão conectados como também presentes nas últimas estrofes dessa autobiografia que rompe com o costume, inclusive na poesia, de que não se desrespeitam os mortos.

Em uma entrevista feita por JP O’Malley, O’Loughlin admite estar pensando muito sobre a sua família e o seu papel, e chega à conclusão de ter romantizado sua avó – justamente a viúva que faz a prece. “Há uma aceitação na cultura irlandesa quanto à família, mas claro, o que a família muitas vezes faz é te reprimir, e encher sua cabeça com os valores que nos levaram às sociedades terríveis que temos agora.”³³

O rompimento com esse costume é apresentado já na primeira estrofe, marcada pelo tom de raiva guardada e rancor que ainda não tinham aparecido em O’Loughlin:

³³ No original: There is an acceptance in Irish culture of the family, but of course, what the family is often doing is repressing you, and inculcating you with the values that have lead to the horrible societies that we now have.

The Widows' Prayers	Preces da viúva
You were born to be a widow. Not that you	Você nasceu para ser viúva. Não que você
Didn't love Michael O'Loughlin,	Não tenha amado Michael O'Loughlin,
My father's poor father,	O pobre pai de meu pai,
But you broke him anyway	Mas você o quebrou mesmo assim
The way you broke your five strong sons.	Como quebrou os seus cinco filhos fortes.
I've read Freud, I've read Jung	Eu li Freud, eu li Jung
But there's nothing here to analyse:	Mas não há nada aqui para ser analisado:
Their theories break on your brute existence	As teorias quebram em sua existência bruta
Like snow on a bonfire,	Como neve em uma fogueira,
Leaving you intact,	Deixando-te intacta,
Proletarian bitch goddess	Deusa puta do proletariado
Virgin Queen patrolling your realm	Rainha Virgem rondando seu reino
For thirty years, obscenely alive	Por trinta anos, obscenamente viva
Moving amoeba-like	Movendo-se como uma ameba
Through these ancient streets	Através dessas ruas antigas
A monument to mere survival,	Um monumento para a mera sobrevivência,
Life at its most stripped down.	Vida em sua forma mais crua.

Outra mudança vista no estilo de O'Loughlin, que até então mantinha um ar nostálgico ao retomar amigos e família nos poemas, é a presença, pela primeira vez, de termos de baixo calão:

Proletarian bitch goddess	Deusa puta do proletariado
---------------------------	----------------------------

Mas essa não é a primeira puta que aparece no livro: em *A Latvian poet climbs Killiney Hill*, de Mikelis Norgelis:

This city has dyed her hair blonde	Esta cidade tingiu seus cabelos de loiro
And had her breasts remodelled	E teve seus seios reconstruídos
To look like the whore	Para parecer com a puta
In the hotel foyer	Em entradas de hotel

Anywhere in the world

De qualquer lugar no mundo

Aqui, uma crítica a como o progresso e a repetição dos acontecimentos históricos levou a cidade de Dublin a perder características do que era, tornando-se apenas mais uma cidade dentre tantas – mais uma puta como tantas outras.

É interessante notar como ambos poemas apresentam introduções semelhantes – não em assuntos, mas na escolha de palavras e, principalmente, no tom pessimista e rancoroso, antes tão característico dos textos de Nergelis. Aqui, eles se misturam e se confundem, muito como os próprios autores.

Retornando ao poema em questão que, por si só, merece um trabalho apenas para ele, a conversa antes tida com o leitor agora é direta com a avó, como uma conversa no túmulo, coisas que antes não era capaz de dizer aparecem – quando antes foi necessário o encontro com o outro para escrever para a Irlanda do seu retorno, aqui vemos que o rompimento com mais um elemento característico do que o torna irlandês o faz romper com o letão. Perdendo uma marca sua, O’Loughlin ganha a si mesmo, e o retorno de sua escrita como ela era antes.

All your life you played	A sua vida toda você jogou
In the giant Las Vegas	na gigante Las Vegas
Of the Catholic Church,	da Igreja Católica,
With its Casinos of Sorrowful Murmurs	Com seus Cassinos de Murmúreos Dolorosos
And their one-armed bandits of the soul	E seus bandidos da alma de um braço só
The flashing lights, the bells	As luzes piscantes, os sinos
The jackpots of Lourdes and Fatima.	As boladas de Lurdes e Fátima.
I’d love to know what deal you struck	Adoraria saber que trato você firmou
With the thing you claimed created you.	Com a coisa que você dizia ter te criado.

Aqui, o vício ao catolicismo é comparado ao vício do jogo – sendo os “bandidos de um braço só” as máquinas de jogos, com o “um braço só” sendo a manivela que se puxava, antes da substituição por botões para efetuar o jogo.

Mas não só a religiosidade da avó é criticada: a própria instituição da Igreja Católica, com o poder de influência que tinha no país, é possível de ser notado ao tê-la descrita como “gigante Las Vegas”, seus cassinos, os santuários de Lurdes e Fátima como máquinas de ganhar dinheiro e os acordos que eram feitos com Deus quanto à absolvição da alma de um pecador.

O poeta segue, descrevendo seus dias de *Wanderjahre*, anos de aprendizado itinerante, tradição que remonta à época medieval de deixar sua casa para aprender e treinar um ofício. Mantive, na tradução, o termo, apesar de ter cogitado mudar para “jornada”, uma vez que o poeta apresenta essa época não como a busca por um ofício, mas a busca para descobrir a sua essência.

O uso de “essência” faz remeter ao texto de Derrida (2000) *O que é uma tradução relevante*. Diz o autor que a palavra “relevant” é conferida a tarefa não do tradutor, mas de definir a essência da tradução. A questão da essência da tradução estaria ligada à pergunta “o que é uma tradução?” – e é necessário saber o que é essa essência, essa finalidade da tradução.

No poema, O’Loughlin diz ter tentado se isolar para descobrir sua essência (sua relevância?), mas sempre retornava, em pensamento, à sua avó. O poder que a avó exercia sobre o autor é claro aqui:

In my <i>Wanderjahre</i> I wrote to no one,	No meu <i>Wanderjahre</i> não escrevi a ninguém,
Friends or family, trying	nem amigos nem família, tentando
To bare myself down to essence	Para me reduzir à essência
But in every town I came to	Mas em todas cidades que vim
I hunted out the local Virgin, always surprised	Procurei pela Virgem local, sempre surpreso
To find there was one, and sent you postcards	Ao descobrir que há uma, e te mandei cartões postais
Of her different faces. We never	De suas diferentes faces. Nós nunca
Talked about it	Falamos sobre isso
But you placed them in line	Mas você os enfileirou
Stuck in the frame of a picture of the Sacred Heart,	Presos na moldura da imagem do Coração Sagrado,
Beside the Child of Prague, in your front bedroom.	Ao lado do menino Jesus de Praga, em seu quarto da frente.

As próximas estrofes questionam por que a avó era como era, e busca no passado da Irlanda, a pobreza, a miséria, as greves, os muitos soldados mortos. E compara seu avô, que mesmo com todas essas mazelas, e sendo ele mesmo soldado lutando pela liberdade da Irlanda, sorri em uma foto, enquanto a avó se mantém séria, ruim.

Why were you the way you were?	Por que você era do jeito que era?
Original Sin or Oliver Cromwell	Pecado Original ou Oliver Cromwell
The Act of Union Eighteen O One	Ato de união dezoito zero um

Twelve to a room in the Georgian tenements	Doze em um quarto nos cortiços georgianos
The impacted pain, the squalor	A dor do impacto, a miséria
Of drunken soldiers rollicking	Dos soldados bêbados se divertindo
In the biggest brothel in Europe	No maior bordel da Europa
The strikes, the Lockout, the Somme,	As greves, o bloqueio, a ofensiva Somme,
The black and tan shot dead	Os soldados <i>black and tans</i> mortos
In the local Fish and chip shop,	Nas lojas de <i>fish and chips</i> ,
The Free State army who shelled your house	O exército do Estado Livre que encheu sua casa de balas
With borrowed British armoury?	Com arsenal britânico emprestado?
In that holiday snap from the Twenties	Naquela foto das férias nos anos vinte
My blonde blue-eyed grandfather,	Meu avô loiro e de olhos azuis,
Home from the war in Kerry	De volta em casa da guerra em Kerry
Shirt-sleeved and smiling	Usando camisa e sorridente
Lies relaxed on the Free State beach	Deita relaxado na praia do Estado Livre
Having survived a second time.	Tendo sobrevivido uma segunda vez.
But you are sitting upright beside him	Mas você senda dura ao lado dele
Dressed in your Sunday best	Vestida com a melhor roupa de domingo
Bristling with black energy,	Eriçada de energia escura,
A backstreet Sphinx on the sands	Uma esfinge dissimulada nas areias
Your face insolent, ignorant, unreconciled.	Seu rosto insolente, ignorante, irreconciliável.

O “maior bordel da Europa”, aqui, seria a Irlanda, terra que todos invadiam, terra que se vendia. Vê-se mais uma vez a relação entre esse poema e o de Norgelis apresentado acima.

Seguindo as lembranças do poeta irlandês por sua memória, uma característica dos poemas anteriores de O’Loughlin se faz presente: a menção ao Leste Europeu, à lembrança de um passado narrado de forma nostálgica e, aqui também, a romantização do socialismo através da figura de seu pai:

Now I take the new electric tram	Agora pego o novo trem elétrico
Through your native realm, and	Através do seu reino de nascimento, e
I pass through those old places: the church	Passo por todos aqueles lugares antigos: a igreja
Where you had me initiate	Na qual você me iniciou

Into the rites of your tribe,	Nos ritos de sua tribo,
My first school, the distillery	Minha primeira escola, a destilaria,
Where you took me one day	Na qual você me levou um dia
To meet my father, emerging	Para encontrar meu pai, emergindo
From his brick and copper cathedral	Da sua catedral de tijolo e cobre
Of noise and sweet smells	De barulhos e cheiros adocicados
Wearing blue overalls and a mask	Vestindo macacões azuis e uma máscara
Like a figure in a Socialist Realist painting.	Como uma figura em uma pintura realista socialista.

Digo romantização porque na época, quando se era da esquerda no Oeste Europeu, o Leste Europeu e os países comunistas eram vistos como ideais – e foi só indo e vivendo no Leste que O’Loughlin vivenciou a opressão desse governo, opressão que relaciona com a da Igreja Católica em seu país.

And as I look out I always think	E enquanto olho lá fora eu sempre penso
Of Polanski’s film <i>The Pianist</i>	No filme de Polanski <i>O Pianista</i>
Where the tram bisects	No qual o trem atravessa
The Krakow Ghetto,	O gueto de Krakóvia,
The passengers not staring	Os passageiros não encarando
At a zoo whose business	Em um zoológico cujo negócio
Was survival, and now	Era sobrevivência, e agora
Like this one has disappeared	Como ele desapareceu
Beneath designer restaurants,	Debaixo de restaurantes de designers,
Shining apartment blocks.	Quadras de apartamentos brilhantes.
I’m beginning to understand why I keep	Começo a entender porque sigo
Sniffing round ghettos, in Amsterdam	Farejando guetos, em Amsterdã
Riga and Wilno, looking for my childhood	Riga e Vilnius, procurando pelas ruas de minha
Streets, now gone like Ruthenia, a country	infância, agora desaparecidas, como Rutênia, país
Which lasted only for three days.	que existiu apenas por três dias.
Three days or a thousand years,	Três dias ou mil anos,
What does it matter	Do que importa

To Benjamin's Angel of History	Para o Anjo da História de Benjamin
His wings propelling him to Paradise	Suas asas o levando para o Paraíso
Gazing backward	Olhando para trás
At the growing pile of debris?	Para a crescente pilha de entulho?

O tom do novo O'Loughlin aqui volta a ser o do antigo – a busca pelo passado para explicar o presente, o pessimismo velado sobre a falta de importância das coisas e do tempo, pois a mudança sempre chega, e não necessariamente para o melhor.

E o anjo da história, o anjo de Paul Klee, aqui, faz-se explícito: história, essa cadeia de acontecimentos que se repetem, sem força para revolução, tem seu futuro revelando-se sempre como se esse fosse um evento já do passado.

His focus tilts the planet and time	Seu foco move o planeta e o tempo
Like a child's kaleidoscope.	Como o caleidoscópio de uma criança
Decades and distances blur	Décadas e distâncias se misturam
From Volgograd to Düsseldorf	De Volgogrado a Dusseldorf
From Dublin to Barcelona	De Dublin a Barcelona
He sees tens of millions	Ele vê dezenas de milhões
Of old women, walking painfully to market	de mulheres velhas, indo com dificuldade ao mercado
With string bags and coloured headscarves	Com bolsas de barbante e lenços de cabeça coloridos
Struggling against the wind,	Lutando contra o vento,
The wind that is blowing him to Paradise	O vento que o sopra para o Paraíso
And looking back he sees	E olhando para trás ele vê
The air singing with the dead	O ar cantando com os mortos
And how the widows' prayers come together	E como as preces da viúva se reúnem
A cloud of grey radioactive dust	Uma nuvem de poeira cinza radioativa
To enshroud the fading planet.	Para cobrir o planeta que se esvai.

O “olhando para trás para a crescente pilha de entulho” e “olhando para trás ele vê o ar cantando com os mortos” simboliza a força do anjo em querer voltar, acordar os mortos, falar para que façam diferente. Mas o progresso, assim como os valores que a matriarca da família

O'Loughlin repassou, faz crescer ainda mais ar repugnante, pungente, que destrói um planeta que está destruído.

3.6 *The Dead* | Os mortos

3.6.1 *The Muse* | A musa

E, relacionando com o poema acima, a última parte do livro chama-se, justamente, os mortos. Com o mesmo nome que o conto de Joyce em *Dubliners*, os poemas aqui também trata de ironias e truques do destino, com cenas cotidianas e, como visto na primeira parte do livro, nostalgia. Coincidência ou não, a personagem principal do conto Joyceano é um irlandês que se sente um estrangeiro na festa de suas tias, local que lhe deveria ser comum dentro das normas sociais, e o protagonista dos poemas, O'Loughlin, sentiu-se ele mesmo um estrangeiro na própria casa.

The Muse

'Break on through to the other side...'

The Doors

Lord: this is too difficult

To worm my way into a shroud of flesh

To feel my mouth fill with red life

That tastes of death

Like a blunt hammer-headed shark

Drawn convulsively to its own bleeding wound.

Devoured, devouring, I break my head

Against the dark walls seeping light

And always I am left like this

Weightless and heavy as water.

But today, I broke on through to the other side

A musa

'Break on through to the other side...'

The Doors

Senhor: isso é muito difícil

Insinuar-me dentro de uma mortalha de carne

Sentir minha boca encher de vida vermelha

Que tem gosto de morte

Como um tubarão martelo contundente

Atraído convulsivamente à própria ferida aberta.

Devorado, devorando, eu quebro a cabeça

Contra as paredes escuras vazando luz

E sempre fico deixado assim

Sem peso e pesado como água.

Mas hoje, eu rompi para o outro lado

And found what I did not expect: You,	E encontrei o que não esperava: você,
An Italian widow,	Uma viúva italiana,
Waiting alone on the cold, sunlit piazza	Esperando sozinha na piazza fria, ensolarada
Drinking coffee black as your eyes.	Bebendo café preto como seus olhos.

Esse poema é precedido (ou iniciado) pela música da banda inglesa The Doors. Mantive na tradução ela em seu original uma vez que se trata de uma música famosa, mas ainda tenho dúvida se não seria o caso para uma nota do tradutor, afinal, após toda a jornada que fizemos junto a O'Loughlin e Norgelis, ler sobre “romper para ir ao outro lado” não é apenas uma menção à música, mas pode ser entendido como o rompimento de seus valores, de sua história pré-Norgelis, e da sua história pós-Norgelis.

Enquanto no poema anterior é possível notar em alguns parágrafos semelhanças com o estilo de Norgelis e semelhança com o estilo de O'Loughlin nas duas primeiras partes do livro, nessa última o poeta rompe com aquele eu que escreveu aqueles poemas se reencontrando mais uma vez, ao reencontrar quem ele menos esperava: sua avó. Sua origem.

3.6.2 *The new Cemetery* | O novo cemitério

The New Cemetery	O novo cemitério
The first implants in this bleak field	Os primeiros implantes nesse campo desolado
Which slopes down to the tolka river	Que caminha por baixo do rio tolka
Are slowly being cemented	Estão aos poucos sendo cimentados
Into a new suburb.	Virando um novo subúrbio
Even as I write, your future	Mesmo enquanto escrevo, os seus futuros
Neighbours are moving house	Vizinhos mudam de casa
Borne aloft on morphine biers	Arrebatados em esquifes de morfina
Or rudely pushed through screens	Ou empurrados rudemente pelas telas
Of steel and glass. No matter.	De aço e vidro. Não importa.
Their new homes wait.	A nova casa deles os espera.

But for now, the only other grave's a local gangster -	Mas por enquanto, o único outro túmulo o de um gangster local -
He died, famously, in a taximan's lap.	Ele morreu, incrivelmente, no colo de um taxista.
Still just a kid, he'd killed	Ainda uma criança, ele matou
Too often to be let live.	Muitas vezes para poder continuar vivo.
His grave is now adorned with toy cars	Seu túmulo agora é adornado com carrinhos
And trinkets, footballs, an empty	E enfeites, bolas de futebol e uma vazia
Bottle of jack daniels...	Garrafa de jack daniels...
And on the marble carved the usual tributes:	E no mármore entalhado, seus tributos de sempre:
'wonderful son, beloved brother.'	"bom filho, amado irmão".
I am none of these things.	Eu sou nenhuma dessas coisas.

Outro poema mais curto e autobiográfico – com muitas marcas da primeira pessoa e de ações e acontecimentos que podem ser vistos como reais, sem tantas memórias imaginadas como vimos em *Judaica* e em *The Moscow Suburb*.

Mas, diferentemente do tom rancoroso em *Angelus Novus*, aqui temos um O'Loughlin mais ácido, com uso de muitos fonemas plosivos ([t], [k]) e frases, no geral, curtas. Como se estivesse de fato tentando romper as amarras que o levam para o futuro para que possa encarar seu passado.

Passado esse que encara no próximo e último poema do livro: Parnell Street.

3.6.3 *Parnell Street* | Rua Parnell

PARNELL STREET

Death will come and will have your eyes

Cesare Pavese

This is my first address: this is where

My mouth first opened. After half a century

I'm here again, as if the Rotunda midwife

RUA PARNELL

A morte virá e terá seus olhos

Cesare Pavese

Esse é meu primeiro endereço: é aqui que

Minha boca abriu pela primeira vez. Após meio século

Estou aqui novamente, como se a parteira de Rotunda

Had never cut the cord.

Nunca tivesse cortado meu cordão umbilical.

Precedido por um verso do poema *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, de Cesare Pavese, poeta italiano que, pouco depois de ter escrito esse poema, suicidou-se.

Mas ao contrário do que possa ter implicado, o poema não tem nuances suicidas – pelo contrário. Nele, O’Loughlin, ou o O’Loughlin inscrito no poema, parece ter medo da morte, como veremos na última estrofe.

Aqui, O’Loughlin parece fechar o círculo de sua criação nele mesmo: o retorno de sua identidade, ou da nova identidade, teve seu início na quarta parte do livro, com seu poema autobiográfico e aquele que ele mesmo diz marcar o abandono do letão em sua história. No entanto, enquanto naquela podíamos notar (ou até sentir) Norgelis em meio a alguns versos, aqui vemos um outro eu, um outro O’Loughlin. Um novo velho O’Loughlin?

O retorno nesse poema marca mais que o retorno à casa que morou quando nasceu: marca o retorno a si, marcado no último verso apresentado acima: como se seu cordão umbilical nunca tivesse sido cortado. Isso marca o retorno absoluto, o conforto da casa, o fim do sentimento de estrangeiro no próprio lar.

Fair shades, my first loves
Stand at the Finglas bus stops
Or shelter in the doorways of extinct pubs.
Here is the basement where young poets
Cuffed each other with sheathed claws
The attics where we rehearsed our lives
As *Songs* by Leonard Cohen.

Belos vultos, meus primeiros amores
Estão nos pontos de ônibus de Finglas
Ou abrigados nos portais de pubs extintos.
Aqui é o porão no qual jovens poetas
Desafiavam uns aos outros com garras escondidas
Os sótãos nos quais ensaiávamos nossas vidas
Como *Songs*, de Leonard Cohen.

É possível notar a alteração no tom usado ao descrever uma lembrança: onde antes o passado era glorificado, sendo o presente sempre em ruínas, vemos um poeta nostálgico não mais pelo que gostaria de ter vivido, mas pelo que viveu. É aqui que o poeta O’Loughlin faz-se o mais real ao leitor.

In the surprisingly beautiful Fifties flats

Nos surpreendentemente lindos apartamentos dos anos cinquenta

Behind the Georgian façades,	Por detrás das fachadas georgianas,
I return to film children	Eu volto para filmar crianças
Who saw religious statues move -	Que viram estátuas religiosas se moverem -
The old gods' last performance.	O último show dos deuses antigos.
Now the gods have gone	Agora os deuses se foram
But those children's children	Mas os filhos destas crianças
Still play on the streets,	Ainda brincam nas ruas,
Fearless and insolent as ever.	Destemidas e insolentes como sempre.

A tradução desse primeiro verso é um tanto problemática, por conta do tamanho que ficou, sendo ela um exemplo não só de quão mais sucinta a língua inglesa é, mas como precisamos, ao traduzir, sacrificar seja a forma, seja o conteúdo.

The world has followed me back here	O mundo me perseguiu de volta
Like multicolored gum on my shoe:	Como chiclete multicolorido em meu sapato:
Now I hear again every language I ever heard	Agora eu ouço novamente todas as línguas que sempre ouvi
Drink beer I crossed a continent to taste.	Bebo a cerveja que cruzei um continente para provar.

Nenhuma estrofe deixa mais clara a sensação de pertencimento que o autor sente finalmente, como se acordasse de um sonho, ou de uma memória, firmando-se no real como o chiclete que prendeu em seu sapato.

The old Shakespeare Pub is a Korean restaurant	O velho pub Shakespeare virou um restaurante coreano
But nothing has changed. Men and women	Mas nada mudou. Homens e mulheres
Still face each other at tables, trying	Ainda olham uns para os outros, tentando
To rewrite the night to a different ending.	Reescrever a noite com um novo fim.

Caso não tivesse sido possível separar Nergelis desse O'Loughlin antes, agora o é: vimos em “Um poeta letão faz a peregrinação Joyceana” a crítica velada que o poeta faz com a comparação entre a Dublin de Joyce em “O retrato do artista quando jovem” e a Dublin que vive. Mas também pode-se dizer que esse O'Loughlin não é o O'Loughlin que escreveu os outros poemas. Embora todos contendo muitos elementos autobiográficos, as imagens de um não são as

mesmas que de outro: antes, onde havia o novo, havia o pessimismo. Agora, onde tem o novo, nada mudou. A não ser o próprio O'Loughlin.

In dreams I often returned here, looking
For my life, which was hiding
In an alley like a wounded animal.

Now I am afraid that
This is where death will find me,
Wearing your eyes.

Em meus sonhos frequentemente voltei, procurando
Por minha vida, que estava se escondendo
Em um beco como um animal machucado.

Agora tenho medo que
É aqui que a morte me encontrará,
Usando seus olhos.

E fechando de vez o círculo, o poeta afirma que estava antes se escondendo em becos. Ou seria nos guetos? Existe uma vulnerabilidade nesse poema que não é vista nos outros. Vimos perda, raiva, rancor, asco, tristeza... mas aqui é a primeira vez que o poeta mostra-se realmente vulnerável. Como se tivesse conseguido, de fato, romper a barreira que o prendia, possibilitando ver-se a si mesmo e aos outros. Ver – como a morte, que vem e que tem os seus olhos.

Olhos esses da viúva, da deusa da fome. Olhos negros, olhos dissimulados. O'Loughlin encerra o livro como se encerrasse de fato uma vida. Nessa vida, ele não existe mais.

4 Considerações finais

Tratar de tradução é tratar sempre da sobrevida do texto que é chamado de original. Como afirma Derrida (2002), é através dela que ele se modifica, transforma e mantém vivo em outra forma, uma que carrega novas leituras e que não pode ser isolada.

Todo texto é constituído por outros textos, assim como vimos que muitas culturas são constituídas por outras culturas. Em um grande palimpsesto, a tradução permite as pessoas a recordar uma linguagem universal perdida, mas somente com a consciência de que ela nunca será recuperada. E a perda da linguagem, como apontado por Selligman-Silva (2005), é justamente um dos sacrifícios que fazemos quando traduzimos.

E muitas vezes traduzimos para entender – no caso da Irlanda, para entender como recuperar essas perdas quase babélicas, de um princípio que pode nunca ter existido –, para entender o mundo, como O’Loughlin diz ao viver em tradução: a sua construção e desconstrução, de país a país, deixando sua marca, perdendo algumas e ganhando outras, foi o que permitiu o encontro com Norgelis.

Discutimos no segundo capítulo como Norgelis poderia ser mais que apenas um heterônimo, um ortônimo, uma pseudotradução ou até uma autotradução. O que propomos aqui é pensar em O’Loughlin como um texto, sendo esse texto elevado à categoria de original ao surgir Norgelis.

Assim como uma tradução, antes de sabermos que O’Loughlin e Norgelis são, materialmente, um único corpo, lemos os dois como duas pessoas separadas – dois textos distintos. É só quando colocados em uma situação de comparação é que temos a quebra dessa realidade e o surgimento de um original: aquele que veio antes.

Ainda no segundo capítulo, apresentamos um breve panorama sobre pseudotradução e os problemas que ela desperta, sendo, um deles, a busca por esse original, sendo necessário um acordo, uma conspiração entre o leitor e o autor-tradutor para que aceite aquele original como tradução, e que o suposto original nunca será visto. É desse jogo, inicialmente, que O’Loughlin e Norgelis nos pedem para participar. Ou seria, caso fosse possível, de fato, separar um do outro. A pseudotradução no livro *In this life* pode ser entendida quando O’Loughlin nos apresenta os poemas de Mikelis como traduzidos do letão por ele, mas como pensar a relação dos dois se nos concentrarmos apenas nisso?

Embora a pseudotradução esteja invariavelmente ligada ao falso, quando O’Loughlin fala de seu encontro com Norgelis não aparenta ter criado um outro de forma consciente. Pelo contrário, o retorno à casa, aquela casa da memória cuja distância é a mesma não importa onde o

sujeito esteja, fez criar nele a necessidade de ele, tradutor, transformar-se de forma inadequada. O poeta apresenta o que Nascimento (2011, p. 4) chama de “dom da tradução ‘inadequada’”, uma vez que deixou-se expatriar por quem vem, como vem, e de forma “afirmadora de sua inadequação, pois não visa a sujeitar o outro, mas sim a transpô-lo para o solo do mesmo, onde sonhamos habitar e conviver, não sem conflitos, com a diferença.”

Na leitura dos poemas vê-se essa transposição: a do irlandês, em um primeiro momento no Leste Europeu, de Norgelis para a Irlanda, e de O’Loughlin novamente (ou um novo O’Loughlin) também na Irlanda.

Foi a busca por uma identidade com a Irlanda atual que fez necessária a mudança de seu ser político, adaptando-se a um momento entre país de emigrantes e de imigrantes, na fuga por um mundo melhor e por um reflexo de um mundo que pode ser melhor que outros. Fernando Pessoa se sentia ainda mais ele quando se criava em outro – e pode-se dizer que também assim O’Loughlin se sentia. Mas enquanto o português, como em um exercício de pseudotradução, trabalhava com o falso para criar e inventar, o processo de criação de O’Loughlin se deu após seu retorno, por não conseguir se sentir dono de seus próprios textos, ocasionando o deslocamento do autor O’Loughlin para o autor Norgelis. Foi através do imigrante que ele deu voz a suas agonias, à representatividade de sua Irlanda vinte anos mais velha. Em vez de representar outros, representou a si mesmo, mas a partir de suas experiências nestes anos fora de seu país de origem.

A neblina que cobre autor e autoria do livro é levantada quando analisamos os poemas e quando nos colocamos no lugar desses poetas. A partir do ato da tradução, a transposição de quem escreve torna-se mais clara: com linguagem, tom e temas específicos de cada um, descobrimos no livro não só um, nem dois autores – sem os nomes que assinam para nos guiar, notamos a existência de três “eus”, todos reais em seus textos, todos com suas vidas, suas experiências, e suas autobiografias possíveis de serem criadas no imaginário de cada leitor, já que, como aponta Wander Melo Miranda (2009), aqui há motivo suficiente para criarmos (uma autobiografia) uma vez que há a “intervenção, na existência anterior do indivíduo, de uma mudança ou transformação radical que a impulse ou justifique.”

“Existência anterior” – um possível original que teria ele mesmo outro original, que teria outro original... retornando à busca, mas mais que por uma língua perdida. Por um “eu” perdido. Pensando assim, como afirmar que O’Loughlin seria o original? Ou até se é ele o original, e até, mais que um tradutor, seria ele e Norgelis uma tradução de si mesmos?

Renato Poggioli (1959, apud KIBERD, 2015) caracteriza o tradutor como uma personagem em busca de um autor:

[...] O tradutor não é uma pessoa inibida; ele é um artista inibido, satisfeito apenas quando capaz de colocar as cinzas em chamas de seu coração e uma urna bem elaborada fora de si mesmo. Ou pode-se dizer que ele consegue superar sua repressão ao conversar com um poeta estranho; e que ele acaba por sublimar suas inibições através da catarse de uma forma estrangeira. Tradução está, até certo ponto, a par de um exorcismo, ou, se preferirmos, da conjuração, através de outro espírito, de si mesmo.³⁴

Seria Norgelis, portanto, uma contraparte de O'Loughlin, sendo ele o próprio poeta estrangeiro com o qual o irlandês consegue dialogar ao traduzir? Estaria o letão para o irlandês como esse outro espírito de si mesmo?

Continuando nessa linha de pensamento, e lembrando o que Selligman-Silva (2005) fala sobre a filosofia da tradução como “visão de mundo como um texto permite a correspondência tradução = conhecimento”, a dualidade tradutor-traduzido torna-se mais real.

Mikelis Norgelis, Michael O'Loughlin. Michael Norgelis, Mikelis O'Loughlin. Não é possível apontar, de fato onde um começa e o outro termina. No próprio livro, objeto desta pesquisa, quando achamos que é possível delimitar o estilo de cada um nos deparamos com “A prece da Viúva”, poema que o próprio autor diz ser do momento em que se “desencontrou” com o letão. Porém, não só as vozes dos dois se misturam, no livro seguinte ao aqui estudado, *Poems of 1980 – 2015* (2017), esse poema aparece como sendo do letão.

Como um ouroboros, um está no outro e o outro está no um. E como uma tradução, a qual pode ser eternamente retraduzida e recriada, O'Loughlin se retraduz e se recria em Norgelis e em um novo O'Loughlin, como visto em “Os mortos”. Ao retornar para a Irlanda, o exilado nele permanece. E foi dando vazão a esse exilado na forma de Norgelis que conseguiu, por fim, ser aquele que queria ser – mas não sem ganhar marcas e perder outras. Trajeto esse também feito pela tradução, que mantém mesmo no país de origem, um status de estrangeira – o texto do outro, mesmo com a língua do seu igual.

Não posso, nessa vida, afirmar com propriedade Norgelis é a tradução feita por O'Loughlin de si mesmo. Mas quem sabe o que a próxima nos aguarda?

³⁴ The translator is not an inhibited person; he is rather an inhibited artist, satisfied only when he is able to lay the burning ashes of his heart in a well-wrought urn outside of himself. Or one can say that he succeeds in overcoming his repressions only in his tête-à-tête with a foreign poet; and that he ends by sublimating his inhibitions through the catharsis of an alien form. Translation is up to a point an exorcism or, if we prefer, the conjuration, through another spirit, of one's self.

Referências

- AMARANTE, Dirce Waltrick. James Joyce e a política. *Sibila*, Revista de poesia e crítica literária. Disponível em <https://sibila.com.br/novos-e-criticos/james-joyce-e-a-politica/ 2289> Acessado em 22 de julho de 2019.
- ANDERSON, Benedict. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Londres/Nova York: Verso, 1991.
- ANDRÉ, Márcio. *Poemas apócrifos de Paul Valéry traduzidos por Márcio-André*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014.
- ARENDT, Hanna. *We Refugees*. In ROBINSON, Marc. *Altogether Elsewhere, writers on Exile*. Faber Faber, 1994, p. 110 a 119.
- ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 2003.
- AUBERT, Francis. *A fidelidade no processo e no produto do traduzir*. Trabalhos de Linguística Aplicada, n. 14, p. 115-119, jul./dez., 1989.
- BASSNETT, Susan. *When a Translation is not a Translation?* In: BASSNETT, Susan; LEFEREVE, André. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon, Philadelphia, Toronto, Sidney, Johannesburg: Multilingual Matters, 1998.
- BASSNETT, Susan. An Interview with Susan Bassnett by Aditya Kumar Panda. *Translation Today*, Vol.10, 2016.
- BATT, Catherine. Mallory's Questing Beast and the Implications of the Author as Translator. In: ELLIS, Roger (Ed.). *The Medieval Translator: The Theory and Practice of Translation in Middle Ages*. Cambridge: D. S. Brewer, 1987, p. 143-166.
- BAUDRILLARD, Jean. Simulacres et Simulation. In: A. Lemos *Cibercultura, tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. Porto Alegre: Sulina, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *O anjo da História*. Organização e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. Tradução de Susana Kampff Lages In: Lúcia Castello Branco (org.). *A Tarefa do Tradutor: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.
- BERMAN, Antoine. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Seuil, 1999.
- BRITTO, Paulo Henriques. *Para uma tipologia do verso livre em português e inglês*. Revista Brasileira de Literatura Comparada, n.19, 2011.

BRITTO, Paulo Henriques. *Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia*. Gustavo Bernardo Krause (org.). As margens da tradução, 45-69. Rio: FAPERJ/Caetés/UERJ, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. *Haroldo de Campos - Transcrição*. org. de Marcelo Tápia & Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CARDOZO, Mauricio Mendonça. Mãos de segunda mão? Tradução (in)direta e a relação em questão. *Trabalhos de Linguística Aplicada*, vol, 50, n. 2, Campinas, 2011.

CIURARU, Carmela. *Nom de Plume: a (secret) history of pseudonyms*. New York: Harper Collins, 2011.

CHOCIAIY, Rogério. *Teoria do Verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974

DASILVA, Xosé Manuel. La opacidad de la autotraducción entre lenguas assimétricas. *Trans Revista de tradutología* 19.2, 2015.

DELISLE, Jean; WOODSWORTH, Judith (Org). *Os tradutores na história*. Tradução de Sérgio Bath. São Paulo: Ática, 1998.

DERRIDA, Jacques. *Of grammatology*. English translation por Gayatri Chakravorty Spivak Johns Hopkins Paperbacks edition, 1976.

DERRIDA, Jacques. O que é uma tradução “relevante”? Tradução de Olívia Niemeyer Santos. *Revista Alfa*, v.44. São Paulo, 2000.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

DERRIDA, Jacques; DUFOURMANTELLE, Anne. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da Hospitalidade*. Tradução de Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

Dicionário Cambridge. Disponível em <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles-portugues/>.

ENRIGHT, Anne. *Making babies – Stumbling into motherhood*. New York: W. W. Norton & Company. 2004.

FÁVERO, Daniela Nicoletti. Um retrato da Irlanda pelo artista: história, mitologia e identidade em “Finn’s Hotel”, de James Joyce. Dissertação (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2016.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GASTON, Bruce. *Uma história resumida da Irlanda*. Tradução de Makoto Yamamoto. Ebook distribuído por Babelcube Books, 2015.

GENNETE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Tradução Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GIMENES, Juliana Aparecida. *Você já reparou nos olhos dela? – metáforas do olhar em duas traduções de Dom Casmurro para o espanhol*. Dissertação. (Mestrado em Linguística Aplicada). Instituto de Estudos da Linguagem. UNICAMP, 2019.

GONÇALVES, Dircilene Fernandes. *O tradutor imaginário*. Pseudotradução – um encontro secular entre tradução e literatura. Tese. (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. USP, 2015.

HARTMAN, Charles. *Free Verse: an essay on prosody*. Northwestern University Press, 1980.

KIBERD, Declan. *Inventing Ireland – The literature of the modern nation*. London: Cambridge, 1996.

LEFEVERE, André. *Translating literature: practice and theory in a comparative literature context*. New York: The Modern Language Association of America, 1992.

LEJEUNE, Phillipe. *O pacto autobiográfico*. In: NORONHA, Jovita Maria (Org.) *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Pessoa, rei da nossa Baviera*. Lisboa: Grávida, 2008.

MÁRCIO-ANDRÉ. Poemas apócrifos de Paul Valéry traduzidos por Márcio-André. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014

MARTINS, Fernando Cabral. *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernism português*. Lisboa: Caminho, 2008.

MACCARTHY, Anne. *Identities in Irish Literature*. Netbiblio, University Institute of Research in Irish Studies, 2004.

MELO MIRANDA, Wander. *Corpos Escritos*. São Paulo: Editora Edusp e Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

NASCIMENTO, Evando. *A tradução incomparável*. Conferência de encerramento do Simpósio Nacional de Pesquisa Multitrad, “Abordagens Multidisciplinares da Tradução”, no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), da Unicamp, em 09 de novembro de 2011.

NIRANJANA, Tejaswini. *Siting translation: history, post-structuralism, and the colonial context*. University of California Press. Berkeley and Los Angeles, California. 1992.

O’LOUGHLIN, Michael. *In This Life*. Dublin: New Island, 2011.

O’LOUGHLIN, Michael. The strange life of Mikelis Norgelis. *Poetry Ireland News*. July/August 2011 Disponível em <http://www.poetryireland.ie/writers/articles/the-strange-life-of-mikelis-norgelis> Acessado em 05 de julho de 2019.

O'LOUGHLIN, Michael. Author Profile. *Poetry Ireland News*. Disponível em <http://www.poetryireland.ie/publications/poetry-ireland-review/online-archive/author/michael-oloughlin>. Acessado em 05 de julho de 2019.

O'MALLEY, J. P.; O'LOUGHLIN, M. J. P. O'Malley, interview-article on Michael O'Loughlin, at *Northern Culture* website. Disponível em http://www.ricorso.net/rx/az-data/authors/o/OLoughlin_M/xtra1.htm. Acessado em 10 de julho de 2019.

O'TOOLE, Fintan. *The Ex-Isle of Erin - Images of a Global Ireland*. Dublin: New Island Books, 1997.

PALHARES, Taisa. Walter Benjamin e o anjo novo. *Catálogo* da exposição "Paul Klee – equilíbrio instável", São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, 2019.

PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966.

PROTÁSIO, Luís Fernando. *A tradução original*. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada). Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas, 2013.

PYM, Anthony. *Explorando as teorias da tradução*. Tradução de Claudia Borges de Faveri e Rodrigo Borges de Faveri. São Paulo: Perspectiva, 2017.

RICOEUR, Paul. *Sobre tradução*. Tradução e prefácio de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença*. Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução. Editora 34, 2005.

SIMULACRA. Verbete. *E-Dicionário de Termos Literários*. Carlos Ceia. Disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/simulacra/>. Acessado em 13 de julho de 2019.

TOURY, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. John Benjamins Publishing, 1995.

_____. Enhancing Cultural Changes by Means of Fictitious Translations, 2005. Disponível em <https://www.tau.ac.il/~tourney/works/fict.htm>. Último acesso em junho de 2017.

TYMOCZKO, Maria. *Translation in a Postcolonial Context*. Manchester, UK, 1999.

VASCONCELLOS, Lisa. *Vertigens do eu: autoria, alteridade e autobiografia na obra de Fernando Pessoa*. Belo Horizonte, MG: Relicário, 2013.

VENUTI, Lawrence. *A invisibilidade do tradutor*. Tradução de Carolina Alfaro. Palavra, PUC-Rio, v. 3, p. 11-134, 1995.

VENUTI, Lawrence. *Translation, simulacra, resistance*. Translation Studies Volume 1, 2008.

YUSTE-FRÍAS, José. Leer e interpretar la imagen para traducir. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, Campinas, n. 50, v. 2, p. 257-280, 2011.

ANEXOS

Anexo 1 - The Strange Life of Mikelis Norgelis by Michael O'Loughlin

'To write poetry, you must first invent a poet to write it.' This formulation by Machado merely expresses what every poet knows – as Rimbaud says, *je est un autre*. That is, the 'I' of the poem is not, and never is, I.

After returning to live in Ireland in 2002, I began to get frustrated. The poetry I was writing seemed inadequate to the rapidly changing world around me. After decades spent developing a style, or honing a voice, it can begin to feel like a prison. Worse, it can be inadequate to the subject matter. This is one of the oldest and perhaps most central dilemmas in English poetry: how to write adequately about the social reality around you, how to unite *Poetry Ireland Review* with the *Evening Herald* and the Property Supplement of *The Irish Times*.

In 2006 I spent a summer in Riga. It was a kind of homecoming. As a teenage poet in Dublin in the 1970s I had hit upon Eastern Europe as a kind of distorted reflection of my experience of life in Ireland. My first book *Stalingrad: The Street Dictionary* was permeated with this conceit. And in Riga, I felt I was in a country I had invented, as if I had stepped through a mirror to find a parallel reality. I wanted to write about this, and I noted how Ireland was to Latvia as the USA was to Ireland, the main locus of emigration. The figure of Mikelis Norgelis began to hove into view. I stumbled upon his collection *Travelling West*, inspired by his time as an immigrant worker in Ireland, and translated it into English. Born in 1960 in Riga, he grew up speaking Russian and Latvian and studied at the Gorky Institute in Moscow. He had translated many poets into Latvian, including Yeats, Frank O'Hara, and Anna Akhmatova. Like me, he has an interest bordering on the obsessive in the Icelandic sagas, Yeats's *A Vision* and translation as a mode of being. And yet, no matter how close we are (even sharing the same name: Norgelis = 'Norwegian' = 'Lochlann'), I know that Mikelis writes poems that I never could. It was exhilarating to be someone else, and in translating the poems I felt free to ransack Akhmatova and O'Hara for tonalities which Mikelis himself would surely have used if he were to write in English, because after all, every poem is a poor translation of itself.

I sent these translations to *Poetry Ireland Review*, where the editor Peter Sirr, a fellow student of Fernando Pessoa and his heteronyms, immediately saw what I was up to. Of course this is nothing new, you don't even have to look to Pessoa. In Ireland we had James Clarence Mangan and his many 'translations' from German and Arabic, and further back, the case of Scott's poet McPherson's Ossian, the real thing masquerading as a fake. To my amazement, people took Mikelis at face value. After his publication in PIR he was invited to give a reading to a group of Latvian migrants in Roscommon, and people started to consult me on my knowledge of Latvian.

Myself and Mikelis had many fine adventures and jolly japes. When people expressed doubts about him, I pointed out how often he refers to bogs in his poems, something no Irish poet would ever dream of doing. His poems were translated back into Latvian and Russian, and published in Riga, creating conundrums for future students of interculturality. I travelled to a conference in Limerick entitled 'Neither Here Nor There: Writing the Irish Diaspora', where I delivered a paper called 'Torn From Mother Ireland's Paps: Images of Ireland in the work of Mikelis Norgelis'. The paper met with a good reception from the assembled academics, larded as it was with Derridean displacements and tropes of exile. I chortled all the way back to Dublin, but like all cheap laughs, this one ended up sticking in my craw. A few weeks after the conference, a fellow poet was chatting to an academic about my lecture in Limerick. My colleague pointed out that Mikelis Norgelis did not exist as such. To her surprise, the reaction was not one of amusement, but of distaste and anger. I was inclined to laugh this off, but on reflection, as a scholar manqué, I began to see the point. For a scholar, fakes, forgeries and other deceptions are taboo. Once you begin to question the authenticity of texts and their relation to the biography of their authors, the abyss yawns. And no one wants that. So I gave up the hoax, no Ern Malley I.

But the fake aspect of Mikelis Norgelis, while it was not quite harmless fun, was never his main *raison d'être* - he was there to serve a poetic purpose. So what happened to him? With the crash of the Irish economy, there was no longer any overriding reason for him to be here. Not only that, 'Michael O'Loughlin' started to return. I began to write a poem, 'The Widows' Prayers', which was intensely autobiographical. I found myself, by a commodious vicus of recirculation through Riga, back in Oxmanstown and environs, the Cuckoo Lane and Halston Street of my early childhood. When I looked up again some months later, Mikelis was gone.

Of course, none of this true, or is, at best, *postfactum* rationalisation. I do not know where Mikelis came from, nor why. I am just grateful that he swung by. I intend, one day, to go back to Riga and give him a shout.

Anexo 2 - A estranha vida de Mikelis Norgelis por Michael O'Loughlin e traduzido por Julia Alencar

“Para escrever poesia, você precisa antes inventar um poeta para escrevê-la.” Essa formulação por Machado expressa meramente o que todo poeta sabe - como Rimbaud diz, *je est un autre*. Ou seja, o “eu” do poema não é, e nunca será, eu mesmo.

Após voltar a morar na Irlanda em 2002, comecei a me sentir frustrado. A poesia que estava escrevendo parecia inadequada ao mundo de rápidas mudanças à minha volta. Após décadas gastas desenvolvendo um estilo, ou aprimorando uma voz, isso pode acabar parecendo uma prisão. Pior, pode ficar inadequada quanto ao assunto em questão. Esse é um dos dilemas mais antigos e talvez mais centrais na poesia inglesa: como escrever adequadamente sobre a realidade social à sua volta, como unir a *Poetry Ireland Review* com o *Evening Herald* e os classificados do *Irish Times*.

Em 2006 passei um verão em Riga. Foi quase como um retorno ao lar. Como um poeta adolescente em Dublin em 1970 tinha visto no leste europeu uma espécie de reflexo distorcido da minha experiência de vida na Irlanda. Meu primeiro livro, *Stalingrad: The Street Dictionary*, era repleto desse conceito. E em Riga, eu senti que estava em um país inventado por mim, como se eu tivesse atravessado por um espelho para encontrar uma realidade paralela. Queria escrever sobre isso, e notei como a Irlanda estava para a Letônia como os Estados Unidos estavam para a Irlanda, o principal local para emigração. A figura de Mikelis Norgelis começou a aparecer para mim. Encontrei por acaso sua coleção *Travelling West*, inspirada por sua época como um trabalhador imigrante na Irlanda, e traduzida para o inglês. Nascido em 1960 em Riga, ele cresceu falando russo e letão, e estudou no Instituto Gorky em Moscou. Traduziu muitos poetas para o letão, incluindo Yeats, Frank O'Hara e Anna Ahkmatova. Assim como eu, ele tem um interesse beirando a obsessão por sagas islandesas, *A Vision* de Yeats e tradução como um modo de ser. E ainda, não importa quão próximos sejamos (chegando a partilhar do mesmo nome: Norgelis = ‘do norte’ = ‘Lochlainn’), sei que Mikelis escreve poemas que eu nunca conseguiria escrever. Era empolgante ser outra pessoa, e ao traduzir os poemas, sentia liberdade em revirar Ahkmatova e O'Hara por tonalidades que o próprio Mikelis teria certamente usado caso fosse ele escrever em inglês, porque afinal de contas, todo poema é uma tradução pobre de si mesma. Enviei essas traduções à *Poetry Ireland Review*, na qual o editor Peter Sirr, um colega estudioso de Fernando Pessoa e seus heterônimos, imediatamente viu o que eu estava aprontando. Claro que isso não era nada novo, e nem é preciso ter o Pessoa em mente. Na Irlanda tivemos James Clarence Mangan e suas muitas “traduções” do Alemão e do Árabe, e ainda antes, o caso de Ossian, do poeta escocês McPherson, com a realidade sendo disfarçada de falsa. Para a minha divertida surpresa, as pessoas

levaram Mikelis a sério. Após sua publicação na *PIR*, ele foi convidado a fazer uma leitura a um grupo de migrantes letões em Roscommon, e as pessoas começaram a me consultar quanto ao meu conhecimento da língua letã. Eu e Mikelis tivemos muitas aventuras e tiradas divertidas. Quando expressavam dúvidas sobre ele, eu mostrava como ele frequentemente referia-se a *bogs* em seus poemas, algo que nenhum poeta irlandês sonharia em fazer. Seus poemas foram traduzidos de volta para o letão e para o russo e publicados em Riga, criando desafios para futuros estudantes de interculturalidade. Viajei para uma conferência em Limerick intitulada “*Neither Here Nor There: Writing the Irish Diaspora*”, na qual entreguei um artigo chamado “*Torn From Mother Ireland’s Paps: Images of Ireland in the work of Mikelis Norgelis*”. O artigo foi bem recebido pelos acadêmicos reunidos no evento, repleto como estava de deslocamentos e tropos de exílio derrideanos. Ri o caminho inteiro de volta a Dublin, mas como com qualquer risada barata, essa acabou por me fazer engasgar. Algumas semanas após a conferência, uma amiga poeta estava conversando com um acadêmico sobre a minha fala em Limerick. Minha amiga apontou que Mikelis Norgelis não existia realmente. Para a sua surpresa, a reação não foi de diversão, mas de desgosto e raiva. Eu estava inclinado a rir disso, mas, pensando bem, como um acadêmico falho, comecei a entender o lado deles. Para um acadêmico, falsidades, falsificações e outras enganações são tabu. Uma vez que começa a questionar a autenticidade de textos e sua relação com a biografia de seus autores, o abismo aumenta. E ninguém quer isso. Então desisti da farsa, não sou nenhum Ern Malley.

Mas o aspecto falso de Mikelis Norgelis, aquele que não era tanto uma diversão sem maldade, nunca foi sua principal *raison d’être* - ele estava lá para servir a um propósito. Então o que aconteceu com ele? Com a quebra da economia irlandesa, não havia mais nenhum motivo primordial para ele existir. Não só isso, “Michael O’Loughlin” passou a voltar. Comecei a escrever um poema intensamente autobiográfico. Me vi, devolvido por um *commodius vicus* de recirculação³⁵ em Riga, de volta a Oxmantown e arredores, a Cuckoo Lane e Halson Street da minha primeira infância. Quando olhei para cima novamente somente alguns meses depois, Mikelis tinha-se ido. Claro, nada disso é verdade, ou é, na melhor possibilidade, uma racionalização *postfactum*. Não sei de onde Mikelis veio, nem por quê. Sou grato por ele ter aparecido. Pretendo, um dia, voltar a Riga e dar um oi a ele.

³⁵ No original “by a commodious vicus of recirculation”, referência ao início de *Finnegans Wake*, de James Joyce. A tradução aqui presente foi adaptada da tradução de Haroldo de Campos.

Anexo 3 – Nessas traduções³⁶**I Judaica****Elegia para basset hound**

Outros cachorros temiam você, talvez com razão

Todo aquele peso tão perto do chão

O volume daqueles ombros almofadados

Os dentes não-tão-engraçados escondidos

Debaixo de suas papadas e dobras tristes.

Nascido e criado inglês, de acordo

Com especialistas sobre Basset, meu vizinho o colheu

da *autostrada* próxima a Lucca

Onde você vagava confiante

Como um explorador inglês do século dezenove,

Sua mente longe, na neve antártica.

Você se ajeitou em uma livraria em Amsterdã

Sua cesta firmemente plantada entre

A New York Review of Books

e *Literature in Translation*

Onde aceitava os cuidados

De senhores solteiros, mas se apaixonou

Por minha esposa e minha filha,

Fugindo de casa tanto quanto conseguia

Para escalar, como um homem sem pernas, o colo de Judith

No qual dormia por horas com um olho aberto.

³⁶ Como não obtive respostas do autor, por questões de direitos autorais apresento aqui apenas minhas traduções.

Destreinado, descontrolado, eu mal conseguia segurá-lo
Naqueles dias que o levava comigo
Para buscar a Saar da escola, e
Você ziguezaveava através da multidão
De mães e bicicletas, para a sala na qual
As crianças brigavam para tocar as suas orelhas grandiosas
Enquanto você trotava pesadamente em patas poderosas
Como um paxá turco em seu harém.

E ainda assim te amei por algo diferente:
Em uma noite marrom de dezembro
Quando a luz fora absorvida no chão molhado
Te vi através do entardecer da Utrechtsestraat
Com os trens e o congestionamento da hora do chá entre nós
Sem poder ouvir, quase sem poder ver,
Você se virou na calçada lotada
E, como o antigo Deus da Cabala
Perdido na escuridão e no desconhecimento antes da Criação,
você levantou seu focinho e cheirou o ar pútrido
E eu soube que havia me encontrado.

Inglaterra, nossa Inglaterra

Não a coisa em si, mas onde é, e onde estive.
Amsterdã em agosto, e o cheiro e a brisa
Dos canais verdes seguem a tarde como um fantasma.
Nós atravessamos o Amstelveld como heróis ingleses brancos -
Você, o neto de um açougueiro de Odessa cujo filho

Tornou-se um rabino Jungiano, e eu,
Cujo avô era militar
em Salonica, em mil novecentos e dezessete.

O que podia ser mais certo para nós que jogar críquete
No concreto com sabor de merda de cachorro de Amsterdã?
Seu taco de críquete de salgueiro inglês era sua posse
mais importante,
Você balança o taco, eu lanço a bola.

Nossas filhas olham para nós com o ceticismo de suas
mães holandesas

Mas correm conosco mesmo assim, como se aqui fosse uma vila verdejante
em Surrey

E não em Amstelveld, onde traficantes de cocaína
e editores nos observam inexpressivamente do terraço do café.

Nós costumávamos traduzir a noite toda em seu escritório vermelho,
Parando apenas para surfar os gramados gelados do tabuleiro de xadrez
E degustar *single malt*, enquanto praticando rotinas
de Tommy Cooper, Hancock e Max Wall.

Lá fora, a cidade se recompunha lentamente
E nós parávamos para fazer café da manhã para nossas garotas
Antes delas pedalarem para a escola.

Estávamos apenas de passagem,
Traduzindo a nós mesmo de país a país,
Para ver o que, se de tudo, não se perdeu
No telefone sem fio das espécies

Tudo o que não se perdeu é a Inglaterra, a nossa Inglaterra
A luz ficando fria enquanto perseguimos nossas sombras

No crepúsculo de Amsterdã

E as vozes de nossas filhas nos imitam no amanhecer:

“Fora! Inhaí? Perna antes do wicket!

Talit

Nós dormimos sob o talit de seu avô

Lã fina de cordeiro listrada de preto e branco

Um grande código de barras a ser lido por Deus

O couro de uma besta fantástica.

Pequena tenda, templo portátil

Sobreviveu a saqueadores holandeses e a senhores dublinenses

Para abrigar nesta noite irlandesa até a mim

Não circuncidado e, frequentemente, não banhado.

Seu pai o pendurou na parede de seu estúdio

Uma bandeira sem escudo. Manta da eternidade,

Seu avô não achou que precisaria dela

Quando tomou o trem para Amsterdam.

"O quê", ele zombou de seu pai,

"eles vão matar a todos nós?"

Nessa vida

i.m. Katherine Washburn

Tinha esquecido que estava morta. Você esbarrou de repente

em minha mente, assim como saiu tropeçando de seu táxi
em um natal, a caminho de Roma para Nova Iorque.
Vi você como a última dos antigos nova-iorquinos,
sem vergonha do que sabia, sempre pronta para aprender.
Pelas oito da manhã em nossa cozinha de porão
o cinzeiro já cheio, e o café frio em nossas xícaras
enquanto falávamos dos últimos poemas de Bukovina e Paul Celan,
Scholem e as *Origens do Cabala*.

Lá fora, ainda era a Irlanda.

Aquele inverno inteiro, nós éramos como uma nave espacial
perdida em um planeta alienígena. Não uma máquina
prateada de alta tecnologia de Hollywood, mas um balde velho e enferrujado
de um filme de baixo orçamento. Nossa cápsula rachada
chamava-se “Seaspray”, empoleirada nas rochas de sandycove,
seus olhos enchendo de lágrimas no vento do Kish.
A “Pequena Grande Casa” a chamávamos, por conta
de todos os pequenos quartos por trás de sua fachada imponente
e lá esperamos pela grande onda
para nos levantar das rochas.

Quase congelamos naquele inverno, enquanto eu corria escadas acima
com baldes de combustível, mas
nada podia cortar o calafrio da herança
do ar congelante, ou interromper a queda suave
do papel de parede úmido, tombando sob o peso
de um século de respeitabilidade servil.

Tremendo em nossa cozinha, você parecia uma freira medieval,

ou até, uma Beguine, uma ama de um Lorde em seu tempo livre,
 com seu vestido preto empoeirado e seu cabelo Plymouth Brethen
 segurando seu Powerbook Mac como um missal dos últimos dias
 abarrotado de traduções da *Antologia Grega* pela metade
 e de orações fúnebres ardente pelo Rabino Isaac da Fonseca.

Duas semanas depois você estava morta. E tivemos que deixar aquela casa
 voando para o espaço sideral, agarrando-se a detritos.
 Uma política mora lá agora, e enche os quartos
 com seu próprio ar, sem saber o que estava enterrado lá.

Katherine: sentamos no Hotel Clarence, tomando vodka
 martinis, rindo de quão bem nos conhecíamos,
 quando nessa vida nós mal nos encontramos.

II O Subúrbio de Moscou

O subúrbio de Moscou

Para Marion Kelly

I

Em todos os subúrbios de Moscóvia, os poetas
 Escrevem seus adeus à história,
 Esperando precipitarem-se
 Mas a História não se esqueceu de nós.

Apesar de parecer ter-se esquecido
 Deste lugar, no qual caminhamos

Nas pedras das lápides
E com as paredes das ruínas visíveis.

Sob uma fina camada de terra,
Uma cidade como um reino perdido
Nos vales do Himalaia
De memórias europeias:

Filho bastardo da Alemanha
Parente longínquo da Suécia
Subúrbio afastado de Moscou,
Capital russa de uma nação letã.

Riga é um lugar onde descansar as costas
Em um apartamento do século dezenove
E ouvir a chuva correndo pelos canos
Enquanto alguém no andar de cima pratica Debussy

E ouvir o tinido delicioso
Dos saltos altos nas ruas de pedra
Enquanto as garotas percorrem a praça com uma chama
Rosa presa entre suas coxas.

II

“Foi tudo tão rápido...”
Disse a garota no Museu da Ocupação.
Ela não riu quando perguntamos
“Que ocupação?”

“Foi tudo tão rápido...”

Foi o que seus pais disseram

Quando ela perguntou o que aconteceu

Com os judeus de Riga.

Sim, eles viram as filas de homens, mulheres,

Crianças, descendo a rua Moskova

Do subúrbio de Moscou, passando os tijolos vermelhos

dos armazéns até a estação.

Uma hora eles estavam lá - os arquitetos,

Os dentistas, os músicos de orquestra -

No dia seguinte não estavam mais, e

Tudo isso aconteceu tão rápido.

III

Mas ainda assim sabemos o que está acontecendo.

Os Hummers amarelos avançam

Pelas ruas de pedra de Riga

Versões espalhafatosas de seus primos em Baghdad

Fazendo essencialmente o mesmo trabalho.

Ali perto passa um gasoduto

Carregando gás do leste ao oeste

E com ele, correntes de dinheiro e crédito.

como tainhas reunidas em um cano de esgoto

Por trás das janelas filmadas,

os MBAs de Harvard, técnicos da falcatrúea

Em seus macacões italianos feitos a mão.

IV

Também eu marchei como um idiota

Da Praça Parnell até o Dáil

Protestando contra a guerra que sabíamos

Que aconteceria de qualquer jeito.

Gosto de poder usar esse verbo: marchei

Porque é isso que as pessoas fazem na História.

Mas não estávamos marchando, nós

Éramos apenas hamsters correndo em uma roda em uma gaiola.

V

A Rússia é um oceano

Enchendo, esvaziando, saindo

por trás de bolsos e piscinas rochosas.

Em manhãs de sábado no verão

As festas de casamento russas

Se reúnem para timidamente terem suas fotos tiradas

Em frente à enorme estátua de granito

Dos atiradores letões de Lenin

Que os russos abandonaram

E que os letões não se atrevem a destruir.

Em saltos altos brancos e vestidos

de cores primárias que nunca soube existirem

Elas sorriem, mas hesitantes, ao, sem estado,
posarem pacientemente frente
ao totem de uma tribo perdida
e esperam pela História para encontrá-las novamente.

Riga, agosto de 2006

III - Poems of Mikelis Norgelis - Poemas de Mikelis Norgelis

Um emigrante letão se despede de sua amada em Riga

I

Seus seios brilham como estrelas escuras
nesse buraco negro
para o qual desaparecemos.

Quando estamos juntos, você diz
que é como se estivéssemos em um casulo.
Encosto minha mão em sua barriga

Sinto um estranho bater de asas.
Você é uma colheita branca
e eu vou ceifá-la.

II

Você nunca dorme. A noite
toda você continua junto a mim
e quando acordo,

seus olhos no escuro
são como as luzes de um navio
ancorado na costa.
"O que foi", eu pergunto, "Você
acha que os russos estão vindo?"
Você nunca responde. Uma vez acordei
para encontrar você me segurando e abraçando
firme, como se fosse sua criança,
seus olhos enormes e juntos aos meus.
Sorri, disse algo, e afundei
novamente na floresta da luz
até então pensando: vou lembrar
disto no momento em que morrer.
Agora, penso que aquele foi o momento em que morro.

III

Chegadas tardias, voamos no escuro
o aeroporto já está cheio no dia europeu.

Assim que amanheceu,
você me disse que imaginou, a semana inteira,
que estávamos mortos.
Você viu tudo: a enfermaria do hospital,
o cemitério, um tipo de *liebestod*.
Eu te disse o que isso significava,
e então dormimos, ou quase dormimos
nossos dedos entrelaçados como um zíper

nossas mãos como amortecedores de uma locomotiva se pressionando
e então sonhamos, ou quase sonhamos

que estávamos bem acima da cidade, andando na luz
fora do tempo, até que fomos acordados pelo desejo
de contar um ao outro a mesma coisa que tínhamos sonhado.

"Agora eu sei que somos um", você disse,
entre o sono e o sonho.
Mas você está errada. Estarei voando
através da noite europeia sem você, sozinho
na multidão de bebedores de cerveja.
Fecharei meus olhos
mas o tempo não vai parar
porque o tempo, como o amor, sempre irá nos foder.

IV

Continue dançando, Princesa
na Praça da Cidade Velha.
Já é noite, a neve parou de cair
você está dançando sozinha
a música que só você pode escutar.

Estou viajando para o Oeste
para enterrar meu coração em um brejo irlandês.

Um poeta letão escreve uma ode ao capitalismo

Era muito bom para Pablo Neruda,
Mayakovsky e todos aqueles camaradas
Escrever suas Odes ao Trabalho: eles tinham
Siderúrgicos estacanovistas,
Motoristas de tratores vermelhos rompendo o solo virgem.

Mas e eu? Como conseguirei honrar
Os operários do telemarketing,
O barista no hotel boutique,
O agente imobiliário alugando kitnets aos eslovacos?

Fico sentado aqui oito horas por dia em meu uniforme azul
No caixa do supermercado Tesco
Tentando pensar em um nome
Para o que realmente faço
Meus colegas de trabalho se chamam Mariska ou Muhammad
Não sei onde eles vivem
Não sei o que eles comem.

Tudo o que sei é que somos padres do baixo clero
Na maior igreja que já vista na história
As pessoas vêm até aos pés do altar.
Nós tocamos os frutos da terra
E os devolvemos a quem os fez
Abençoados, santificados, pagos.

Não, não tenho vontade de escrever uma Ode a pessoas como eu.
De qualquer forma, tem uma festa em um apartamento na rua Baggot
E o cara do Brasil tem umas drogas muito boas.

Um poeta letão faz a peregrinação joyceana

Um padre cínico mostra-me o quarto
Com o teto de estuque rosa e branco
da Diana, a Caçadora
No qual você outrora ajoelhou e rezou
E sonhou com as putas de Monto.

Ao sair, abri a grande porta da frente
Exatamente como descrito em *O Retrato*
Com vista para o longo e escuro vale
Da rua North Great Georges.

Desço por ele, como você deve ter feito frequentemente
até a Dublin de Dante, além da luz azul
do Cobalt Café, as calçadas
cheias de carros lituanos.
Nos degraus do albergue estão alguns homens
Fumando e conversando em russo.

Na esquina da rua
Que recebeu o nome do seu Rei não coroado,
Cheia de postos telefônicos e restaurantes chineses
Compro cinco garrafas de cerveja letã
Em uma loja chamada Booze2Go.
Promoção: Cinco por Dez Euros!

Um poeta letão encontra róisín dubh

I

Você me faz esfregar suas costas até sua pele ficar vermelha e rachada
você me faz apertar seus ossos até eles quebrarem.
Quero colocar meu punho bem
fundo dentro do seu peito
para tirar seu coração, e segurá-lo
para que brilhe na luz,
pesado e negro como um pedaço de carvalho de turfa.

Quero filetar sua coluna
e tê-la montada na rua Kildare
ao lado do Grande Alce Irlandês
só para fazer o filho da puta tremer.

II

Gosto de quando você dorme
e encosto meu nariz contra sua pele
seu cheiro de chuva na encosta
seu cheiro de nada
seu cheiro como uma santa napolitano
saindo do seu caixão
após centenas de anos no paraíso.

III

Você se prendeu em minha pele
como um pedaço de vidro. Dor boa
quando eu apertava, me fazia sentir vivo.

Agora você se move como o Minotauro
no labirinto escuro do meu corpo
para me cortar como um açougueiro invisível.

IV

Os Vikings teriam te amado,
teriam te perseguido através das colinas turfosas
seus pés brancos pisando em águas negras
e te arrancado como um gatinho do peito da Mãe Irlanda
do qual você bebia o veneno puro.

Eles teriam sabido quem você era
 mas te aceitado mesmo assim, como eu
 acreditando que todos são ou abençoados ou condenados,
 e teriam te levado de volta à sua irmã, Gudrun,
 que levou quatro homens bons à morte:

Thorkel, o chefe, Bolli, o belo

Thord, o sábio e Thorvald.

Tendo virado uma velha devota, ela diria:

“A pessoa que mais amei
 foi aquela que pior tratei.”

Um poeta letão Lê *A Vision*, de Yeats, em Oliver St John Gogarty

A Irlanda é um país tão molhado.
 Cerveja e vômito, sêmen e mijo.
 No banheiro lá de baixo uma inglesa
 Está transando com dois irlandeses.
 Na cozinha aqui em cima os chineses riem
 E os porteiros poloneses rosnam.
 Já eu, eu estou começando minha pausa
 Para que possa retornar para o meu *A Vision*, de Yeats.
 Gosto de fumar e de ler algumas linhas
 E de deixar suas palavras rodarem em minha mente.

É estranho pensar que todos nós
 Os polacos, os chineses e eu
 Fomos uma vez crianças em camisas brancas brilhantes
 Com pequenos cachecóis vermelhos em nossos pescoços
 Cantando músicas de Esperança e Progresso

Não sabendo que éramos O Monstro
Que eles temiam tanto por aqui
Que nós quase destruimos a luz.

Mas o Monstro está morto e
Viemos rastejando como vermes
Fora de seu pelo frio.

Agora minha pausa acabou
E é voltar ao trabalho,
Tenho que levar algumas cervejas para baixo,
Enormes barris como pílulas de aço
A serem forçadas garganta abaixo na serpente
Que enche as ruas do Temple Bar.
Não há mais escuridão no mundo.
A luz está em todos os lugares.
Não consigo dormir, não consigo sonhar,
Como um servo letão medieval eu espero
por algo pelo que esperar.

Um poeta letão passa o natal na rua Foley

As ruas estão estranhamente cheias.
As famílias ao meu redor incham
com novos membros. O que está acontecendo?

Do lado de fora do Spar 24 horas
Uma garota empurra sua língua minha boca adentro
Como um peixe faminto/esfomeado.

“Estou sem ‘Espírito de Natal’”,
Ela diz. “Você pode me dizer

O preço do maço de cigarro?”

Um poeta letão ouve músicas irlandesas

O que fazem por nós, essas músicas
As baladas dos ciganos da Transilvânia
Tangos, fados, cantos gregorianos -
A música fala conosco em palavras
Que não entendemos, a não ser por uma ou duas
O caminho de pautas que nos leva através
De um rio negro de emoções

Como essas músicas irlandesas que ouço nos pubs
Ou na rádio local. Algumas palavras
Aprendi a reconhecer,
Como *muir* para o mar. Essa é fácil,
Cognata com as línguas românicas.
E temos *croí*, para coração. Essa é mais difícil
Mas ainda próxima de *couer* e *corazon*.
Mas e palavras como *brón* e *uaigneas*?
E a minha favorita, a palavra para vermelho: *dearg*
Estranha e contingente como o nosso letão *sarkans*...

Eu preciso aprender essa língua para entender
As músicas? Não.
Mar e coração, lamento e vermelho,
A história é sempre a mesma.

Como a garota que trabalha na loja da esquina

Onde compro meus cigarros.
Eu não sei seu nome ou nacionalidade
Mas seus olhos são um país que me convidam
a explorar seu interior.
Todo dia conversamos até
que eu pare e ela pare, e ela sorri
E espera no limiar
Enquanto contemplo essas depressões, pensando:
No centro de cada olho
Um círculo de escuridão, o mesmo
Em cada mulher que já amei
E então me despeço e vou embora.

Um poeta letão sobe o monte Killiney

Esta cidade tingiu seus cabelos de loiro
E teve seus seios reconstruídos
Para parecer com a puta
Em entradas de hotel
De qualquer lugar no mundo

Eu quero saber como ela era antes,
Então subo o Monte Rainha Victoria
Para olhar o obelisco da Grande Fome
Pois eu sei que a fome
É o verdadeiro Deus dos irlandeses.
Ela desceu a montanha
E deu a eles dois mandamentos:
Vós deveis devorar e vós deveis odiar
E rir e dançar e cantar para enganar

O anjo da morte para que pense que estão vivos.

Olhando, abaixo da montanha, o caminho lamacento
Penso tê-la visto olhando para cima, semirrastejando
Mingau amarelo de milho cobrindo seus lábios
Seus seios pendurados, frouxos e deliciosos,
Como frutas morrendo em suas costelas
Que tremem como a garganta de um pássaro que canta

Sua pele é branca como os cogumelos
No chão frio da floresta letã
Mas seus olhos e seus cabelos são negros
Negros como o vento no arbusto de espinhos
Negros como as batatas para sempre apodrecendo
Nas profundezas da terra negra.

IV Angelus Novus

Preces da viúva

Você nasceu para ser viúva. Não que você
Não tenha amado Michael O'Loughlin,
O pobre pai de meu pai,
Mas você o quebrou mesmo assim
Como quebrou os seus cinco filhos fortes.
Eu li Freud, eu li Jung
Mas não há nada aqui para ser analisado:
As teorias quebram em sua existência bruta
Como neve em uma fogueira,

Deixando-te intacta,
Deusa puta do proletariado
Rainha Virgem rondando seu reino
Por trinta anos, obscenamente viva
Movendo-se como uma ameba
Através dessas ruas antigas
Um monumento para a mera sobrevivência,
Vida em sua forma mais crua.

Sua viuvez era elétrica.
Eu me lembro de meus tios, gigantes
ajoelhando a seus pés
Na minúscula cozinha
Da casa que Grande Jim Larkin te deu
Menor que os carros que estacionaram lá fora.
Você os encolheu como uma máquina de ficção científica,
Até agora essa perspectiva me deixa tonto
A única coisa que era constante
Era a foto emoldurada de Michael Collins.

A sua vida toda você jogou
na gigante Las Vegas
da Igreja Católica,
Com seus Cassinos de Murmúreos Dolorosos
E seus bandidos da alma de um braço só
As luzes piscantes, os sinos
As boladas de Lurdes e Fátima.
Adoraria saber que trato você firmou

Com a coisa que você dizia ter te criado.

No meu *Wanderjahre* não escrevi a ninguém,

nem amigos nem família, tentando

Para me reduzir à essência

Mas em todas cidades que vim

Procurei pela Virgem local, sempre surpreso

Ao descobrir que há uma, e te mandei cartões postais

De suas diferentes faces. Nós nunca

Falamos sobre isso

Mas você os enfileirou

Presos na moldura da imagem do Coração Sagrado,

Ao lado do menino Jesus de Praga, em seu quarto da frente.

Por que você era do jeito que era?

Pecado Original ou Oliver Cromwell

Ato de união dezoito zero um

Doze em um quarto nos cortiços georgianos

A dor do impacto, a miséria

Dos soldados bêbados se divertindo

No maior bordel da Europa

As greves, o bloqueio, a ofensiva Somme,

Os soldados *black and tans* mortos

Nas lojas de *fish and chips*,

O exército do Estado Livre que encheu sua casa de balas

Com arsenal britânico emprestado?

Naquela foto das férias nos anos vinte

Meu avô loiro e de olhos azuis,

De volta em casa da guerra em Kerry
Usando camisa e sorridente
Deita relaxado na praia do Estado Livre
Tendo sobrevivido uma segunda vez.
Mas você senda dura ao lado dele
Vestida com a melhor roupa de domingo
Eriçada de energia escura,
Uma esfinge dissimulada nas areias
Seu rosto insolente, ignorante, irreconciliável.

Você me amou mais que aos outros -
Talvez porque visse algo de você em mim
Talvez porque colocaste algo de você em mim.
O que olhava para mim através dos seus
olhos transparentes, senão as espécies,
Natureza, Mutação, Sorte e Necessidade -
Os O'Loughlins eram uma família de apostadores
Mas eu nunca apostei.
Talvez eu mesmo seja a aposta
Voando pelo mapa
Como uma bola de roleta, incapaz de escolher
Entre vermelho e preto, ciente
De que a casa sempre ganha.

Agora pego o novo trem elétrico
Através do seu reino de nascimento, e
Passo por todos aqueles lugares antigos: a igreja
Na qual você me iniciou

Nos ritos de sua tribo,
Minha primeira escola, a destilaria,
Na qual você me levou um dia
Para encontrar meu pai, emergindo
Da sua catedral de tijolo e cobre
De barulhos e cheiros adocicados
Vestindo macacões azuis e uma máscara
Como uma figura em uma pintura realista socialista.

E enquanto olho lá fora eu sempre penso
No filme de Polanski *O Pianista*
No qual o trem atravessa
O gueto de Krakóvia,
Os passageiros não encarando
Em um zoológico cujo negócio
Era sobrevivência, e agora
Como ele desapareceu
Debaixo de restaurantes de designers,
Quadras de apartamentos brilhantes.

Começo a entender porque sigo
Farejando guetos, em Amsterdã
Riga e Vilnius, procurando pelas ruas de minha
infância, agora desaparecidas, como Rutênia, país
que existiu apenas por três dias.
Três dias ou mil anos,
Do que importa
Para o Anjo da História de Benjamin

Suas asas o levando para o Paraíso
Olhando para trás
Para a crescente pilha de entulho?

Seu foco move o planeta e o tempo
Como o caleidoscópio de uma criança
Décadas e distâncias se misturam
De Volgogrado a Dusseldorf
De Dublin a Barcelona
Ele vê dezenas de milhões
de mulheres velhas, indo com dificuldade ao mercado
Com bolsas de barbante e lenços de cabeça coloridos
Lutando contra o vento,
O vento que o sopra para o Paraíso
E olhando para trás ele vê
O ar cantando com os mortos
E como as preces da viúva se reúnem
Uma nuvem de poeira cinza radioativa
Para cobrir o planeta que se esvai.

V *The Dead* - Os Mortos

A musa

‘Break on through to the other side...’

The Doors

Senhor: isso é muito difícil
Insinuar-me dentro de uma mortalha de carne
Sentir minha boca encher de vida vermelha
Que tem gosto de morte
Como um tubarão martelo contundente
Atraído convulsivamente à própria ferida aberta.

Devorado, devorando, eu quebro a cabeça
Contra as paredes escuras vazando luz
E sempre fico deixado assim
Sem peso e pesado como água.

Mas hoje, eu rompi para o outro lado
E encontrei o que não esperava: você,

Uma viúva italiana,
Esperando sozinha na piazza fria, ensolarada
Bebendo café preto como seus olhos.

O novo cemitério

Os primeiros implantes nesse campo desolado
que caminha por baixo do rio Tolka
estão aos poucos sendo cimentados
virando um novo subúrbio
Mesmo enquanto escrevo, os seus futuros
vizinhos mudam de casa

arrebatados em esquifes de morfina
ou empurrados rudemente pelas telas
de aço e vidro. Não importa.
A nova casa deles os espera.

Mas por enquanto, o único outro túmulo o de um gangster local -
ele morreu, incrivelmente, no colo de um taxista.
Ainda uma criança, ele matou
muitas vezes para poder continuar vivo.
Seu túmulo agora é adornado com carrinhos
e enfeites, bolas de futebol e uma vazia
garrafa de Jack Daniels...
E no mármore entalhado, seus tributos de sempre:
“Bom filho, amado irmão”.
Eu sou nenhuma dessas coisas.

Rua Parnell

A morte virá e terá seus olhos

Cesare Pavese

Esse é meu primeiro endereço: é aqui que
Minha boca abriu pela primeira vez. Após meio século
Estou aqui novamente, como se a parteira de Rotunda
Nunca tivesse cortado meu cordão umbilical.

Belos vultos, meus primeiros amores

Estão nos pontos de ônibus de Finglas
Ou abrigados nos portais de pubs extintos.
Aqui é o porão no qual jovens poetas
Desafiavam uns aos outros com garras escondidas
Os sótãos nos quais ensaiávamos nossas vidas
Como *Songs*, de Leonard Cohen.

Nos surpreendentemente lindos apartamentos dos anos
cinquenta
Por detrás das fachadas georgianas,
Eu volto para filmar crianças
Que viram estátuas religiosas se moverem -
O último show dos deuses antigos.
Agora os deuses se foram
Mas os filhos destas crianças
Ainda brincam nas ruas,
Destemidas e insolentes como sempre.

O mundo me perseguiu de volta
Como chiclete multicolorido em meu sapato:
Agora eu ouço novamente todas as línguas que sempre
ouvi
Bebo a cerveja que cruzei um continente para provar.

O velho pub Shakespeare virou um restaurante coreano
Mas nada mudou. Homens e mulheres
Ainda olham uns para os outros, tentando
Reescrever a noite com um novo fim.

Em meus sonhos frequentemente voltei, procurando

Por minha vida, que estava se escondendo
Em um beco como um animal machucado.

Agora tenho medo que
É aqui que a morte me encontrará,
Usando seus olhos.