



Maria Cecilia Touriño Brandi

**Tradução comentada: colisões e quebras na linguagem
poética de Ben Lerner em *Mean Free Path***

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras / Estudos da Linguagem.

Orientador: Prof. Paulo Fernando Henriques Britto

Rio de Janeiro

Março de 2019



Maria Cecilia Touriño Brandi

**Tradução comentada: colisões e quebras na
linguagem poética de Bem Lerner em *Mean Free Path***

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Paulo Fernando Henriques Britto

Orientador

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Walter Carlos Costa

UFC

Profa. Viviana Bosi

USP

Profa. Monah Winograd

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 15 de março de 2019.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Maria Cecilia Touriño Brandi

Graduada em Jornalismo pela PUC-Rio (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro), obteve o grau de Mestre em Letras / Estudos da Linguagem pela mesma Universidade. É poeta e tradutora literária, brasileira e espanhola. Publicou os livros de poesia *Atacama* (2012, 7 Letras) e *A esponja dos ossos* (2018, 7 Letras).

Ficha Catalográfica

Brandi, Maria Cecilia Touriño

Tradução comentada : colisões e quebras na linguagem poética de Ben Lerner em *Mean free path* / Maria Cecilia Touriño Brandi ; orientador: Paulo Fernando Henriques Britto. – 2019.

224 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2019.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Ben Lerner. 3. Tradução comentada. 4. Tradução de poesia. 5. Poesia estadunidense. 6. Poesia contemporânea. I. Britto, Paulo Henriques. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 400

Para minha avó Amparo Valenti Arciniega, cujos
talento, força, disciplina e escuta são cada vez mais inspiradores
(e inatingíveis). Foi ela, junto com meu avô Manuel Touriño Rodriguez,
quem primeiro me ensinou a viver e me comunicar em outra língua, a espanhola.

Agradecimentos

Ao Paulo Henriques Britto, meu orientador, pelo conhecimento compartilhado, pela generosidade e pelos ensinamentos ímpares.

A todos os meus demais professores, do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem e também do Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, ao longo do mestrado, em especial à Helena Franco Martins. À Erica Rodrigues, coordenadora do PPGEL, pelo incentivo constante. Ao Álvaro Faleiros, que me arguiu sobre o início desta pesquisa, no Ciclo de Debates em Linguagem, na PUC-Rio.

Aos professores Viviana Bosi, Walter Carlos Costa e Marcia do Amaral Peixoto Martins, por aceitarem o convite para compor a banca de mestrado.

À PUC-Rio. À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), pela bolsa nota 10, concedida no segundo ano de mestrado. No primeiro ano de mestrado, o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de financiamento 001.

À Francisca Oliveira (Chiquinha), secretária do PPGEL, por todas as atenções.

À Amy Gann, amiga estadunidense, a quem recorri em vários momentos. Uma sorte tê-la neste percurso.

Aos colegas e amigos Amarílis Lage, Catarina Lins, Christiano Sauer, Erick Moraes, Irma Caputo, Marcela Lanius, Nicolas Voss, Victor Squella e, especialmente, Eduardo Friedman, pelos comentários valiosos em nosso grupo de estudos de tradução (e fora dele), sob a batuta do Paulo.

À minha família, pelo apoio incondicional. Sobretudo aos meus sobrinhos Leticia Brandi Leite, Mauricio Masaki Brandi e Helena Brandi Leite, pelo colorido e pelos sentimentos intraduzíveis.

Resumo

Brandi, Maria Cecília Touriño; Britto, Paulo Fernando Henriques (Orientador). **Tradução comentada: colisões e quebras na linguagem poética de Ben Lerner em *Mean Free Path***. Rio de Janeiro, 2019. 224p. Dissertação de Mestrado — Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A dissertação consiste em uma tradução comentada de *Mean Free Path* (2010), último livro de poesia de Ben Lerner, poeta e romancista estadunidense contemporâneo. Lerner desenvolve uma poética marcada por colisões e fragmentações, com choques de sentido de um verso para outro, versos fora de ordem, recombinações etc. Tais características dispararam reflexões sobre as escolhas tradutórias, comentadas em notas (relativas aos versos), às quais são entrelaçados conceitos teóricos caros aos estudos de tradução poética, que atribuem ao tradutor um papel ativo. A linguagem do autor se articula com a forma como se dá a comunicação nos dias de hoje.

Palavras-chave

Ben Lerner; tradução comentada; poesia contemporânea; poesia estadunidense; Percurso livre médio; colisão; poética fragmentária.

Abstract

Brandi, Maria Cecilia Touriño; Britto, Paulo Fernando Henriques (Advisor). **An annotated Translation: collisions and colapses in Ben Lerner's *Mean Free Path* poetic language**. Rio de Janeiro, 2019. 224p. Master's Thesis — Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The thesis consists of an annotated translation of *Mean Free Path* (2010), the latest poetry book written by the contemporary American poet and novelist Ben Lerner. He creates a poetic language marked by collisions and fragmentations, with disruptions to the meanings from one line to another, lines out of order or recombined etc. These features triggered reflections on the translation choices, which are discussed in notes on specific lines. Theoretical concepts relevant to the study of poetry translation, which give translators an active role, are intertwined with the notes. The author's poetic language is attuned to the way people communicate nowadays.

Keywords

Ben Lerner; annotated translation; contemporary poetry; U.S. poetry; Mean Free Path; collision; fragmentary poetics.

Sumário

1. Introdução	10
1.1. Introdução geral	10
1.2. Ben Lerner e sua obra literária	11
2. Introdução ao <i>Mean Free Path</i>	17
3. Sobre a tradução	21
3.1. Fundamentação teórica	21
3.2. Notas de tradução: um êxtase	23
3.3. Orientações práticas	25
4. Título: tradução e nota	27
5. O livro: tradução e notas completas	30
5.1. Dedication (seção 01)	30
5.2. Mean Free Path (seção 02)	39
5.3. Doppler Elegies (seção 03)	109
6. O livro: tradução e notas parciais	143
6.1. Mean Free Path (seção 04)	143
6.2. Doppler Elegies (seção 05)	166
7. Conclusão	177
8. Referências bibliográficas	182
9. Apêndice : livro original e tradução completa (sem marcações)	189

It's hard not to take the music personally.

Ben Lerner, *Mean Free Path*

O objetivo de toda arte não é algo impossível?
O poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível,
o pintor reproduz o irreproduzível, o estatuário fixa o infixável.
Não é surpreendente, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível.

Paulo Rónai, *Escola de tradutores*

1. Introdução

1.1. Introdução geral

Apresento minha tradução comentada de *Mean Free Path* – terceiro e mais recente livro de poesia do jovem estadunidense Ben Lerner, publicado em 2010. Desenvolvi este projeto como dissertação de mestrado, seduzida primeiramente pela escrita de Lerner no romance *Leaving the Atocha Station* (2011). O autor, assim como o protagonista, era em 2004 um poeta estrangeiro vivendo em Madri com uma bolsa literária, incerto sobre seus rumos profissionais depois daquele ano, mas interessado em traduzir. Eu, também poeta, quando o li em 2013, era uma nem tão estrangeira (neta de espanhóis, muito identificada com esta origem) vivendo em Barcelona com uma bolsa literária, começando a trabalhar com tradução e redirecionando minha vida profissional. Nada mais nos aproximava, mas fiquei magnetizada pela escrita de Lerner, a forma espirituosa do personagem de ver as coisas, suas paranoias e autocríticas bem humoradas, seu autocentrismo desastrado, seu ceticismo e seu interesse despretensioso pelas artes e, também, sua poesia. Sim, o romance traz pequenas amostras da poesia de Lerner, que em seguida fui buscar. Suas três obras poéticas são anteriores aos romances. O título *Mean Free Path* é um termo da física e designa a distância que uma partícula percorre até colidir com outras. Tais colisões são em geral velozes e múltiplas, tanto entre as partículas quanto, nos poemas, entre os versos. Acalentei, assim, o desejo de traduzir *Percorso livre médio*, em que Lerner entrecruza a física e a poesia, fenômenos científicos e linguísticos.

A estrutura escolhida para a dissertação foi motivada também pela leitura da tese de Ana Cristina Cesar (2016, p.326-402), *O conto “Bliss” anotado* (de Katherine Mansfield), defendida na Universidade de Essex (UK, 1979-1981). Ela faz uso de um formato fragmentário de “notas de tradução”. Ao longo do conto traduzido, Cesar incluiu pequenos números sobrescritos, semelhantes aos utilizados em notas de rodapé, porém as notas a que se referiam não vinham no rodapé, e sim após o conto, ocupando páginas inteiras de forma substancial. Esse formato, adaptado às questões da poesia de Lerner, me pareceu bastante adequado para comentar a tradução de *Mean Free Path*, também marcado pela fragmentação. O caráter fragmentário não dilui ou pulveriza os versos nem as notas. Apenas reparte as notas em unidades referentes aos versos comentados, por vezes extensas, buscando as potências da

desconexão. Cada nota traça o seu percurso, apresentando questões suscitadas pela tradução (sintáticas, líricas, teóricas etc.) e articulando as escolhas tradutórias com os movimentos desestabilizadores da poética de Lerner. Nos versos, a fragmentação gera ambiguidades, cortes e choques perturbadores. Como disse Susan Sontag (1987, p.16), “a arte verdadeira tem a capacidade de nos deixar nervosos”. Lerner tensiona a linguagem, numa espécie de jogo, em que linguagem e vida não se dissociam.

Ben Lerner é um autor que se deixa atravessar por questões comuns (obsessões) – tais como a insularidade dos estadunidenses, o lugar movediço da poesia na contemporaneidade, as referências e citações artísticas (musicais, literárias, do cinema e das artes plásticas), os paradoxos do desenvolvimento tecnológico e científico, a tensão entre o mundo físico e metafísico, o tom bem-humorado ou irônico e ao mesmo tempo (contidamente) afetuoso ou grave, que se misturam e se reconfiguram – tanto em sua obra poética, como na ficcional e ensaística. Todos os seus livros se articulam, de modo que os eus líricos dos poemas, os narradores em primeira pessoa dos dois romances e o autor do ensaio sobre poesia parecem ser o mesmo mas, ao mesmo tempo, cada obra tem uma estrutura própria e original.

Em *Mean Free Path* a operação que Lerner faz com as palavras me parece particularmente inventiva e sofisticada, o que também contribuiu para o desejo de traduzi-lo. Como dizia Lezama Lima, “somente o difícil é estimulante”¹. Por outro lado, pode ser considerado facilitador o fato de que ele trata de questões atuais e que também me são caras – o que, sem dúvida, também é estimulante – não obstante a distância geográfica. A seguir, apresento o autor e sua obra literária. Logo, focalizarei nas características do *Mean Free Path* e na fundamentação teórica que orientou este trabalho para, finalmente, partir para os poemas, suas traduções e notas.

1.2. Ben Lerner e sua obra literária

Ben Lerner nasceu em Topeka, capital do Kansas, nos Estados Unidos, em 1979. Estudou teoria política e fez mestrado em poesia, na Brown University. Foi o mais jovem finalista do National Book Award, aos 36 anos, com *Angle of Yaw*, e o primeiro estadunidense a ganhar o Preis der Stadt Münster für Internationale Poesie, na Alemanha. Também foi contemplado com outros prêmios literários e com a bolsa Guggenheim. Atualmente é professor do programa de escrita criativa do Brooklyn

¹ Frase original do poeta cubano José Lezama Lima (1910-1976): “Sólo lo difícil es estimulante.” Tradução minha.

² Expressão presente em verso da seção MFP 01 – pg. 7, traduzido para *voltar diferenciado*.

College, em Nova York. Escreve críticas e ensaios sobre literatura e artes plásticas para diversos veículos, como *The New Yorker*, *The Los Angeles Review of Books* e *Harper's*. Sobre sua origem, ele disse em entrevista a John Freeman (2015, n.p.):

Cresci numa família judaica esquerdista, em um Estado muito conservador, com mãe feminista declarada, e estudei teoria política; de modo que minha percepção sobre a política e a linguagem – ou sobre o aviltamento da linguagem no contexto do capital e do império – cresceu ali comigo, nos anos 1980, e isso foi parte do que me dirigiu para a poesia.

Os primeiros três livros escritos e publicados por Lerner são de poesia e todos têm como título um termo científico. Os poemas de *The Lichtenberg Figures* (2004), cuja forma remete à versificação do soneto inglês (4-4-4-2), misturam desde referências eruditas até jargões da internet, apontando para uma linguagem e uma sensibilidade ecléticas. A desestruturação da escrita a partir de um molde formal e o disparo de temas aparentemente díspares (como no verso *The hair around the vulva? Proust in translation? September 11th?*), mas que serão articulados em outros trechos, são recursos que surgem neste livro e posteriormente, em *Mean Free Path*, se tornaram mais refinados e complexos.

O segundo livro, *Angle of Yaw* (2006), apresenta sobretudo poemas em prosa, entre eles o emblemático “Didactic elegy”, sobre os ataques de 11 de setembro de 2001, que põe em choque a relação entre estética e política. Foi lançado no Brasil em e-book, pelo selo *e-galáxia*, com tradução de Ellen Maria Vasconcellos. Preocupações de Lerner que *return with a difference*² no livro que traduzi, como a ocupação dos espaços públicos, integram *Angle of Yaw*, por exemplo neste poema (2006, p. 41):

WE DREAM OF RAIN that, in lieu of falling, moves parallel to the earth. Sheet after sheet of rain. Then an upward rain that originates a few feet off the ground. You can get under the rain and watch. With the disappearance of public space, we dream a rain that's moved indoors. A miniaturized rain restricted to one room, one wall, a box. Then we dream snow.

Já em *Mean Free Path* (2010), sobre o qual falarei detalhadamente a seguir, Lerner desmonta a linguagem, abrindo a possibilidade de novas experiências com ela.

Observo que os termos científicos escolhidos pelo autor para nomear seus livros de poesia não são termos técnicos que nomeiam, por exemplo, espécies de plantas ou de animais. Não especificam ou esclarecem algo. São imagens

² Expressão presente em verso da seção MFP 01 – pg. 7, traduzido para *voltar diferenciado*.

ramificadas produzidas por descargas elétricas, que podem aparecer e desaparecer no corpo de alguém atingido por um raio (as figuras de Lichtenberg). São ventos que podem desviar o avião de seu plano de simetria, causando rotações (ângulo de guinada). São as distâncias percorridas por partículas invisíveis até colidirem com outras, quebrando-se continuamente e criando passagens (percurso livre médio). Me é possível imaginar uma analogia entre a instabilidade gerada por esses movimentos e o estado de devir da linguagem, cuja irreducibilidade é de algum modo radicalizada por Lerner em *Mean Free Path*.

Em sua aula inaugural no Collège de France, em 1977, Roland Barthes (2017, p. 19) diz que a literatura “faz girar os saberes” e traça o seguinte paralelo:

A literatura trabalha nos interstícios da ciência: está sempre atrasada ou adiantada com relação a esta, semelhante à pedra de Bolonha, que irradia de noite o que aprovisionou durante o dia, e, por esse fulgor indireto, ilumina o novo dia que chega. A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa. Por outro lado, o saber que ela mobiliza nunca é inteiro ou derradeiro (...). Através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico, mas dramático.

Após esse trecho, Barthes pondera que contrapor as ciências às letras não é pôr frente à frente o real e a fantasia, a objetividade e a subjetividade nem o verdadeiro e o belo, mas somente lugares de fala distintos. No discurso científico, o saber seria um enunciado, que pressupõe a ausência de um enunciadador. Já no discurso da escritura, seria uma enunciação, que expõe o lugar e a energia do sujeito, reconhecendo que a língua é um “halo de implicações, de efeitos, de repercussões, de voltas...”. Esses movimentos me parecem particularmente potentes no discurso poético, sobretudo quando postos em choque com fenômenos científicos, como faz Lerner.

Depois dos três livros de poesia, em 2011 Ben Lerner escreveu o romance *Leaving the Atocha Station*, que teve sucesso tanto de crítica quanto de público e deu ao autor notoriedade internacional. O protagonista Adam Gordon é um poeta estadunidense morando em Madri na era Bush, com uma bolsa para fazer um livro de poesia – esta sinopse, como já foi dito, poderia se aplicar à biografia do próprio autor. Gordon tem um fluxo de pensamento intenso, narcísico e divertido enquanto tenta se situar fora dos EUA. Sobre a autorreferência, Lerner diz: “Não estou comprometido com a autoficção em geral. Apenas com o uso de material biográfico se sinto que me ajuda a construir um livro convincente e urgente” (O Globo, 2015, s.n.). O título do

livro é igual ao de um dos três poemas de *The Tennis Court Oath* (1962), de John Ashbery (1927 - 2017). Muito admirado por Lerner, Ashbery é adepto de uma poesia polifônica e exploratória, cuja “dificuldade de apreender plenamente os acontecimentos da vida é tematizada de diversas formas” (Concagh, 1999, p. 27). No romance do jovem autor, *Leaving the Atocha Station* também faz referência ao atentado terrorista ocorrido em 2004 nessa estação de trem madrilenha. No Brasil foi publicado pela Rádio Londres, em 2015, e se chama *Estação de Atocha*.

O segundo romance de Lerner, *10:04*, também tem como protagonista um poeta que, tal como o autor, teve um êxito surpreendente com seu primeiro romance. No início do livro, ele encontra sua agente literária para discutir adiantamento e prazo de entrega da nova obra, que parece ser o próprio *10:04*. Isso acontece paralelamente à sua descoberta de que tem uma doença cardíaca, agravada pela hipocondria, e ao pedido de uma grande amiga para que ele doe sêmen para ela fazer uma inseminação artificial. O romance, publicado no Brasil pela Rocco em 2018, trata com humor e agudeza de temas como o comércio global, a ideia de família e a passagem do tempo. O título *10:04* é uma referência à hora em que um relâmpago atinge o relógio da torre em *De volta para o futuro*. Esta cena do filme, por sua vez, é a que aparece às 10:04h na videoinstalação *The Clock*, de Christian Marclay, à qual o protagonista do romance vai assistir. Trata-se de uma obra de 24 horas, exibida continuamente e constituída por uma montagem de cenas de cinema, minuto a minuto, em que um relógio ou um diálogo indicam que horas são. A exibição ocorreu de modo que as horas ficcional e real coincidiam. Tanto *The Clock* como *Mean Free Path* foram lançados em 2010 e o livro e o filme têm em comum um embaralhamento poderoso e autoral de colagens (de cenas, de versos), referências e interrupções. Se no filme de Marclay, por exemplo, um rapaz seduz uma moça às 11:57h e à 1:19h os dois aparecem dormindo em camas separadas, nos versos de *Mean Free Path*, como veremos, muitos termos se repetem em novos arranjos.

Mean Free Path parece ter inspirado os dois romances, ao mesmo tempo que incorporou fragmentos de textos anteriores do próprio Lerner ou de outros autores, sobretudo poetas e compositores. Vários termos (de *Leaving the Atocha Station*, páthos, palmas, antipsicóticos, fascismo, jasmim etc.; de *10:04*, páthos, visão noturna, folhagem, Doppler, fogos de artifício, arranha-céus, *non sequitur* etc.), temas (no primeiro, por ex., uma discussão sobre como levar o poema a ser ouvido como música, outra sobre o efeito da lua na maré; no segundo, montagens

cinematográficas e poéticas), trechos (no primeiro, “jumpsuits behind the concertina wire”; no segundo, “a star survived by its own light”) e nomes (Tolstói, Ashbery, Creeley) presentes nos romances podem ser lidos ou ecoados em *Mean Free Path*, que os precedeu. Em *Estação de Atocha*, Gordon fala que seus poemas eram “não tanto poemas quanto um acúmulo de materiais a partir dos quais era possível construir poemas, pura potencialidade à espera de ser articulada” (2015a, p. 48). Embora nos romances Lerner de algum modo faça essa articulação, em *Mean Free Path* ele investe no tanto que a desarticulação comunica e potencializa, o que o aproxima de Ashbery. Em um dos momentos ensaísticos desse romance (2015a, p. 109-110), Gordon diz:

Os melhores poemas de Ashbery descrevem as sensações engatilhadas pela leitura de um poema de Ashbery. (...) E no momento em que o está lendo, você vivencia a sensação de mediação. (...) É como se você só conseguisse ver o reflexo da leitura. Mas refletindo a sua leitura, os poemas lhe permitem prestar atenção à sua atenção, sentir o que você está sentindo, e dessa forma eles tornam possível um estranho gênero de presença.

Em 2016, Lerner lançou o ensaio *The Hatred of Poetry*, em que apresenta uma tese sobre a relação de ódio (e amor) com a poesia, que seria intrínseca tanto aos poetas quanto aos não poetas. Segundo ele, em suma, esse ódio é despertado porque nenhum poema pode corresponder ao nosso ideal de poesia, ensinado nos tempos de escola, que é de algo sublime e além do alcance humano. Marjorie Perloff³ fez uma crítica mordaz ao ensaio, da qual discordo, opondo-se a muitas críticas positivas que o mesmo recebeu. Mas ela sugere algo interessante: que um estímulo de Lerner para escrevê-lo tenha sido tentar explicar, tanto para si mesmo como para o leitor, por que se voltou para os romances como modo de expressão criativa. No ensaio, Lerner parte do famoso verso⁴ de Marianne Moore (*I, too, dislike it.*) para abordar as dificuldades do fazer poético, discorre sobre uma relação peculiar que se estabelece entre “poeta” e “grau de humanidade”, passa por ideias sobre poesia que vão de Platão a Allen Grossman e reflete sobre poetas importantes na sua trajetória (de Emily Dickinson a Claudia Rankine, de Walt Whitman a Wallace Stevens), muitos deles citados em *Mean Free Path*. No Brasil, o ensaio integra a revista *Serrote* nº 25, do Instituto Moreira Salles.

³ Texto em questão, de Marjorie Perloff: literarymatters.org/1-2-on-the-hatred-of-poetry/

⁴ Do poema “Poetry”(1967): “I, too, dislike it. / Reading it, however, with a perfect contempt for it, one discovers in / it, after all, a place for the genuine”.

Embora tenha feito incursões bem-sucedidas por diversos gêneros – seus romances e o ensaio supracitado foram lançados em vários países e idiomas e impulsionaram o interesse internacional (mais comedido, como sói acontecer) pela sua obra poética – a poesia está presente em toda a literatura de Ben Lerner. Em *10:04* (2018: p. 203), diz o narrador (autor?): “O estagiário (...) apresentou-me aos outros como um dos residentes, um romancista. Sou mais poeta, disse eu.”

2. Introdução ao *Mean Free Path*

Percorso livre médio (título na minha tradução) é um livro de poemas extensos, composto de cinco seções. Começa com a “Dedication”, o único poema curto que, como disse o autor, é parte integrante do livro. Depois há seções alternadas, denominadas “Mean Free Path” e “Doppler Elegies”. São duas de cada e parecem compor dois poemas, cada um com estruturas formais particulares: são bem definidos os números de páginas, de estrofes, de versos por estrofe, além do alinhamento dos versos e a mancha gráfica. Apesar disso, os versos não seguem um modelo métrico convencional.

Cada seção “Mean Free Path” tem 18 páginas e cada página tem 18 versos, divididos em duas estrofes de nove versos. A única exceção é a primeira estrofe de cada seção, que tem dez versos. Nas MFP⁵ os versos são alinhados à esquerda. Já cada seção “Doppler Elegies” tem oito páginas e cada página têm três estrofes de nove versos, ou seja, 27 versos. A “Dedication” tem duas páginas mas, fora isso, sua estrutura se assemelha à das DE. Nessas seções, em todas as estrofes, o segundo, o sétimo e o nono verso têm um alinhamento diferente em relação aos demais: há um pequeno recuo de margem. Além disso, os versos são mais curtos do que nas MFP.

Em consonância com o título do livro, os versos de *Mean Free Path* muitas vezes também sofrem colisões: há choques de sentido de um para o outro, cortes, versos inacabados e retomados depois, fora de ordem ou até com mais de uma ordem possível. Ben Lerner parece experimentar, na linguagem, imprimir um novo vigor à forma como nossos sentimentos e pensamentos se manifestam na contemporaneidade (quando somos bombardeados por tantas notícias, imagens, mensagens, desinformações): uma forma que é descontínua e “assume o fragmentário como condição de existência no mundo”⁶. Tudo parece ser de algum modo intercambiável, exceto Ari, presente ao longo do livro, que é a ela dedicado. “*Mean Free Path* é em parte um poema de amor, ou um poema sobre a possibilidade de escrever um poema de amor contemporâneo”⁷, disse Lerner (2011b: p. 145). Seria esse amor como “um

⁵ As abreviações MFP e DE referem-se às seções “Mean Free Path” e “Doppler Elegies” do livro.

⁶ Frase utilizada por Mauricio Mendonça Cardozo (UFPR) para se referir ao pensamento de Jean-Luc Nancy, na apresentação do texto “Fazer, a poesia”, deste último.

⁷ Tradução minha.

curto-circuito (...) ou, dito de outra forma, a mancha única, brilhante, organizada e compacta em meio ao tumulto da estimulação heterogênea” (Beckett, 2013, p. 8)?

Por mais pessoal que pareça o amor declarado, ao falar de si no livro o autor transforma-se em linguagem e, assim, sai de si. Como disse Deleuze (1997, p. 13), “a literatura (...) só se instala descobrindo sob as aparentes pessoas a potência de um impessoal, que de modo algum é uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau”.

O tom de *Mean Free Path* é de conversa íntima, que transita com confusa naturalidade dos assuntos amenos (como a música ou um comentário sobre a distração do autor) aos mais críticos (o estímulo exacerbado ao consumo e suas consequências, o valor da arte etc.) e graves (a guerra do Iraque, um acidente aéreo, a morte de amigos, o fascismo). Os temas, bem como os versos, aparecem e depois reaparecem – com mais intensidade nas segundas MFP e DE –, o que também caracteriza as conversas pessoais, com seus repertórios de preferência. Como diz um verso de Ashbery, “sempre se volta ao assunto”⁸. Um desses assuntos é a própria poesia, inclusive precisamente a do *Mean Free Path*, e um questionamento sobre onde ela pode chegar. As ideias de interior e exterior, privado e público, são desestabilizadas e se interpenetram. Penso nisso relacionando-se ao que disse Beckett, em entrevista dada em 1961:

A confusão não é invenção minha. Não é possível escutar uma conversa por cinco minutos sem ficar muito consciente dessa confusão. Ela está por toda parte e nossa única chance agora é deixá-la entrar. A única chance de renovação é abrir os olhos e ver a bagunça. Não é uma bagunça que possa ser explicada. (Andrade, 2001, p. 192)

Lerner confere uma dimensão poética à bagunça característica da linguagem contemporânea. A meu ver os cortes, desordens, ambiguidades e colagens nos versos do livro caracterizam os atropelos e dispersões da comunicação hoje, em nossa “sociedade em rede”, marcada pelo “capitalismo informacional”, segundo o qual a informação é a principal matéria-prima da tecnologia. Tais expressões são do sociólogo Manuel Castells, cuja percepção das consequências da globalização já foi relacionada à poesia de Ben Lerner em artigo da linguista belga Esther De Baecke (2015, p. 101). Não pretendo fixar-me nesse ângulo de leitura do livro, mas gostaria de mencioná-lo. O artigo acentuou minha percepção de que os versos de Lerner,

⁸ Verso original: “One keeps coming back to that”, do poema “Well-Scrubbed Interior”, do livro *A Worldly Country: New Poems* (2008), de John Ashbery, em tradução de Nelson Ascher (“Interior bem lavado”). Em <www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/09/1918765-leia-traducoes-ineditas-de-poemas-de-john-ashbery-nunca-editado-no-brasil.shtml>

como apresentados, põem em xeque os efeitos que a forma como nos comunicamos hoje – resultantes de avanços tecnológicos, ou quiçá de interferências tecnológicas, não necessariamente “avanços” – têm sobre a forma como pensamos, vivemos e encaramos questões individuais e coletivas, num mundo globalizado e militarizado. Se por um lado computadores, satélites, telas e telefones celulares (itens que Lerner cita nos versos) nos aproximam do que acontece em outro lugar (ou mesmo fora) do planeta, por outro eles mediam esses eventos, tornando-os mais remotos. Soldados observados de um monitor numa aeronave, por exemplo, podem ser chamados de *pontos por polegada*, como se a tecnologia desumanizasse a visão. Enquanto alguns movimentos (feministas, ecológicos etc.) colaterais ao sistema têm uma expectativa de intervir nessa realidade, Lerner parece não atribuir esse valor ao movimento poético. Os poemas, segundo ele, “sucumbem ao amargor do real” (2017, p. 176).

As questões que reverberam no mundo globalizado também são matéria poética de poetas estadunidenses contemporâneos de Ben Lerner. Sabrina Orah Mark (Nova York, 1975) diz numa entrevista que a privacidade é “a box you can rest inside”, assumindo em sua poética a inviabilidade dessa dimensão da vida. Mark tem dois livros de poesia e, em 2018, lançou o livro de contos *Wild Milk*. Suas narrativas questionam se a linguagem teria sido cooptada pela irreabilidade política e se confrontar as governanças seria uma forma de recuperar o controle da linguagem⁹. Claudia Rankine (1963, jamaicana naturalizada estadunidense) escancara em sua poesia o racismo reinante no “free country” e o preconceito globalizado. Autora dos premiados *Don’t Let Me Be Lonely: An American Lyric* (2004) e *Citizen: An American Lyric* (2014), ela disse em um ensaio escrito com Beth Loffreda, e citado em *O ódio pela poesia*, que “o universal é uma fantasia, mas nós ainda estamos presos a uma sensibilidade que defende o universal, enquanto simultaneamente o define como ainda branco” (2017, p. 206). John Woodward (Kansas, 1978) desenvolve poemas que ele compara a “fitas físeis visíveis”, em que as repetições (da linguagem, dos adventos da vida), assim como nos poemas de Lerner, têm importância. Juliana Spahr (Ohio, 1966), poeta e professora na Universidade do Hawaii, se autointitula poeta e ativista e assume a pessoalidade do seu eu lírico. Seus poemas – por exemplo, um sobre a explosão da sonda petrolífera Deepwater Horizon, em pentâmetro jâmbico – muitas vezes questionam os valores de um mundo conectado, mas que separa os interesses econômicos dos humanitários e ambientais. Também

⁹ Fontes: <https://lareviewofbooks.org/article/the-limits-of-language-in-a-surrealist-age-sabrina-orah-marks-wild-milk/#!> e www.sabrinaorahmark.com.

não pretendo estender-me em reflexões sobre poetas contemporâneos de Ben Lerner, já que optei por uma leitura mais interna de sua obra, já tão rica em referências. Apenas quis destacar o peso das questões políticas na obra de todos eles.

Retomando, enfim, os “versos bagunçados” de *Mean Free Path*, me parece que o fato de serem dispostos dentro de uma estrutura formal acurada torna mais conspícuo (e poético) o fracasso da linguagem. Lerner consegue escancorar esse fracasso tornando-o estimulante e sem, ele mesmo, fracassar. Em entrevista ao *Literary Hub* (2015c, s.n.) ele diz:

Acho que a poesia – e o seu ensino, e a sua escrita – está realmente comprometida com o fracasso. Não apenas o fracasso no sentido depressivo – todos nós sabemos sobre a romantização de artistas desesperados e suicidas; não falo disso. Falo no sentido de que o que torna um grande poema de fato grande não é o modo como ele consegue efetivar todas as possibilidades abstratas da poesia, é mais a maneira como ele dança com suas próprias limitações e com as limitações da linguagem. (tradução minha)

Assim, me parece que, mais do que o caráter fragmentário, a originalidade da linguagem de *Mean Free Path* reside no equilíbrio e no contraste das marcas da poesia tradicional com as marcas (excessos, rupturas etc.) da comunicação nos dias de hoje. Além disso, Lerner trata as características arbitrárias que inventa para seus poemas como se fossem uma forma fixa, de modo que a certa altura o leitor começa a rastrear desordens, ambiguidades etc. Penso no que disse Ezra Pound sobre a poesia: “uma espécie de matemática inspirada, que nos fornece equações não para figuras abstratas, triângulos, esferas etc., mas equações para emoções humanas” (CAMPOS, 2000: p. 91).

Dependendo do que é dito nos poemas, o tom muda um pouco, mas em geral é coloquial. Uma resenha da revista *Publishers Weekly* (2010, s.n.) diz que “em *Mean Free Path* Ben Lerner continua e aprofunda sua exploração de como a cultura de massa contemporânea corrompe a linguagem”¹⁰. A partir dessa linguagem corrompida ele constrói uma poética “com estrutura para balançar”¹¹, dando forma e expressão à instabilidade e aos paradoxos da vida contemporânea.

¹⁰ Tradução minha.

¹¹ Verso que se repete ao longo do livro (“built to sway”, em inglês) e que também me parece condizente com a própria poética do autor. Mais adiante comento sua tradução.

3. Sobre a tradução

3.1. Fundamentação teórica

Minha tradução do livro de poesia *Mean Free Path* foi pensada a partir do viés epistemológico do pós-estruturalismo. Essa visão, pluralista, segundo a qual inexistem compreensões “neutras” de significados essenciais e estáveis, estimula a hesitação constante sobre supostos “sentidos” latentes no texto. De acordo com o pós-estruturalismo, que se opõe à abordagem logocêntrica, toda tradução trai sua procedência e é produto de uma perspectiva. O tradutor deve reconhecer isso para que possa estabelecer uma relação honesta e responsável com o objeto de trabalho e desenvolver um projeto que se assuma como uma “leitura”, mas que seja bem embasada e cuidadosa com parâmetros “relativamente objetivos” (Britto, 2012, p. 120), variáveis de acordo com as características do texto de origem e com as possibilidades de recriá-las. Afinal, os estudos da linguagem nos permitem compreender por que a mutabilidade do texto de origem não implica o reconhecimento de quaisquer traduções como legítimas e qualificadas. A visão pluralista de tradução, penso, não deve ser uma visão desprendida de comprometimento com o texto original, mas sim que, conforme for o projeto de autoria do tradutor, possa vir a privilegiar mais alguns aspectos do que outros. Particularmente, me parece importante que o tradutor possa sustentar e explicitar essas escolhas, mesmo que num breve prefácio ou posfácio de livro, por exemplo, quando não num trabalho mais extenso, como este. Diz Paulo Henriques Britto: “É precisamente porque não temos esse acesso direto ao real que é necessário analisar, discutir e tentar estabelecer consensos, ainda que parciais” (2006, p. 239), sem ceder a um “relativismo absoluto” segundo o qual “todas as soluções são válidas” (Ibid.). Procuro fazer isso nas notas de tradução.

Assim, adiro à visão pós-estruturalista, pois entendo a tradução como uma prática criativa, em que o desejo e o inconsciente do leitor / tradutor são forças atuantes, mas ao mesmo tempo relativizo essa visão, pois penso que o texto que se propõe a ser uma tradução deve manter com a obra literária “original”¹² uma articulação constante e magnetizante. De modo algum preconizo uma hierarquização

¹² Este termo é questionável, já que o texto traduzido também é produzido pela primeira vez (mesmo que a partir de outro, em outra língua) e dotado de originalidade, mas aqui não me aprofundarei nessa discussão.

dos textos, mas uma diferenciação, a partir das particularidades de suas motivações iniciais.

Alguns teóricos da tradução, como Lawrence Venuti e Rosemary Arrojo – seguindo o caminho aberto por autores como Roland Barthes –, passaram a abolir tais distinções [entre tradução, adaptação e versão] em favor de uma noção aberta de “textualidade”, em que autores-tradutores-adaptadores produzem textos que são apenas textos, com graus variáveis de autonomia e distinção em relação a outros textos (Britto, 2012, p. 22).

Nos anos 1980, quando houve a chamada “virada cultural” dos estudos da tradução, autores como Barthes e Derrida fizeram importantes reflexões sobre a desconstrução do essencialismo do texto original e, a meu ver, apreciá-las não implica em desconsiderar, na prática tradutória, tal texto como princípio. O teórico da literatura tcheco Jiří Levý (1926-1967), cujos pensamentos estavam à frente de seu tempo, reconhece em sua obra *The Art of Translation*¹³ o valor – sobretudo na tradução de obras canônicas, como as de Shakespeare – de certas adaptações geográficas, temporais ou de outros tipos, que ressitua a obra ou a revestem de uma perspectiva particular. Entretanto, pode-se argumentar que por vezes a tradução deve se ater a princípios mais estritos. Por exemplo, quando se trata da primeira tradução de uma obra para determinado idioma, afinal, ela cumprirá o papel de apresentar tal obra / tal autor a uma nova comunidade linguística. Meu projeto de tradução de *Mean Free Path* se alinha com esta ideia. Procurei, mais do que imprimir a minha voz poética, buscar a voz poética de Ben Lerner em português, mesmo sabendo que isto é impossível. Essa impossibilidade me alertou para os desafios da tradução e estimulou meu envolvimento com a escrita do autor, em suas múltiplas dimensões, mas nunca me levou a minimizar a importância da poeticidade e da autonomia no texto traduzido. Uma boa tradução de poesia deve ser, em si, poesia. Não à toa, costumam ser poetas os tradutores do gênero.

Levý (Neckel, 2012, pg.21) diz também que a forma de trabalho de um tradutor não deve ser estática ou linear, mas sim baseada na interpretação do tradutor; de modo que algumas vezes vai importar a manutenção do significado, em outras o estilo deve sobrepor-se, ou a entonação ou a preservação de peculiaridades históricas e culturais. Ao traduzir, tenho como referências traduções poéticas dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e de Paulo Henriques Britto – os três teóricos,

¹³ Título da edição do livro em inglês, traduzida por Patrick Corness e publicada pela John Benjamins Publishing Company, editora holandesa, com a EST (European Society for Translation Studies).

poetas e tradutores – pautadas por um respeito e um comprometimento com o “texto original” que observam seus mais variados aspectos (e não só o plano semântico, que era, e por vezes ainda é, privilegiado nas traduções de poesia, sobretudo para outros idiomas, que não o português do Brasil e o inglês, graças a Ezra Pound). Disse Augusto de Campos (2004, p. 290), em entrevista a Inês Oseki-Dépré:

Erza Pound foi, de fato, o meu inspirador mais direto. Ele é o modelo máximo do tradutor criativo moderno. Instituiu a crítica via tradução. Recriou a poesia do passado e elevou a tradução, muitas vezes, à categoria de suas próprias criações.

Assim, fui motivada a negociar continuamente as escolhas tradutórias, buscando priorizar alguns aspectos centrais na poética de *Mean Free Path*, tais como a repetição de termos (central também na poética de outros poetas, como Eliot); as ambiguidades dos versos, por vezes desordenados (valorando o efeito delas, mais do que o sentido literal); e o uso de termos científicos (buscando os termos correspondentes em português e também recriando sentidos metafóricos a eles atribuídos). Outros aspectos inerentes aos poemas, tais como a musicalidade (ligada à regularidade métrica), a mancha gráfica e o tom coloquial também foram continuamente considerados e escalonados¹⁴. Desta forma, a dimensão atribuída a cada aspecto é elástica e balanceada ao longo da tradução de poesia e, especificamente, de *Mean Free Path*.

3.2. Notas de tradução: um êxtase

As reflexões e digressões (linguísticas, literárias, filosóficas, historiográficas etc.) disparadas pelas notas muitas vezes promoveram novas percepções dos versos, me levando a alterar trechos traduzidos. Ou seja, a escrita das notas entremeou-se ao próprio processo de tradução. Também as repetições de termos com significações múltiplas e outras características dos poemas tornaram inevitáveis vaivéns constantes (sobre questões sonoras, semânticas, sintáticas) nas decisões tradutórias. Busco, nas notas, mostrar essa dinâmica. Em notas de caráter “menos técnico”, me é possível enxergar “o embrião de uma leitura pessoal”, tal como disse Ana Cristina Cesar (2016, p. 328) sobre suas notas de tradução de “Bliss”. Nas suas palavras: “esses dois processos se fundiam constantemente (...), ficando, portanto, menos patente a distinção entre o que era intervenção pessoal e técnica específica”. O ato de reproduzir um fluxo mental – poético – pessoal me pareceu um dos aspectos mais

¹⁴ Termo usado por Lerner em versos das seções MFP 02 e DE 02.

bonitos e interessantes das notas de Cesar e inspirou uma “soltura” das minhas notas, permitindo-lhes alguns descaminhos, mas que pudessem convergir e contribuir para a interpretação de *Percurso livre médio*. É claro que o texto traduzido por Cesar também reflete a “soltura” das suas notas, mas tendo em vista chegar a um resultado com efeitos análogos aos produzidos no texto em inglês. Cesar traduz confiando nas alterações que atribui às suas “idiossincrasias estilísticas” e que, a meu ver, resultam de sua competência e sensibilidade.

Busco o intangível com minha tradução, a primeira de *Mean Free Path* para o português: que a poética de Ben Lerner seja conhecida nesta língua (embora, ao atravessar-me, ela colida com a minha). Traço meu fluxo mental – poético – pessoal tomando como ponto de partida o percurso de outro autor e por vezes acho que a distância pode aproximar, então, recuo, acelero, saio da pista, faça desvios. Traço, portanto, um “percurso mais ou menos livre”, não por isso menos poético. Ao menos foi a ideia que busquei pôr em prática. Assumo meu texto como uma tradução (ou poesia traduzida) sem atribuir ao termo qualquer valor depreciativo. Na introdução à sua tradução de “Bliss”, Ana Cristina Cesar diz: “não tive que enfrentar muitos problemas difíceis, que exigissem pesquisas, engenho e capacidade de invenção por parte do tradutor” (2016, p. 331). Não posso dizer o mesmo. Enfrentei dificuldades, pesquisei muito (só não digo que seria inviável traduzir *Mean Free Path* antes do advento da internet porque também seria inviável, antes desse advento, escrever *Mean Free Path*), me vi muitas vezes num labirinto, num quebra-cabeça, num jogo. Dadas algumas características do livro (colagens de outros autores, termos que eu desconhecia, entre outras já descritas), por vezes as notas podem parecer demasiadamente explicativas, pois parti do princípio que o leitor poderia ser tão leigo quanto eu em relação a alguns conceitos e especificidades. E ainda que esses não sejam fundamentais para a apreciação dos poemas, me parece interessante conhecê-los, saber de onde vieram, pensar no impacto que têm (ou não têm) na tradução, para refazer esse percurso de um modo diferente.

É claro que o teor explicativo me agrada nas notas, não na tradução. Nesta, busquei atentar para o princípio do poeta, tradutor e teórico francês Henri Meschonnic, desenvolvido em *Pour la poétique II*: “traduzir o marcado pelo marcado, o não marcado pelo não marcado”¹⁵ (1973, p. 343), ou seja, traduzir

¹⁵ Tradução de Paulo Henriques Britto para o trecho de Meschonnic.

elementos “convencionais” na língua do texto de origem por elementos “convencionais” na língua do texto traduzido e fazer também essa correspondência em relação a elementos “estranhos” ou “inusitados”. Em *Mean Free Path*, algumas vezes o surgimento de marcas de formalidade, no meio de versos coloquiais, me levaram a suspeitar de que Lerner estaria “colando” o trecho de outro autor, suspeita que algumas vezes se confirmou. Dadas outras características do livro (a forte conexão com obras anteriores e posteriores de Lerner e com sua autobiografia, a pluralidade de combinações e sentidos dos versos), há também vezes em que as notas são um tanto interpretativas, afastando-se de questões estritamente tradutórias; ou labirínticas, buscando desenhar as voltas no processo da tradução. Por outro lado, sendo Lerner um autor contemporâneo de um país que muito influencia a cultura brasileira, não houve dificuldade em situar o “nosso” leitor no tempo e no espaço. Gostaria de dizer também que não tive pejo em eventualmente usar palavras como “perda”, apenas para referir-me a elementos que constam no original e não constam na tradução, ou seja, utilizo o termo no seu sentido “geral”, sem juízo de valor que desmereça o texto traduzido. O mesmo ocorre com outras palavras, como “compensação” ou “fidelidade”. As notas eventualmente incorporam fundamentos teóricos que pautaram a tradução dos trechos a que se referem, de modo que complementam este capítulo da dissertação. Agora, vamos a elas e ao que mais interessa: os poemas, em inglês e português.

3.3. Orientações práticas

Começo com uma nota extensa sobre a escolha do título em português. Em seguida, apresento a tradução das três primeiras seções do livro (“Dedication”, a primeira “Mean Free Path” e a primeira “Doppler Elegies”) e suas respectivas notas. Depois, apresento tradução e notas de algumas páginas das segundas seções MFP e DE. Os poemas vêm em três colunas com: 1. a numeração dos versos que serão comentados, 2. os versos em inglês e 3. os versos traduzidos; eventualmente com marcações em cores (que explicarei mais adiante). A numeração dos versos começa do “0” (quando a primeira nota não diz respeito a um verso específico) ou do “1”, a cada página do livro. Quando uma mesma nota se refere a dois ou mais versos (que podem estar afastados no poema), incluo uma letra ao lado do número (ex. 7a–7b). Nesses casos, excepcionalmente, a nota 7b pode vir depois da nota 8, por exemplo.

Nas notas, os versos ou trechos do poema em inglês e (os escolhidos) em português estão em *italico*. As opções de tradução que foram descartadas, e que cito nas notas, aparecem entre aspas. Adotei essa divisão para não deixar as notas cheias demais de aspas e visualmente confusas.

Apresento a tradução de cada página do livro e, na sequência, as notas correspondentes. Me parece que, assim, as notas ficam mais próximas dos trechos a que se referem e a leitura mais agradável. A única exceção é o poema “Dedication” que, como só tem duas páginas, apresento na íntegra para depois comentar.

As notas de tradução concentradas em três seções do livro inteiras e em páginas selecionadas das duas últimas seções possibilitam uma boa análise da poética do autor e da tradução para o português. A seleta nas duas últimas seções foi feita para reduzir o número de comentários similares e não ampliar a extensão deste trabalho.

No apêndice da dissertação, incluo em duas colunas o livro original e sua tradução, integralmente, sem marcações. Recomendo a leitura deste, mais limpa e contínua, antes da leitura das traduções marcadas e comentadas a seguir.

4. Título: tradução e nota

<i>Mean Free Path</i> , Ben Lerner	<i>Percurso livre médio</i> , Ben Lerner
------------------------------------	--

Nota s/ nº: título

Mean Free Path, como dito na introdução, designa a distância que uma partícula percorre até colidir com outras. O termo científico, em português, é “Caminho livre médio” ou *Percurso livre médio*. Artigos acadêmicos e científicos utilizam um termo ou outro para definir o mesmo fenômeno, sem que, até onde pude verificar, algum dos dois tenha mais destaque ou seja mais popular.

Então, por que não escolhi a palavra “caminho”, tão poética? Talvez por isso mesmo. Vejo nela uma carga poética associada à “pedra no meio do caminho”, de Carlos Drummond de Andrade, que não tinha por que ser marcada no livro de Ben Lerner. Drummond, por sua vez, partiu de Dante: “Nel mezzo del cammin di nostra vita / Mi ritrovai per una selva oscura”¹⁶. Também penso nos versos famosos do poeta espanhol Antonio Machado: “caminante son tus huellas / el camino y nada más / caminante no hay camino, / se hace camino al andar”¹⁷. E, ainda, na obra *Caminhando*, da artista Lygia Clark, que se realiza no ato, e se encaminha para um eterno caminhar. E penso até no caminho deserto por onde passa a Chapeuzinho Vermelho. Esses são apenas alguns casos em que, assim como na maior parte das treze acepções do dicionário *Michaelis*, “caminho” me parece uma palavra mais fluida e solta do que “percurso”. A própria pedra no meio do caminho surge como um bloqueio duro, mas talvez transponível. O caminho pode ser indeterminado, imprevisível. Escolhido, desviado ou interrompido enquanto é feito. Pode ser refeito. A própria grafia da palavra, que tem “m” e “nh”, letras que a suavizam, sugere sonoramente a possibilidade de imprecisão. Uma abertura. E essas características, embora bastante poéticas, não remetem à ideia de choque entre partículas, de choque entre palavras, que eu preferia que o título carregasse.

“Percurso” me parece inscrever mais a ideia de “ponto de partida” e “ponto de chegada”, e de uma extensão menos variável. De um corte abrupto quando surge um obstáculo. De um desconforto incontornável. O *Michaelis* não se estende na

¹⁶ Início do Canto I, do *Inferno*, de Dante Alighieri. Tradução de Augusto de Campos: “No meio do caminho desta vida, me vi perdido numa selva escura”.

¹⁷ Um dos “Proverbios y Cantares”, do livro *Campos de Castilla*. Tradução minha: “Caminhante são seus passos / o caminho e nada mais / Caminhante não há caminho, / se faz o caminho ao andar”.

definição. Diz: “espaço percorrido; movimento num determinado espaço; qualquer itinerário”. A oclusiva surda /k/ em “percurso” trava a fala. Os dois erres na grafia da palavra parecem rasgos prestes a rompê-la, o que me remete às partículas que se chocam e aos cortes entre um verso e outro, características importantes do livro. Inclusive, essa característica fonética é mais forte na palavra em português (“percurso”) do que em inglês (“path”).

Me atravessam essas reflexões e, ao mesmo tempo, me pergunto se a delonga sobre a escolha de uma dessas palavras tem relevância para merecer esse espaço ou exemplificaria o que Umberto Eco (2001, p. 53-77) chama de “interpretação paranoica”, que não prima pelo “critério de economia textual”. Mas Eco, embora critique a desconstrução (que daria margem a perguntas descabidas), também não atribui à obra um sentido imanente e diz que o “sentido” se dá na leitura. Opto aqui por correr o risco de dar peso excessivo à questão, pois diz respeito ao título, que costuma condensar muitas coisas. E, me parece, estou levantando dúvidas que o próprio texto (o título) incita a fazer a seu respeito, o que as distanciaria também da ideia de interpretação extrema, defendida por Jonathan Culler, que se opõe a Eco. Mas incita em mim, claro. Há uma porosidade nesses conceitos de Eco e Culler, por mais que eles os elaborem e exemplifiquem. Por mais que eles pretendam comprovar um pensamento a partir da obra e “não deixá-la em paz”, nos termos de Susan Sontag (1987, p. 16). É preciso dizer, ainda, que o dilema na escolha de “caminho” ou “percurso” envolveu também uma relação sensorial com as palavras, relação esta que Eco e Culler ignoram ou, pelo menos, deixam na sombra em seus escritos a que me refiro. Eles têm uma visão antiessencialista da linguagem, mas parecem ater-se ao que Sontag chama de hipertrofia intelectual (um a analisando criticamente, o outro a encorajando), que por vezes causa uma atrofia do sensível e do erótico na experiência com a arte. Sontag, bem como Walter Benjamin, pensa nos atos da escrita e da leitura como atos atravessados por uma corporalidade. Em *Rua de mão única* (2004, p. 274), Benjamin diz:

É sabido que o dizer não é apenas a expressão do pensamento, mas também a sua realização. Do mesmo modo, o caminhar não é apenas a expressão do desejo de alcançar uma meta, mas também sua realização. Mas a natureza da realização – faça justiça à meta ou se perca, luxuriante e imprecisa, no desejo – depende do treinamento de quem está a caminho.

Outra dúvida me ocorreu sobre o título: *Mean Free Path* poderia significar também algo como “Mau caminho livre”, acentuando a negatividade de um país

(Estados Unidos) que preza tanto uma suposta “liberdade”? Ben Lerner em sua obra aponta com frequência para as mazelas do “free country” onde nasceu, para os paradoxos e perversões que há na ideia de se associar capitalismo a liberdade. E uma das principais características dos poemas é o tensionamento da linguagem, inclusive ao criar ambiguidades nas passagens de um verso para outro. No entanto, nos poemas, as ambiguidades têm uma sofisticação e uma sutileza que essa (segunda) leitura do título *Mean Free Path* como “Mau caminho livre” não tem. Ela é mais óbvia, mas não descartável.

Seria forçoso defender que *Percorso livre médio* pode ser entendido como “Percorso medianamente livre” e, ainda assim, estaria longe de se parecer com “Mau caminho livre”. Não é mau reconhecer que essa possibilidade interpretativa foi suprimida na tradução. Parafraseando Walter Benjamin, o escrito não deve reverter em favor do escritor, mas daquilo que quer dizer (1987, p. 275). De qualquer modo, sinto que a ideia de “Mau caminho livre” percorre a poesia de Lerner e é menos importante explicitá-la no título do que respeitar a tradução do termo científico, tão caro ao autor; afinal, na sua obra parece haver um embate entre ciência e linguagem.

5. O livro: tradução e notas completas

5.1. Dedication (seção 01)

Segue o poema que abre *Mean Free Path* e a tradução proposta. Depois, as notas (correspondentes à numeração da coluna à esquerda, ao lado do verso / tradução).

0	Legenda: Aliterações & Assonâncias Rimas & Repetições Modificações Omissões Acréscimos
---	--

	Dedication	Dedicatória
1a	For the distances collapsed.	Porque as distâncias colapsaram.
2	For the figure failed to humanize the scale. For the work, the work did nothing but invite us to relate it to the wall.	Porque a figura não conseguiu humanizar a escala. Porque a obra, a obra só fez nos convidar a relacioná-la com a parede.
4	For I was a shopper in a dark aisle.	Porque fui às compras no breu das gôndolas.
5	For the mode of address equal to the war was silence, but we went on celebrating doubleness. For the city was polluted with light, and the world, warming.	Porque a medida à altura da guerra era o silêncio, mas seguimos celebrando a duplicidade. Porque a cidade estava poluída de luz, e o mundo, esquentando.
6	For I was a fraud in a field of poppies.	Porque eu era uma fraude numa plantação de papoulas.
7a	For the rain made little affective adjustments to the architecture.	Porque a chuva fazia pequenos ajustes afetivos à arquitetura.
7b	For the architecture was a long lecture lost on me, negative mnemonics reflecting Weather and reflecting reflecting.	Porque a arquitetura era um longo colóquio que não entendi, mnemônica negativa refletindo o clima e refletindo a reflexão.
9	For I felt nothing which was cool, totally cool with me.	Porque não sentia nada bom muito bom pra mim.
10	For my blood was cola.	Porque meu sangue era soda.
11	For my authority was small involuntary muscles in my face.	Porque minha autoridade era pequena porção de músculos involuntários no rosto.
12	For I had had some work done on my face.	Porque eu tinha injetado ácido nas maçãs do rosto.

	For I was afraid to turn	Porque eu tinha medo de virar
13	left at intersections.	à esquerda nos cruzamentos.
14	For I was in a turning lane .	Porque estava numa curva perigosa
	For I was signaling, despite myself, the will to change.	Porque estava fazendo sinal, apesar de mim, da vontade de mudar .
15	For I could not throw my voice away .	Porque não podia lançar minha voz no lixo .
16	For I had overslept, for I had dressed in layers for the long dream ahead , the recurring dream of waking with alternate endings	Porque tinha dormido além da conta, tinha vestido camadas de roupa para o sonho que viria , o sonho recorrente de acordar com desfechos alternativos
17	she'd walk me through .	na companhia dela .
1b	For Ariana.	Por Ariana.
1c	For Ari.	Para Ari.

Nota 0: legenda e escansão

Nesta seção e nas “Doppler Elegies”, que têm estrutura semelhante, optei por fazer marcações coloridas para ressaltar as aliterações & assonâncias, rimas & repetições, modificações (semânticas), omissões e acréscimos. São aspectos que merecem destaque na tradução de poesia. Oportunamente, comentarei algumas marcas coloridas nas notas. Outras vezes, me parece prescindível desenvolver reflexões sobre o que a cor já indica. Na “Dedication”, os giros de sentido que Lerner constrói ocorrem em versos subsequentes, de modo que seria desnecessário realçá-los em cores. Nas seções DE incluí na legenda o item “reordenação de versos”. Já nas MFP, como veremos, este item mereceu destaque exclusivo em cores.

Às vezes, se não forem realçadas, essas marcações da legenda podem passar despercebidas e ser jogadas, junto com a escansão, num caldeirão que as mistura e reduz a termos vagos como “ritmo” ou “musicalidade”, que nem sempre têm origens tão indeterminadas. Quando misturamos certos ingredientes, já não sabemos suas cores particulares. Penso que as marcações ancoram minimamente essas indeterminações (lembrando que a âncora segura, mas não imobiliza o barco), buscando que, na leitura da tradução, produzam efeitos parecidos com os sentidos na leitura do texto de partida.

Sobre a escansão (contagem de sílabas poéticas dos versos), vale dizer que é algo fundamental numa tradução de poesia, nem que seja, como no caso de *Mean Free Path*, para a tradutora visualizar os poemas de outro modo e se assegurar de que o tipo de metro, aqui, não costuma ser um aspecto importante. Portanto, incluo a escansão apenas da primeira estrofe da “Dedication” (para ilustrar) e de alguns versos específicos e esporádicos (em seções posteriores do livro), em que a distribuição acentual explicita ritmos dignos de nota. Como Lerner não usa metros clássicos no livro, a escansão convencional não contribui muito para a análise formal.

Escansão 1a estrofe (inglês):

For the distances collapsed.	-- / - - - /
For the figure	-- / -
failed to humanize	/ - - - /
the scale. For the work,	- / - - /
the work did nothing but invite us	- / - / - - - / -
to relate it to	-- / - -
the wall.	- /
For I was a shopper in a dark	- / - - / - - - /
aisle.	/

Escansão 1ª estrofe (português):

Porque as distâncias colapsaram.	- - - / - - - / -
Porque a figura	- - - / -
não conseguiu humanizar	/ - - / - - - /
a escala. Porque a obra,	- / - - - / -
a obra só fez nos convidar	- / - - / - - - /
a relacioná-la com	- - \ - / - [-]
a parede.	- - / -
Porque fui às compras no breu das	- - / - / - - / -
gôndolas.	/ - -

Nota 1 (1a, 1b e 1c): *for* modulado

Primeira questão fundamental: o *for* no início das estrofes não é a típica preposição das dedicatórias. O poema abre e se desenvolve com um *for* que se repete 22 vezes (não marquei todas as aparições para não deixar confusas a coluna de números nem as referências das cores). É um *for* enumerativo, que apresenta uma série de porquês (porque, porque...). Sinto que podem se referir a desencantamentos e/ou motivos para escrever. Explicitamente, digo “sinto”. Na tradução que faço, como posso escapar da minha presença?

Ben Lerner modula esse *for*, dando-lhe nos dois últimos versos uma direção afetiva, um sentido outro: *For Ariana / For Ari*. Em português foi preciso mudar de *Porque* para *Para*, pois não há uma mesma palavra em nossa língua que possa se abrir às diferentes intenções do *for*. Optei por uma mudança gradual, que minimizasse a perda e reforçasse a relação: *Porque - Por - Para*.

A escolha do *for* abrindo as estrofes remete ao poema do britânico Christopher Smart (1722-1771) em que escreveu 73 versos sobre o seu gato, todos começando com *for*. Mas a influência que Lerner diz considerar mais provável é do poema *Love I*, de Charles Olson (1910-1970): “devia estar em minha cabeça como um modelo: sua repetição, suas margens internas. Roubei a estrutura da primeira

estrofe – um padrão de estrofe que retorna depois, nas Elegias Doppler do livro” (2011b, p. 145). A estrutura – número de versos, alinhamento, extensão dos versos, a presença do *for* – é, de fato, muito parecida. Segue a primeira estrofe de *Love I*:

For that it is love and covers us
 out of all the ports.
 For that it is not easily seen, apparently,
 and is known only to those who know it.
 For that it is excessive.
 For that it does not yield
 to anything else.
 For that it keeps us
 clean.

Nota 2: figura

No início do poema em inglês há a aliteração *figure / failed* e a rima *failed / scale*, que não se repetem na tradução, mas a meu ver houve compensações satisfatórias mais adiante. *Fail* em outros contextos pode significar “fracassar”. Se escolhesse esta palavra, a aliteração seria em parte mantida (*figura / fracassou*); mas a forma como leio o trecho e seu tom natural seriam perdidos.

Nota 3: só fez

O verso *the work did nothing but invite us* numa tradução mais convencional viraria algo como “a obra não fez nada além de nos convidar”. No entanto, essa tradução eliminaria uma fluidez do verso original e o deixaria extenso demais. Por isso optei por *a obra só fez nos convidar*, mais bonito, breve e sem perda – digamos, de forma simplificada – semântica.

Nota 4: gôndolas

For I was a shopper in a dark / aisle é um exemplo de que, se a fidelidade na tradução for a cada termo, pode-se chegar a um trecho, mais que ordinário, enganoso, como “um consumidor numa gôndola escura”, que parece situar o eu lírico em Veneza. Ao associar “fazer compras” a um lugar, as “gôndolas”, deixo claro que o termo diz respeito às gôndolas de supermercado, que são as estantes compridas (repletas de mercadorias) entre as quais há um extenso corredor, por onde os clientes passam com carrinhos de compras. A palavra “aisle” se refere a esse corredor (e não exatamente às gôndolas nas suas laterais). Em outros contextos, “aisle” também pode ser o estreito corredor entre as fileiras de assentos num avião ou num cinema, por

exemplo. Graças à modificação, acho que obtive um verso belo e catalisador da poética do autor: *Porque fui às compras no breu das / gôndolas*. Vale dizer também que há uma rima interna das sílabas tônicas das palavras *compras / gôndolas*, que é uma das compensações à perda citada na nota 2.

Nota 5: como tratar?

Foi difícil traduzir *For the mode of address / equal to the war*. Inicialmente pensei em “Porque a forma de tratamento / igual na guerra”. No entanto, “forma de tratamento” é longo e pouco poético; e “igual na guerra” tinha sido uma tentativa de buscar uma coloquialidade, mas estava ultrapassando a fronteira elástica do sentido, sem justificativa. Encontrei esta alternativa: *Porque a misura / à altura da guerra*. Embora *misura* não seja “forma de tratamento”, mas sim um cumprimento cerimonioso, uma reverência, achei que a ideia era parecida e que os aspectos gráfico e sonoro ficavam bem resolvidos. E deixei *à altura da guerra*, que acabou fazendo uma rima com *misura* e, definitivamente, suprimindo a falta da rima no início da estrofe anterior.

Nota 6: aliteração

Primeira impressão: que ritmo bonito têm os versos 6 e o seguinte, em inglês, advindo da sequência simétrica jambo - anapesto - anapesto - jambo (- / - - / - - / - / -), em que os dois anapestos aliteram em /f/. Primeiro pensei em traduzir *fraud in a field of poppies* para *fraude num campo de papoulas*. Mas era possível neste caso manter uma aliteração no mesmo verso em português, trocando “num campo” por *numa plantação / de papoulas*. Já o ritmo, tão marcado pela métrica, inexistente na tradução.

Aqui já se nota uma virada semântica de um verso para o outro. *For I was a fraud*, isoladamente, tem uma força diferente do que se conectado ao verso seguinte – *in a field of poppies*. Esta ambiguidade, mantida na tradução, não chega a ser tão importante e intrincada quanto as que veremos adiante.

Nota 7 (7a – 7b): como sabê-lo?

Uma questão recorrente nas traduções do inglês: saber se o verbo é no pretérito perfeito (*fez, foi* etc.) ou no pretérito imperfeito (*fazia, era* etc.) do indicativo. Afinal, em inglês, não há esta oposição (em que o “imperfeito” marca uma estrutura temporal não pontual); pois só há uma forma pretérita, o *simple past*. Como escolher, então?

Penso que primeiro lendo mais do que o fragmento, depois lendo cada fragmento e, na dúvida, testando as opções, para assimilar que aspectos verbais são apropriados.

Nota 8: reflexo

Reflecting / reflecting: palavras iguais, mas uma atua como verbo no gerúndio (*refletindo*) e a outra, na minha leitura, fica melhor traduzida – semanticamente e poeticamente – como substantivo (*a reflexão*).

Nota 9: colisão

Aqui está o primeiro caso gritante de ambiguidade de um verso para o outro. Este é, em todo o livro, um aspecto central. Forma e conteúdo: indissociáveis. Era fundamental que a tradução pudesse avivar essas tensões (da sintaxe, mas também da comunicação hoje em dia, das relações interpessoais, dos pensamentos contraditórios).

Quando li *For I felt nothing / which was cool, / totally cool with me*, primeiro pensei nesta tradução: *Porque não sentia nada, / o que era bom, / muito bom pra mim*. Mas havia uma duplicidade que ficava perdida, afinal, era possível que “não sentir fosse bom” ou que “nada do que sentia fosse bom”. Troquei para *Porque não sentia nada / bom / muito bom para mim* e eliminei a vírgula para marcar mais a ambiguidade. Nesse caso, “cool”, uma palavra muito polissêmica, me pareceu ser “bom”. Outras palavras do dicionário inglês-português, como “legal”, “tranquilo” ou “fresco” teriam um espectro semântico bem menor do que “cool”.

Nota 10: cola

Cola virou *soda*. Não foi possível deixar “cola”, porque em português remeteria à cola de “colar” / “grudar”. E não quis dizer “Coca-Cola” porque o autor não nomeou e não achei que ganharia nada nomeando e especificando (como, por exemplo, Ana Cristina Cesar ganhou ao, num caso contrário, não escolher a palavra “pereira” na tradução de “pear tree” do conto *Bliss*, e optar pelo termo genérico, “árvore”). Já “refrigerante” seria muito longo e sonoramente ruim. Então, optei por “soda” e me agrada como soa: *Porque meu sangue era soda*. Penso que a fluidez sonora é efeito da aliteração entre “sangue” e “soda” e também da pauta acentual 4-7 desse verso (escansão: - - - / - - / -). O verso em inglês, *For my blood was cola*, também tem um ritmo marcado, por um anapesto e um jambo (escansão: - - / - / -).

Nota 11: autoridade

Em *For my authority was small / involuntary muscles* busquei manter a ambiguidade de um verso para o outro traduzindo para *Porque minha autoridade era pequena / porção de músculos involuntários*. Se eu tivesse seguido o primeiro impulso de incluir o artigo “uma” na frente de “pequena”, teria destruído tanto a autonomia desse verso quanto a (possível) surpresa do leitor ao ler o verso seguinte.

Nota 12: trabalho ou plástica?

Uma coisa é algum trabalho que está feito: *some work done*. Outra é *some work done on my face*, ou seja, uma plástica no rosto. De novo, o verso tinha que se encerrar e, ao mesmo tempo, revelar sua outra face, no verso seguinte. Eu não poderia traduzir por *porque eu tinha feito uma plástica / no rosto*; afinal, a torção de *for I had had some work done* se perderia. Pensei em dizer: “Porque eu tinha feito alguma coisa / na cara”. Me pareceu coloquial e verossímil, já que informalmente se diz “fulano fez alguma coisa na cara”, sendo que por “alguma coisa” pode-se entender plástica, botox ou preenchimento. Algo ligado à estética e à ideia de rejuvenescimento. Um valor (fútil?) que pode (ainda? será?) se opor ao trabalho (*work*). A questão é que, sendo o sujeito “eu”, por que diria “alguma coisa”? Afinal, em geral cada um sabe o que fez na própria cara. Se o sujeito estivesse na terceira pessoa do singular, seria mais natural não saber determinar o que ele ou ela fez na cara, mas saber que “alguma coisa” foi feita. Deixei esse verso grifado de vermelho, com uma tradução provisória. Fiquei pensando em termos relacionados a “plástica no rosto” que pudessem ter duplo sentido. Era importante que a virada sintática de um verso para o outro, em português, fosse engenhosa e explícita como é em inglês.

Por fim cheguei a uma solução que me deixou satisfeita: *Porque eu tinha injetado ácido nas maçãs / do rosto*, que brinca com a ideia de “maçã envenenada” e de “preenchimento das maçãs do rosto” (que as tornam mais volumosas, procedimento estético muito comum). Também me pareceu, pelo caráter autodepreciativo do eu lírico (“autoridade pequena”, “não entendi”, “eu tinha medo”), adequado esse giro de sentido. Tanto em inglês como em português, o eu lírico se volta para o procedimento estético como forma de apagamento de algo mais sério (criando aqui uma relação entre os versos): um trabalho feito (em inglês); uma tentativa de suicídio ou uma forma de drogar-se (em português).

Nota 13: left

Na tradução privilegiei *left* como sendo *esquerda*, e *esquerda* como sendo a direção nos cruzamentos perigosos do trânsito (acepção explícita e requerida). Pensei na possibilidade de uma acepção política da palavra (mais remota, me parece, mas que pude preservar), a partir do recorte *For I was afraid / to turn / left*. Esta se relacionaria com dados biográficos do autor, para quem a posição da família, esquerdista, colidia com a do seu país e sobretudo com a dos conterrâneos da infância em Topeka.

Já o verso *left at intersections*, isoladamente, também remete a um estado mental de dúvida e insegurança que pode ter relação com Ari, a quem o poema é dedicado. Nele, *left* seria outra coisa: o passado do verbo “deixar”. Tal acepção se perde na tradução de *left* como *esquerda*, mas esta me pareceu uma palavra mais importante para o poema. Como o eu lírico, enquanto refletia e me decidia, também me senti numa encruzilhada.

Nota 14: trânsito

Nas regras de trânsito, *turning lane* é a pista que você deve tomar quando está dirigindo numa rua de mão dupla e quer fazer uma curva e entrar em outra rua transversal a esta. Para fazer esta curva, você terá que se posicionar na *turning lane* e cruzar a pista de sentido oposto da rua em que você está. Você tem que seguir o sinal de trânsito específico para esse cruzamento. Exemplos no Rio de Janeiro, por onde circulo: quando o motorista está na rua das Laranjeiras no sentido Cosme Velho e quer entrar na General Glicério; ou na Gávea, quando alguém dirige na Marquês de São Vicente e quer pegar a rua do Planetário, Vice-Governador Rubens Berardo, à esquerda, para ir para a PUC-Rio, em vez de continuar subindo a Marquês de São Vicente. Não temos, em português, uma palavra para explicar essa manobra. Além disso, em inglês, *turning lane* também pode significar um estado mental descontrolado após a ingestão de certas drogas psicodélicas. Assim, optei por traduzir como *curva perigosa*, que também pode ter sentido literal ou metafórico. A palavra “perigosa” foi um acréscimo (o único) necessário.

Nota 15: ventriloquia

Throw my voice significa projetar a voz sem mexer os lábios, de modo que pareça que o som sai de outro lugar (como ventríloquo). Já *throw my voice / away* seria

jogar fora a voz. Um típico verso de duplo sentido do Lerner. Pensei em “Despistar / minha voz”, que remeteria aos termos de trânsito, dos versos anteriores. Depois por um tempo optei por “disfarçar / minha voz”, que soa mais natural e valoriza o *throw my voice*. Considerei também “projetar minha voz / no lixo” ou *lançar minha voz / no lixo*, que ressaltam a virada de sentido de um verso para o outro, só não mantêm a ideia de ventriloquia.

Embora “throw away” seja “jogar fora”, a palavra “lixo” me parece um pouco forte. Fiquei com a ideia de “disfarçar minha voz”, embora saiba que como tradutora isso é impossível. Por fim, foi só quando me deparei com *throw my voice* (sem “away” depois) em um verso mais adiante (MFP 01 – pg. 16), em que ficava bem dizer *lançar*, mas não *disfarçar*, que voltei a este verso e finalmente troquei a tradução para *Porque não podia lançar minha voz / no lixo*. Assim, sustento a repetição da expressão nas duas ocorrências.

Nota 16: além da conta

Fico atenta à mancha gráfica do poema. Gosto que seja parecida (recuos, prolongamentos) à do poema original. Mesmo sabendo que a língua inglesa em geral é mais concisa, busco a proporcionalidade. No entanto, neste verso, priorizei mergulhar no sono prolongado à que a palavra *oversleep* nos leva. Pensei em deixar o verso traduzido mais curto, dizendo “Porque tinha dormido demais”. Mas não era “demais”, era “além da conta”. E, por este (presumo) bom motivo, a extensão do verso também ficou além da conta.

Nota 17: mãos dadas

A melhor tradução que encontrei para *she'd walk me through* foi *na companhia dela*, embora a expressão em inglês signifique não só “acompanhar” mas também, suavemente, “conduzir” ou “direcionar”.

5.2. Mean Free Path (seção 02)

A seguir, traduzo e comento versos da segunda seção do livro, a primeira chamada “Mean Free Path” (MFP 01). Dadas as características mais relevantes das MFP, nelas utilizo cores apenas para marcar versos que se ligam uns aos outros, mas que são dispostos fora da ordem (ou que também têm possibilidade de ser lidos desta maneira). Isto não significa que as marcações vistas na “Dedication” não tenham presença ou tenham sido desconsideradas na tradução, só não as incluo aqui porque haveria cores demais e seria difícil compreender o que cada uma indica. Vale dizer que a “desordem” em geral ocorre dentro da mesma estrofe, portanto, quando na estrofe seguinte houver outros versos grifados com a mesma cor, ela se referirá a uma nova “desordem”. Reiterando, segue a tradução de uma página do livro, depois os respectivos comentários; e assim sucessivamente.

MFP 01 – Pg. 01:

	Mean Free Path	Percurso livre médio
1	I finished the reading and looked up	Terminei a leitura e ergui os olhos
2	Changed in the familiar ways. Now for a quiet place	Diferente dos modos usuais. Rumo a um lugar tranquilo
3	To begin the forgetting. The little delays	Pra começar o esquecimento. Os pequenos atrasos
4	Between sensations, the audible absence of rain	Entre sensações, a ausência audível da chuva
5	Take the place of objects. I have some questions	Tomam o lugar dos objetos. Tenho algumas perguntas
6	But they can wait. Waiting is the answer	Mas podem esperar. Esperar é a resposta
	I was looking for. Any subject will do	Que eu procurava. Qualquer tema serve
7	So long as it recedes. Hearing the echo	Enquanto recua. Ouvindo o eco
	Of your own blood in the shell but picturing	Do próprio sangue na concha mas imaginando
	The ocean is what I meant by	O oceano é o que quis dizer com
	α	α
	You startled me. I thought you were sleeping	Você me assustou. Pensei que estava dormindo
8	In the traditional sense. I like looking	No sentido tradicional. Gosto de olhar
9	At anything under glass, especially	Qualquer coisa pelo vidro, sobretudo
10	Glass. <i>You called me.</i> Like overheard	Vidro. <i>Você chamou a mim.</i> Como sonhos
	Dreams. I'm writing this one as a woman	Entreouvidos. Escrevo isto como uma mulher
11a	Comfortable with failure. I promise I will never	À vontade com o fracasso. Prometo que eu nunca
	But the predicate withered. If you are	Mas o predicado murchou. Se você
11b	Uncomfortable seeing this as portraiture	Não fica à vontade vendo isto como um retrato
12	Close your eyes. No, <i>you</i> startled	Feche os olhos. Não, <i>você</i> me

Nota 1: até onde a vista alcança

Olhei para cima, levantei a vista, olhei pro horizonte, ergui os olhos... Esta última, a expressão escolhida, me parece contribuir mais para a ambiguidade característica dos versos do livro. *Ergui os olhos* pode remeter tanto à ideia de olhar para o horizonte,

enxergando, após a leitura, possibilidades, perspectivas; como à ideia de estar de cabeça erguida, firme para enfrentar situações difíceis que se apresentem.

Nota 2: diferente

Changed in the familiar ways pode indicar que as mudanças que o narrador sente em si são familiares, conhecidas, esperadas. E também há um sentido mais latente e oposto: que a mudança é justamente na sua forma habitual de ser, que o que muda são os “familiar ways”. *Diferente dos modos usuais* também transmite esse caráter dubio. Descartei “modos familiares” porque lembraria algo como “modos à mesa”, relativo à educação do lar, e não era o caso. “Familiar ways” para mim se refere sobretudo a algo usual, comum, não surpreendente. Embora Lerner, a cada verso, surpreenda...

Nota 3: demorei

Inicialmente traduzi *The little delays* para “As pequenas demoras”. Achei adequado e poético. Ao avançar na tradução, percebi que havia outros “delays” ou “the little delays” e que essa solução não era sempre admissível. Troquei para *Os pequenos atrasos* e pude repetir a tradução em todas as ocorrências. Isso era o mais importante.

Nota 4: beleza

Há versos que integram um poema. Outros, mais raros, quando destacados também são um poema, como *Between sensations, the audible absence of rain*. Leio e releio este verso - poema - frase várias vezes. Não importa a nomenclatura, importa a sensação, o sabor dessas palavras que se impulsionam. Penso no “b” de bola, letra redonda que enche a boca e aparece três vezes no verso em inglês, embalando os sentidos. Será? Converso com o meu orientador, que observa que os “bês” não estão em sílabas tônicas, de modo que não há uma aliteração clara causando um efeito rítmico. Observo que este efeito vem, primeiramente, da métrica do verso, composta por dois jambos seguidos por três anapestos: - / - / - || - / - - / - - /.

Em português, o verso *Entre sensações, a ausência audível da chuva* é um dodecassílabo: \ - - - / || - / - / - - / - . A distribuição acentual imprime uma cadência conforme que eu, antes de verificar a métrica, estava atribuindo sobretudo ao fluxo das sibilantes /s/, /z/ e /ʃ/. Mas por vezes ainda destaco o papel dos fonemas. Penso no “a” liderando a *ausência audível* (e também a *audible absence*): parece jogar uma luz, solar, sobre o que seria uma falta. Penso que as palavras escolhidas em inglês (e quero

crer que em português) fazem um eco agradável de sons, suaves como a chuva. A chuva de efeitos imprescindíveis, capaz de liquefazer sensações. A chuva que se faz presente pela sua ausência. Que se ouve no poema. Tudo isso motivou minha leitura, mas admito: apesar da nota extensa, a tradução dos aspectos nela destacados não exigiu malabarismos, se deu com facilidade. É raro mas, ainda bem, às vezes isto acontece.

Nota 5: tomar nota

Há concordância, nas duas línguas, do verso 3 ligado ao 4 ou ao 5. Portanto, “tomam”, no plural. Em inglês, a segunda metade do verso 4 não concorda com o 5 e o mesmo ocorre em português. *Take the place of objects*, lido isoladamente, é uma frase no modo imperativo. Essa ambiguidade não pude recriar mas, como os versos da estrofe têm um caráter reflexivo que não combina com essa leitura, a meu ver ela é viável gramaticalmente, não contextualmente.

Nota 6: quem pode esperar?

But they can wait, lido isoladamente, se refere a “eles”, pessoas ou coisas indeterminadas que *podem esperar*. Se lido com o trecho final do verso anterior, temos: *I have some questions / But they can wait*. Neste caso, *they* são as *perguntas*. O efeito dúbio foi mantido em português: *Tenho algumas perguntas / Mas podem esperar*. Se dissesse “Mas elas podem esperar”, a inclusão do pronome feminino plural marcaria que o verbo se refere às perguntas, o que é uma possibilidade, mas não a única. Além de que a cacofonia de “mas elas” produz “mazelas” que a tradução busca evitar.

Nota 7: recuo

“So long as” é o irmão informal de “as long as”. Dependendo do contexto, a tradução varia: “contanto que”, “desde que”, “enquanto”, “tão comprido quanto” etc. Nestes versos, que falam da leitura/escrita e dos atrasos/esperas (por um momento preciso e idealizado) opto por: *Qualquer tema serve / enquanto recua*. Esses versos metalinguísticos parecem condensar uma questão que Lerner vai desenvolver anos depois em “O ódio pela poesia”. No ensaio, ele diz que o desejo de alcançar o transcendente ou divino incita o poeta a escrever mas, “tão logo passa do impulso para o poema real, a canção do infinito é comprometida pela finitude dos termos” (2017, p. 165), de modo que “o poema é sempre o registro de um fracasso” (Ibid.). Qualquer tema serviria, somente, enquanto recua, enquanto é sonho. Apesar desse

impasse, a poesia é valorosa para o autor. No fim do ensaio, ele diz: “uma vocação não menos essencial por ser impossível”. E pede aos “odiadores”, entre os quais se inclui: “que se esforcem para aperfeiçoar seu desprezo, pensando até em levá-lo a se relacionar a poemas, em que (...) criando um lugar para a possibilidade e as ausências presentes (como as melodias não ouvidas), ele pode chegar a se parecer com amor” (2017, p. 223). Me pergunto se Lerner não diz essas palavras finais também para si mesmo; e se a repercussão que tiveram seus ótimos romances não lhe trouxe satisfações (de ser lido, financeira etc.) que têm, até o momento, contribuído para perturbar e bloquear a retomada da sua escrita poética que, desde *Mean Free Path*, limitou-se à publicação de poemas esparsos em jornais ou antologias.

Nota 8: escolhas

A leitura que se destaca é linear (8-9). Cogito outra, menos provável: *I like looking / Comfortable with failure* (8-11a), que seria “Gosto de parecer / à vontade com o fracasso”. Mas não poderia recriá-la em português sem prejudicar a conexão principal, então, desconsidere-a.

Nota 9: vidro

“Under glass” me faz pensar nas plantas em potes de vidro, que são como pequenas estufas. E me faz pensar em algo precioso guardado e protegido, como uma joia ou uma peça rara de museu (ou, metaforicamente, como a mulher que no poema estaria dormindo). Não diria “atrás do vidro” porque passa a ideia de um vidro chapado (de vitrine, de janela), na frente de algo. Já “sob o vidro” também direciona o olhar – agora não pra frente, mas de cima pra baixo – o que o verso em inglês não faz. “Pelo vidro” é uma forma coloquial de dizer “através do vidro” e não indica a direção do olhar. Tem ainda a vantagem de ser mais curto. Em discussão com colegas, surgiu a questão: o termo é informal demais para ser escrito? Costumo usá-lo, mas é “errado”? Uma breve busca no Google Books me mostrou “pelo vidro” em boas traduções de livros de Donna Tartt e Raymond Carver, e também em romances de J.P. Cuenca e Lourenço Mutarelli. Fiquei mais segura para usá-lo. Em português há uma distância opaca entre a língua falada e a escrita – como se a primeira fosse um vidro empoeirado e a segunda tivesse que manter um padrão de pureza – que por vezes não evito que me assombre. Distância que, em inglês, não existe. Gírias, termos derivados de contrações gramaticais, expressões novas etc. são incorporados

a textos formais e dicionários de inglês com naturalidade, pois culturalmente não vigora a ideia obsoleta de “língua original escoreita”.

Nota 10: a mim

“*You called me*” eu teria traduzido para “*Você me chamou*”, se “you” e “me” não estivessem marcados, em itálico. Era preciso frisar quem chamou a quem. Então, “*Você chamou a mim*”.

Nota 11 (11a e 11b): fracasso

Difícil recriar em português a naturalidade de *Comfortable with failure*. Pensei em “cômoda com o fracasso”, mas o adjetivo não pode se referir a uma pessoa. Já “acomodada com o fracasso” tem uma carga negativa que “comfortable” não tem. Então, optei por *À vontade com o fracasso*. Esse termo (ou melhor, seu antônimo) pôde ser mantido depois (11b), o que era importante, seguindo o jogo feito em inglês: *If you are / Uncomfortable* virou *Se você / não fica à vontade*. Antes eu havia pensado também em “que aceita o fracasso”. Porém, no 11b, “se você não aceita ver isso como um retrato” destoaria muito, semanticamente, do que apreendo no verso em inglês. Era necessário que a palavra escolhida reverberasse os efeitos adequados nos dois versos.

Se você / não está à vontade seria outra boa opção, a primeira em que pensei; mas depois descartei-a para deixar o verso mais parecido com o da página 4 da MFP 01, em que a expressão se repete e o verbo “ficar” é usado. Em ambas as ocorrências, há “seeing”, que traduzi aqui para “vendo” e para “ao ver” na pg. 4. Um outro verbo em inglês varia em cada ocorrência (“you are” e “makes you”) mas, neste caso, pude repetir o mesmo em português (“fica”), compensando a alteração anterior e reaproximando as ocorrências. Vejam a seguir.

Nesta ocorrência (MFP 01 – pg. 01):

If **you are** / **uncomfortable** **seeing** this as portraiture

Se **você / Não fica** à vontade **vendo** isto como um retrato

Depois (MFP 01 – pg. 04):

If **seeing** this as a portraiture / **Makes you** uncomfortable

Se **ao ver** isto como um retrato / **você não fica** à vontade

Nota 12: desfecho aberto

“No, *you startled*” no último verso sugere que algo está faltando. Mas “Não, *you* assustou”, primeira opção em que pensei, parece um trecho mal escrito. A opção escolhida – “Não, *você me*” – causa o efeito de incompletude e termina do jeito que começa a estrofe, assim como em inglês, numa dinâmica de eterno retorno.

MFP 01 – Pg. 02:

1	Identical cities. How sad. Buy up the run	Cidades idênticas. Que triste. Compre tudo
2a	The unsigned copies are more valuable	Os exemplares não assinados valem mais
3	I have read your essay about the new	Li seu ensaio sobre o novo
3	Closure. My favorite parts I cannot follow	Fecho. Não consigo entender minhas partes favoritas
2b	Surface effects. We moved to Canada	Efeito de superfície. Partimos pro Canadá
	Without our knowledge. If it reciprocates the gaze	Sem o nosso conhecimento. Se o olhar é retribuído
	How is it pornography? Definitions crossed	Por que é pornografia? Definições cruzadas
	With stars, the old closure, which reminds me	Com estrelas, o velho fecho, isso me lembra
4	Wave to the camera from the	Acena pra câmera aí de
	α	α
	The petals are glass. That's all you need to know	As pétalas são de vidro. Basta você saber disso
	Lines have been cut and replaced	Versos foram cortados e substituídos
5	With their opposites. Did I say that out loud	Por seus opostos. Será que falei em voz alta
	A beautiful question. Barbara is dead	Uma bela pergunta. Barbara morreu
6a	Until I was seventeen, I thought windmills	Até os quinze anos, eu pensava que moinhos de vento
7	Turned from the fireworks to watch	Viravam-se dos fogos de artifício para assistir
	Their reflection in the tower	Seus reflexos na torre
6b	Made wind. Brushed metal apples	Faziam vento. Maçãs de metal escovado
8	Green to the touch	Verdes ao toque

Nota 1: tiragem

Buy up the run traduzido de modo mais “literal” seria *Compre toda a tiragem*. Optei por deixar o verso mais compacto. Isto me pareceu importante, remetendo à autoridade e à velocidade com que a ordem foi dada. Por isso, *Compre tudo*. E, já no verso seguinte, a palavra *exemplares* (*copies*) vai indicar que o eu lírico está falando de livros. Também cogito um outro sintagma: *Compre tudo / sem o nosso conhecimento*.

Nota 2 (2a e 2b): quebra

Os versos *I have read your essay about the new / Surface effects* estão dispostos fora de ordem. Na tradução pus *efeito*, no singular. Se pusesse *novos / efeitos*, no plural, a palavra *novos* deixaria de concordar (também) com *fecho* e o atrito duplo dos versos se perderia. O termo *efeito(s) de superfície* é usado de ambas as formas (singular e plural) em português. Explica que quanto maior a superfície de contato das partículas dos reagentes (de materiais sólidos) que colidem, maior é a velocidade das reações químicas. Para que tais colisões de fato resultem em reações, elas devem ocorrer em orientação favorável e com energia suficiente. Penso que Lerner faz algo parecido com a linguagem ao longo do livro: gera colisões de termos iguais (mas cujos sentidos podem variar a cada ocorrência) com outros termos; multiplicando as

possibilidades interpretativas. E o faz de forma estruturada (orientado por questões poéticas, fonológicas, semânticas etc.), e não aleatória, de modo a promover combinações / reações sintáticas estimulantes para o leitor.

Na segunda parte do verso 2b, inicialmente escrevi “nos mudamos pro Canadá”, depois troquei para *partimos pro Canadá*. Assim deixei o verso semelhante a outro (MFP 01 – pg. 11), em que Lerner diz *I’m moving to Canada* e que traduzi para *Vou partir pro Canadá*. Descartei a opção “Vou me mudar pro Canadá” que, além de cacofônica, deixaria o verso longo demais. O verbo usado, “partir”, transmite a ideia de “ir embora”, “mudar-se”, deixar um local por tempo indeterminado. Funcionou sintática e poeticamente nos dois versos. Deixei-os alinhados.

Nota 3: *closure*

Closure não tem tradução, é uma pena. Transmite uma ideia de “encerramento”, de “ir adiante”, de “despedida” de algo que ficou para trás definitivamente, “página virada”. Precipitadamente, “página virada” me pareceu ótimo, especialmente neste contexto em que Lerner fala dos livros. Mas logo descartei a ideia. Não queria que um desejo de performatividade se sobrepusesse ao que parecia ser o desejo do autor, pelo menos não conscientemente. Mas por que isso aconteceria? Porque no penúltimo verso da estrofe a palavra *closure* reaparece e, dessa vez, a substituição de uma palavra de duas sílabas por uma expressão de seis sílabas (página virada) prejudicaria o fluxo da leitura. E me pareceu importante que a mesma palavra fosse mantida, como no original, porque repetições são uma marca do livro (e neste caso, sobretudo, porque estão na mesma estrofe). Cada tradutor segue o seu projeto de tradução e a sua noção de fidelidade. No prefácio da sua tradução de *Antígona*, Anne Carson diz: “dear Antigone, / I take it as the task of the translator / to forbid that you should ever lose your screams”¹⁸. Cada tradutor sabe os gritos que ouve com mais veemência. O mais importante: que não dissimulem ou ignorem esses gritos (mesmo que sejam silenciosos) em nome de um falacioso “sentido verdadeiro das palavras”. A fidelidade não é ancorada em um sentido. “(...) Cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa”¹⁹, escreveu a poeta Alejandra Pizarnik. Então, voltando à palavra *closure*: optei por traduzi-la como *fecho*, nas duas ocorrências.

¹⁸ “Antígona, mulher, / eu tomo como a tarefa do tradutor a seguinte: / fazer com que tu nunca perca [*sic*] teus gritos” - tradução de Adelaide Ivánova.

¹⁹ “Cada palabra diz o que diz e além disso mais e outra coisa” - tradução minha.

Nota 4: fala

Me preocupei com o tom oral. Por isso acrescentei o “aí” nesse verso incompleto de fim de estrofe (*Acena pra câmara aí de*).

Nota 5: pergunta

Em *Did I say that out loud*, o verbo antes do sujeito, em inglês, indica que se trata de uma pergunta, ainda que o ponto de interrogação tenha sido suprimido. Em português, “Eu disse isso em voz alta”, sem o “?” no final, soa como afirmação. Além de que “disse isso” é cacofônico e o verbo “falar” é mais coloquial, como pede o poema. Então, adaptei para: *Será que falei em voz alta*, marcando a forma de pergunta. Também tirei o “eu”, que era desnecessário e alongava o verso.

Nota 6 (6a e 6b): nada é óbvio

Aqui se conectam os versos *Until I was seventeen, I thought windmills / Made wind. Brushed metal apples*. Adoro esses versos. Nada é óbvio, não é mesmo?

Na tradução, para não distorcer mais a mancha gráfica, decidi trocar “dezessete” por “quinze anos”. Lendo e relendo o livro, observo que essa idade não precisa ser exata. Quinze anos cai bem também. E botar o numeral “17” seria, acho eu, uma solução feia. Além disso, em inglês, “seventeen years old” também estaria correto, mas é um pleonismo. Já em português, “até os quinze” me soa incompleto. Quinze o quê? Vale dizer ainda que não suprimi o segundo “eu” (6a) porque, desse modo, o sujeito de “pensava” poderia ser também da terceira pessoa do singular, e Lerner não deixa dúvida de quem é o sujeito. Então, mesmo alongando um pouco o verso, achei necessário incluí-lo. No verso 6b há *brushed metal apples* que, assim como outros termos da estrofe, parecem fazer referência ao mundo da computação. Pensei na maçã da marca Apple e nos computadores de material tipo aço escovado (como o da ilustração). E “brushed metal” é o nome de uma interface gráfica da Apple. Isto me pareceu claro, mas não o mais importante. E eu precisava escolher: maçã ou Apple? Escolhi a maçã, afinal, a maçã também simboliza a Apple, mas a Apple não simboliza a maçã. Até mesmo *windmill* pode remeter à imagem do computador Macintosh “pensando”, equivalente à imagem da amпуlheta nos computadores PC. Ambas aparecem no lugar da seta do cursor, quando o processamento da máquina está muito pesado, o que a deixa lenta.



Todo esse paralelo com a informática me pareceu claro, mas não a única leitura possível, de modo que não se justificava usar termos cujo espectro semântico fosse restrito. Reconfirmei isso ao ler o poema “The Ice-Cream Wars”, de John Ashbery, que começa assim: “Although I mean it, and project the meaning / As hard as I can into its brushed-metal surface”. Quanto mais magnetizados ficamos pela leitura dos versos de Lerner, mais desagregações e desdobramentos interessantes ele promove. Uma mesma expressão pode remeter a universos tão distintos quanto o dos computadores Apple (do século XXI) e o da poesia de Ashbery (o poema citado é do livro *Houseboat Days*, de 1977). E no verso anterior, o primeiro do poema, Ashbery fala em “projetar significado” (“project the meaning”) mas, engenhosamente, Lerner não revela isso nos seus versos. Por fim, “The Ice-Cream Wars” também remete ao poema “The Emperor of Ice-Cream” (*Harmonium*, 1922), de Wallace Stevens.

Nota 7: reflexos

Quem *turned from the fireworks to watch? As brushed metal apples?* Talvez. *Fireworks* são fogos de artifício, genericamente, e/ou o editor de imagem vetorial – que na cultura brasileira, subserviente, conhecemos pelo nome em inglês. Mas não por isso, e sim pelos motivos apontados na nota anterior, mantive *fogos de artifício*. A torre (*tower*) é a construção arquitetônica, mas é também um termo que designa um gabinete ou uma CPU de computador (item, aliás, que os Mac não têm, pois a CPU deles vem acoplada ao monitor). Ficou, então: *Viravam-se dos fogos de artifício para assistir / Seus reflexos na torre*.

Nota 8: verdes versos

Este belo verso, *Green to the touch*, voltará a aparecer na DE 01. Os assuntos não se esgotam, se rearticulam. E de novo há um toque de Ashbery aqui. Seu poema “The wrong Kind of Insurance” termina com o trecho “strange to the touch”. O poema é do mesmo *Houseboat days*, título que “ênfatiza a transitoriedade flutuante do presente” (Concagh 1999: 145), ênfase esta que também se nota nos versos de Lerner, em que diferentes fases da vida e situações se fundem.

MFP 01 – Pg. 03:

1	All pleads for an astounding irrelevance Structured like a language, but I I like the old music, the audible kind	Tudo clama irrelevâncias incríveis Estruturadas como linguagem, mas eu Eu gosto de música antiga, do tipo audível
2	We made love to in the crawl space	Ao som da qual nos amamos entre o solo e o assoalho
3	Without our knowledge. Robert is dead	Sem o nosso conhecimento. Robert morreu
4	Take my voice. I don't need it. Take my face	Leve minha voz. Não preciso dela. Leve minha cara
5	I have others. Pathos whistles through the typos	Tenho outras. O páthos assobia entre as gralhas
6	Parentheses slam shut. I'm writing this one	Um golpe fecha parênteses. Escrevo isto
7	With my eyes closed, listening to the absence of	De olhos fechados, ouvindo a ausência de
	α	α
8	Surface effects. Patterns of disappearance. I	Efeito de superfície. Padrões de desaparecimento. Eu
9	I kind of lost it back there in the trees, screaming About the complexity of intention, but But nothing. Come to bed. Reference is a woman	Eu meio que surtei lá entre as árvores, gritando Sobre a complexidade da intenção, mas Mas nada. Vem pra cama. Referência é uma mulher
10	Comfortable with failure. The surface is dead	À vontade com o fracasso. A superfície morreu
11	Wave to the cameras from the towers	Acena pras câmeras do alto das torres
12a	Built to sway. I promised I would never	Com estrutura para balançar. Prometi não fazer nenhuma
12b	Tell me, whose hand is this. A beautiful	Me diga, de quem é esta mão. Uma bela
12c	Question her sources again	Pergunta sobre as fontes dela outra vez

Nota 1: clamor

A primeira tradução em que pensei para o verbo “plead” foi “implorar”. Mas como este verbo é transitivo indireto, ficaria *Tudo implora por irrelevâncias incríveis*, em que há uma cacofonia desagradável. Usei “clamar”, que é transitivo direto e acho bonito. *Tudo clama irrelevâncias incríveis*.

Nota 2: crawl space

Leio “crawl space”. Como traduzir? Trata-se de uma espécie de porão, vão ou subsolo: cogito usar essas palavras, mas são imprecisas. Um “crawl space” é o espaço intervalar entre a terra e o piso da construção. Pode servir como um depósito amplo, mas com pé direito muito baixo e, portanto, inabitável. Ou, segundo o poema, para “make love”... Desejo que a tradução dê ideia da altura desse espaço, que pressupõe que o casal está escondido (ou escolhendo o desconforto); mas não que ela seja extensa e explicativa, o que destruiria o verso. Cogito me ater só à ideia de “esconder-se” e transformar “in the crawl space” em “atrás da porta”. Mas não... no crawl space é bem diferente: o amor é horizontal. Imagino o casal ouvindo passos no chão logo acima de seus corpos. Me sinto entre a cruz e a espada. Penso em usar *entre o chão e o assoalho*. Por fim, escolho *entre o solo e o assoalho*.

O verso completo diz *We made love to in the crawl space*. Numa primeira leitura não entendi o que era o “to” e provisoriamente ignorei-o, traduzindo para “Fizemos amor entre o solo e assoalho”. Depois entendi que o “to” se refere ao verso anterior, à *música antiga, do tipo audível*. A tradução ficou, então, *Ao som da qual nos amamos entre o solo e o assoalho*. Troquei “fizemos amor” por *nos amamos*, para evitar que o verso ficasse arrastado e ainda mais longo. Antes testei também “Que ouvimos fazendo amor entre o solo e o assoalho”, ligeiramente mais curto, mas impliquei com o efeito redundante de “ouvimos” depois de “audíveis”. Penso também numa relação do *crawl space*, um espaço suspenso, com a música *do tipo audível*, com suas pausas. Ainda, a imagem do *crawl space* em um corte transversal, é de duas linhas que se assemelham às de uma pauta musical. Intervalos: na casa, no amor.

Entendo que o verso pode se ligar também ao último da estrofe (7): *We made love to in the crawl space / With my eyes closed, listening to the absence of*. A tradução também permite esta ligação: *Ao som da qual nos amamos entre o solo e o assoalho / De olhos fechados, ouvindo a ausência de*. A sutil diferença é que, em português, os dois estão de olhos fechados. Em inglês, o eu lírico diz que ele está de olhos fechados e, neste caso, não sabe se seu par (Ari, suponho) também está ou não. Preferi fazer essa alteração a dizer “com meus olhos fechados”, que me parece marcado demais.

Nota 3: a vida entre parênteses

Fiz também uma leitura de versos fora da ordem (3-6), conectando estes trechos: *Robert morreu / Um golpe fecha parênteses*.

Nota 4: caras e músicas

O verso alude à canção “All of me” (“Take my lips / I want to lose them / Take my arms / I’ll never use them”), de Gerald Marks e Seymour Simons (1931). Foi gravada por grandes intérpretes, como Billie Holiday, Frank Sinatra e Eric Clapton. Ter ciência desta referência musical não tornou a tradução do trecho diferente, mas contribuiu para a leitura de *Mean Free Path* como um livro repleto de colagens tanto do próprio Lerner como, por vezes, de outros artistas que integram o repertório dele. Outro comentário: em geral, ao longo do livro, traduzi *face* para “rosto”. Em uma ocorrência mais à frente, em português, virou “face”. E nesta virou *cara*. Achei que “rosto” não teria a mesma força. Como depois de *Take my face* vem *I have others*, senti ecoar a expressão “duas caras” e quis manter a palavra *cara*. Não existe a expressão “dois rostos”.

Nota 5: gralhas

Pathos whistles through the typos é um belo trecho, com ritmo marcado por quatro troqueus (/ - / - / - / -). *Typos* são “erros de digitação” mas esta tradução deixaria o verso longo demais. Penso em *gralhas*, que também tem este sentido dicionarizado, embora não seja tão popular quanto *typos* é em inglês. *Gralha* é uma palavra muito usada por quem trabalha com textos, sobretudo jornalistas. Acho que vale a pena usá-la aqui: *O páthos assobia entre as gralhas* – que também nos faz pensar nas aves homônimas (gralhas) assobiando. Me pergunto se esta escolha me torna quem não quero ser: uma tradutora que tenta “melhorar” o original e impor sua própria poética. Mas concluo que não é isto que está em jogo. A ambiguidade de *gralhas*, embora nova na tradução, me parece bem-vinda e adequada à dinâmica poética de Lerner que, outras vezes, não pôde ser recriada no ato tradutório. Ainda, o verso em português pode ser lido como um heroico, com sílabas tônicas nas posições 2 - 6 - 10, assim como no clássico “As armas e os barões assinalados”, verso de Camões (- / - - - / - - - / -).

Nota 6: parênteses

Inicialmente, traduzi *Parentheses slam shut / I’m writing this one* para “Fecham-se parênteses violentamente / Escrevo este”. *Parênteses* é plural, assim como *parentheses*. Mas o trecho seguinte é singularizado: *I’m writing this one*. Quando me deparei com ele em versos posteriores, vi que “Escrevo este” não se encaixaria sempre na tradução. Testando, concluí que *Escrevo isto* (que tem pronome demonstrativo invariável) ficava bem em todas as ocorrências, me permitindo manter as repetições. Por fim, troquei a tradução da primeira parte do verso, deixando-o mais breve e belo. Ficou: *Um golpe fecha parênteses. / Escrevo isto*.

Nota 7: de olho

Considerando os versos (6-7) na ordem apresentada, *I’m writing this one / With my eyes closed* pode ser traduzido para *Escrevo isto / De olhos fechados*; suprimindo o pronome possessivo “meus” da frente de “olhos fechados”. Afinal, “escrevo” só pode se referir ao pronome pessoal “eu” (embora este esteja oculto). Em inglês, “I” e “my” soam bem na mesma frase, mas em português a deixariam redundante e mais comprida, sem necessidade. Como disse Paul Valéry, “Entre deux mots on doit toujours choisir le moindre” (1929, p. 34). Em português quer dizer “Entre duas palavras, devemos sempre escolher a menor”. Entretanto, em francês Valéry brinca com a pronúncia

semelhante de “mots” (“palavras”) e de “maux” (males), expandindo um ditado popular (equivalente a “dos males o menor”). Em suma ele sugere que, se o verso tem o mesmo valor com uma palavra ou outra (ou com uma palavra ou sem ela), é melhor escolher a forma mais curta. Concordo. Sobre a leitura dos versos 2-7, fora da ordem, escrevi na nota 2.

Nota 8: efeito

Como anteriormente (MPF 01 – pg. 02), de novo deixei *efeito de superfície* no singular (em inglês é *surface effects*), embora nesta ocorrência ficasse bonito manter o par plural: “Efeitos de superfície. / Padrões de desapareção”. Dessa vez não causaria perda sintática dizer “efeitos”, mas haveria outra perda. Eu estaria desmontando o jogo de Lerner, em que peças idênticas se recombina. O ato de “copiar-colar” não apenas gera repetições de discursos como também, pelo contrário, faz com que as mesmas palavras friccionem e colidam com outras mesmas palavras, traçando novos percursos. Por vezes é necessário mudar a palavra (como fiz com “face”), mas aqui achei que o ganho não se justificava e me parecia mais grave variar o nome de um fenômeno científico.

Nota 9: surto?

I kind of e *Eu meio que* têm um grau de informalidade próximo. Depois, *lost it back there* me parece ter o sentido de “freak out”, de “surtar”, verbo este que escolhi em português.

Nota 10: repete

Comfortable with failure (*À vontade com o fracasso*) é mais uma entre tantas expressões que aparecem e reaparecem no livro. Tento traduzi-las sempre da mesma forma, a não ser que haja um motivo relevante para não fazê-lo.

Em *Barbara is dead* e *Robert is dead*, versos vistos anteriormente, traduzi *is dead* como *morreu*; seguindo o já mencionado princípio de Henri Meschonnic: traduzir termos marcados por termos marcados e não marcados por não marcados. Nesses exemplos, “is dead” e “morreu” são as formas não marcadas, que soam mais naturais aos ouvidos do leitor, pois os termos não superpõem sua presença nos versos. Curiosamente, tais formas marcadas e não marcadas não correspondem ao que seriam suas traduções mais evidentes. Vejamos:

Barbara is dead (não marcado) – Barbara está morta (marcado)

Barbara died (marcado, quando não há complementação) – Barbara morreu (não marcado)

Por fim, trato do verso 10, que diz *The surface is dead*. Para não trocar a palavra, que reitera as outras vezes em que (alguém / algo) “is dead” aparece no poema, mantive “morreu”. Mas, se este fosse um verso isolado, eu teria dito “A superfície está morta”. Essa escolha, caso fosse feita, contrariaria o princípio de Meschonnic? Penso que não, pois os exemplos de formas marcadas e não marcadas acima são de substantivos próprios; e quando tratamos de substantivos comuns que são abstratos ou inanimados (como *superfície*) ligados ao verbo “morrer” a percepção é diferente. Afinal, um substantivo desses não “morre” exatamente e, ligadas a eles, as formas não marcadas talvez sejam aquelas em que a morte remeta à ideia de desaparecimento ou de desuso, e não de morte ou enterro de um organismo que tinha vida. Bem, estou aqui explicando a contradição de uma escolha que me parece boa mas que não fiz, porque privilegiei a repetição do termo, tão cara a Lerner. O que parece fundamental recriar em um trecho traduzido pode não ser tão importante em outro. Assim, *a superfície morreu*.

Nota 11: de onde vem o aceno?

Wave to the cameras também é uma expressão que reaparece. E *from the towers* não podia ser traduzido como “das torres”, pois pareceria que as câmeras, e não a pessoa a quem o narrador pede um aceno, estavam nas torres. Assim, ficou: *Acena pras câmeras do alto das torres*.

Nota 12 (12a, 12b e 12c): balanço

Em inglês os versos 12a e 12c podem ser lidos sequencialmente: *I promised I would never / Question her sources again*. Mas o verso 12c isoladamente gera outra leitura, antagônica: *Question her sources again*. Traduzi de modo a manter a ambivalência: (...) *Prometi não fazer nenhuma / Pergunta sobre as fontes dela outra vez*; em que “pergunta” (“question”) atua como substantivo (na combinação de versos) ou como verbo no imperativo (no verso isolado). Também era necessário viabilizar em português a conexão do fim do verso 12b com o verso 12c: *A beautiful / Question* virou, assim, *Uma bela / Pergunta*.

Há outro assunto importante aqui. O verso 12a começa com *Built to sway* e, inicialmente, pensei na ligação com o verso anterior: *torres / Feitas para balançar*.

Assim estava a tradução. Pensei nos edifícios japoneses, construídos com alta tecnologia de engenharia civil, que impede ou evita desmoronamentos em caso de terremoto. E também nos arranha-céus de cidades como Nova York e Dubai, que têm tecnologia semelhante porque sofrem com a ação dos ventos. Entre outras particularidades, esses edifícios têm amortecedores eletrônicos, de molas, que ajudam a dissipar a energia quando a estrutura se movimenta. Balançam, mas não caem. *Built to sway*. Mas quando li essa expressão de novo (na próxima página do livro), percebi claramente que ela podia se conectar a mais de um verso. Eu não podia dizer “feitas” pois, conjugando assim o verbo “fazer” (voz passiva feminina, primeira pessoa do plural), ele não concordaria com os diferentes sujeitos possíveis.

Voltei a esta primeira ocorrência e enxerguei o mesmo problema. Lerner fala das torres que balançam, mas também da instabilidade em sentido mais amplo. O páthos assobia, ouve-se alguma ausência enquanto se faz amor, as relações balançam. Talvez elas precisem, como as torres, de estruturas sofisticadas para que não desabem. Percebi que outras combinações de versos eram viáveis em inglês: *We made love to in the crawl space / Built to sway*. Ou *Reference is a woman / Built to sway*. Mas não seriam, em português, se eu dissesse *Feitas para balançar*. “Feitas” serviria apenas para “as torres”. A solução aqui foi a mesma que dei na página a seguir: *com estrutura para balançar*. As torres, o amor, o assoalho, uma mulher, o poema... tudo pode ter uma estrutura que balance. Acho mais bonito como soa *do alto das torres / feitas para balançar* do que *do alto das torres / com estrutura para balançar*. Mas pesando prós e contras achei que valia a pena usar esta forma. Afinal, *com estrutura para balançar*, fundamentalmente, preservou a sintaxe para que as múltiplas leituras da expressão, que tanto enriquecem o poema, fossem factíveis.

MFP 01 – Pg. 04:

1	Unhinged in a manner of speaking Crossed with stars, a rain that can be paused So we know we're dreaming on our feet Like horses in the city. How sad. Maybe	Transtornado de certa maneira Má estrela, uma chuva com botão de pausa Para sabermos que sonhamos de pé Como cavalos na cidade. Que triste. Talvez
2	No maybes. Take a position. Don't call it	Nada de talvez. Tome partido. Não a chame
3	Night-vision green. Think of the children	Verde visão noturna. Pense nas crianças
4	Running with scissors through the long Where were we? If seeing this as a portraiture Makes you uncomfortable, wake up	Correndo com tesouras pelo longo Onde estávamos? Se ao ver isto como um retrato Você não fica à vontade, acorde
	α	α
5	Wake up, it's time to begin	Acorde, é hora de começar
6	The forgetting. Direct modal statements	O esquecimento. Enunciados modais diretos
7	Wither under glass. A little book for Ari	Murcham sob o vidro. Um livrinho para Ari
8a	Built to sway. I admire the use of felt	Com estrutura para balançar. Admiro o uso da teoria do
8b	Theory, like swimming in a storm, but object To antirepresentational bias in an era of	Sentir, como nadar na tempestade, mas critico O viés antirrepresentacional numa época de
9a	You're not listening. I'm sorry. I was thinking	Você não está ouvindo. Desculpe. Estava pensando
9b	How the beauty of your singing reinscribes The hope whose death it announces. Wave	Como a beleza do seu canto reinscreve A esperança cuja morte preanuncia. Acena

Nota 1: má estrela

Crossed with stars me faz pensar em “star-crossed”, que descreve o amor desafortunado por forças exteriores. O amor impedido pelos astros. Traduza para *má estrela*, que é “má sorte” e também tem um corpo celeste. No entanto, trata-se de um termo mais genérico. A “má estrela” pode se referir ao amor ou a outra esfera da vida. *Crossed with stars* já apareceu (na página 2 desta MFP) e traduza para *cruzada com estrelas*. Aqui, considerando o impacto dos versos – em que o termo está circundado de trechos como “transtornado”, “sonhamos de pé” e “que triste” – me pareceu mais forte a paridade com “star-crossed” e optei por considerá-la na tradução, mesmo abrindo mão, excepcionalmente, de igualar os termos inglês-português que se repetem. No mesmo verso está *a rain that can be paused* que seria uma chuva “cessável”, “que pode ser parada” ou “que se pode interromper”. Remete à ideia de que se pode controlar a chuva apertando “pause”, como se fosse um videogame. Optei pela coloquialidade: *uma chuva com botão de pausa*.

Nota 2: decisões

Primeiramente pensei em “Tome uma posição”, mas não seria tão coloquial quanto *Take a position*. Depois, pensei em “Decida-se”, mas a questão não é exatamente “se decidir”, e sim participar, não ficar indiferente. Foi quando *Take a position* apareceu pela segunda vez (MFP 01 – pg. 11) que troquei a tradução para *Tome partido*, nas duas ocorrências. Em seguida, *Don’t call it* virou *Não a chame*, pois “it” pode se referir à chuva e/ou à cidade, e o uso do pronome feminino preserva a ambiguidade. No fim da nota 3 retorno a este trecho, relacionando-o à *Verde visão noturna*.

Nota 3: imagens verdes

As mais conhecidas câmeras de visão noturna produzem imagens verdes, daí a expressão *night-vision green*, criada por Lerner. Essas câmeras têm lentes que lembram as de um binóculo diante dos olhos. Sua tecnologia permite que as poucas partículas luminosas (fótons) existentes num local escuro sejam capturadas e direcionadas para um conversor que as transforma em partículas elétricas (elétrons). Em um tubo intensificador de imagem, esses elétrons colidem com outros e se multiplicam. Por fim, colidem com uma tela revestida de fósforo, o que gera energia. O fósforo, um dos materiais mais sensíveis na projeção de imagens, libera partículas luminosas apenas em tons de verde, por isso as imagens ficam dessa cor (como as de computadores antigos). Esse tipo de câmera foi desenvolvido e é muito utilizado para fins militares, facilitando o ataque ou a proteção em guerras.²⁰

Em *Mean Free Path*, veremos a seguir que a *verde visão noturna* reaparecerá, colidindo com outros termos. Neste fragmento, me pergunto se *Don’t call it / Night-vision green* denota uma resistência do eu lírico a atrelar os avanços tecnológicos (*a rain that can be paused*) à guerra. Ou se *Verde visão noturna* pode ser a cor da cidade (*Like horses in the city*) em guerra. Não sei. Mas tanto o “it” de *Don’t call it* quanto o “a” de *Não a chame* podem se referir à chuva ou à cidade.

Como Lerner está sempre relacionando ciência & tecnologia com poesia, vislumbro ainda um paralelo entre essas câmeras e os poemas. Por mais antagônicos que possam ser seus desdobramentos e impactos, ambos possibilitam realçar imagens escuras, inflar sombras, colidir termos, fazer ver o que está escondido. Seja com fótons e elétrons ou com letras. Sob esse prisma (e ao mesmo tempo contrariando-o)

²⁰ Principais fontes: < super.abril.com.br/mundo-estranho/por-que-as-cameras-de-visao-noturna-tem-imagens-verdes > e < www.explainthatstuff.com/hownightvisionworks.html >.

em *Don't call it / Night-vision green* o “it” poderia, então, se referir à própria poesia, à recusa em compará-la a um artefato de guerra e à recusa de que a poesia tem funções esclarecedoras. Em resenha crítica de *Mean Free Path* publicada no *Oxonian Review* (2011, s.n.), Rachel Abramowitz diz:

Como um cientista, o leitor está eternamente alcançando e apreendendo os poemas não diretamente, mas por meio de ecos e de repetições mais ou menos esquecidas, coletando não a questão em si, mas os resíduos das suas reações. (tradução minha)

Nota 4: perda e ganho

Where were we faz uma aliteração inevitavelmente perdida em português. Em seguida, há um trecho (*If seeing this as a portraiture...*) quase igual ao da MFP 01 – pg. 01, em cuja nota 11 escrevi sobre ambas as escolhas tradutórias.

Nota 5: antes de “começar”

Em trecho anterior (MFP 01 – pg. 01), *to begin the forgetting* virou *pra começar o esquecimento*. Agora, precisei mudar a preposição e ficou *de começar o esquecimento*.

Nota 6: enunciados

A modalização (alética, epistêmica etc.) de um enunciado costuma eliminar seu valor representacional. O eu lírico do poema diz admirar o uso da *felt theory* que, como explica a nota 7, diz respeito à valorização das narrativas orais de mulheres indígenas, como material histórico revelador de uma colonização massacrante no Canadá. O mesmo eu lírico diz em seguida: *mas critico o viés antirepresentacional*. No entanto, no meu entender, esse “mas” não indica um ponto de oposição à “*felt theory*” que dá importância a discursos orais, em que não costuma haver asserção estrita. Penso que o “mas” é uma crítica justamente à subsistência (anacrônica) da ideia linguística de que a modalidade é antirepresentacional.

Nota 7: vidro duplo

Antes (de novo na pg. 1 desta MFP) traduzi *under glass* para *pelo vidro* e fiz uma nota extensa (nota 9) para justificar a escolha, que já não posso seguir neste novo verso. O que é mais importante? Me ater à leitura de um determinado fragmento e escolher termos pertinentes a ele ou priorizar o conjunto e escolher termos que possam ser repetidos em outros fragmentos? Acho que Lerner se atenta às duas leituras – micro e macro – mas em português nem sempre consigo recriar ambas.

Primeiramente pensei, para esta ocorrência, em “atrás do vidro”, tradução ajustada à ideia de que o “vidro” seria do monitor. Mas essa é apenas uma leitura, que não fica impossibilitada quando digo *sob o vidro*, expressão que me pareceu mais adequada por manter uma beleza rítmica, derivada da métrica igual de *Wither under glass* (escansão: / - / - /) e *Murcham sob o vidro* (escansão: / - / - / -), fragmentos compostos por dois troqueus e mais uma sílaba tônica.

“Atrás do vidro” não seria a “melhor tradução” em nenhuma das duas ocorrências, mas seria aceitável nas duas, com o pretexto de mantê-las iguais. No entanto, decidi priorizar as sutilizações de cada fragmento. Inclusive porque a palavra “vidro” vai reaparecer muitas vezes e essa repetição me parece mais importante do que a da expressão “under glass”. Mantive *pelo vidro* na primeira ocorrência e, nesta, disse *sob o vidro*. Outra preposição, o mesmo vidro.

Nota 8 (8a e 8b): felt theory

Estes versos concentram muitas informações que merecem ser destacadas. Para começar, como já dito, traduzi *built to sway* (8a) para *com estrutura para balançar*. Essa escolha permitiu e permite que o sujeito seja feminino ou masculino, singular ou plural. O trecho pode ser lido em combinação com dois anteriores (em inglês, e agora em português): *Enunciados modais diretos / com estrutura para balançar* ou *Um livrinho para Ari / com estrutura para balançar*. Um verbo que flexionasse, como em “feitos para balançar”, descartaria a outra construção.

Agora, outra questão. “Felt theory”²¹ é uma abordagem feminista através da qual mulheres indígenas canadenses, das chamadas *First Nations* (que representa grupos étnicos oriundos do atual território do Canadá), relatam, em primeira pessoa, suas experiências traumáticas quando foram “inseridas” no sistema de ensino tradicional canadense. Essas mulheres se mobilizam desde os anos 1980 para que aspectos da história sejam recontados, a partir do que elas sentiram ou sentem, ou seja, a partir de suas experiências íntimas e afetivas e da resignificação do sentido de emoções como “dor”, “tristeza”, “esperança”. A voz dessas mulheres, no Canadá, trouxe à tona inúmeros casos de violência, abuso sexual, pedofilia na escola (envolvendo professores e padres) e discriminação racial, além de outras implicações

²¹ Fonte: Million, Dian. “Felt Theory: An Indigenous Feminist Approach to Affect and History.” *Wicazo Sa Review*, vol. 24 nº 2, 2009, pp. 53-76. *Project MUSE*, <<http://muse.jhu.edu/article/361374>>.

da colonização, reivindicando a natureza criminal deles. Esses casos, que ainda perduram, haviam sido antes obscurecidos e relegados à esfera “privada” e “familiar”, pelas autoridades do governo. A luta dessas mulheres continua – em busca de direitos básicos e do reconhecimento da oralidade como testemunho fundamental da história – e há, até hoje, atos de violência que buscam calá-las.

Não é o caso de nos aprofundarmos nessa questão política canadense aqui, mas há alguns pontos importantes a pensar a respeito da tradução. O primeiro é que *felt theory* não pode ser “teoria do sentido”, pois “sentido” remete a uma questão semântica e, embora outras questões da linguagem (oral, pessoal, liberta, modal) sejam fundamentais para esse estudo, o nome da teoria dá destaque ao que se sente, e não ao que faz sentido. Optei por *teoria do sentir*. Me parece que tal teoria tem pontos de contato com a “teoria dos afetos”, de Spinoza, segundo a qual nossa vontade de agir varia de acordo com a intensidade com que somos “afetados” perante uma situação. Para Spinoza, a abertura ao outro e a disposição dos corpos de afetarem e serem afetados aumentam a potência do pensamento e da ação; de modo que os afetos teriam um sentido político.

O segundo ponto é que perdi a possibilidade de ler “felt” como feltro e de pensar no verso isolado *Admiro o uso do feltro*. Há muitas ambiguidades em jogo, nem todas são traduzíveis, e essa não me pareceu prioritária. Outro ponto é que pus a preposição “do” no final do verso 8a para que no 8b pudesse dizer *Sentir, como nadar na tempestade*, trecho que me parece intrigante e bonito. Se o “do” viesse no início do verso 8b, só seria possível ler este verso como continuação do anterior. E no fim do verso 8b aparece o verbo “to object”, que existe em português (objeter) mas não funciona do mesmo modo. Em inglês, é um verbo de uso corrente e em português é um termo usado formalmente, em geral por advogados nos tribunais. Pensei em “opor-se”, “ser contra” e “criticar” como alternativas e fiquei com “criticar”, a mais informal e curta.

Por fim, queria dizer que essas questões políticas canadenses (as mobilizações e reivindicações contínuas e árduas de mulheres indígenas) talvez tenham alguma relação com o fato de Lerner mencionar frequentemente o país vizinho, ao longo do livro, em versos como *We moved to Canada, I'm moving to Canada* ou *But not in Canada*. O Canadá, em *Mean Free Path* parece posto em outro lugar. Melhor, pelo trabalho da escuta (desenvolvido com a *Felt Theory*)? Pior, pela violência revelada? Não sei, mas certamente não o lugar bucólico e caipira, como

estadunidenses costumam ver o Canadá. Se *Mean Free Path* tivesse sido lançado na era Trump, certamente eu diria que o movimento poético vai no sentido de admirar o país vizinho. Se tiver sido escrito na era Bush, diria o mesmo. A maior parte com certeza foi, pois Ben Lerner fez uma leitura das três primeiras seções do livro na Kelly Writers House (2008, s.n.), na Pensilvânia, em 30 de setembro de 2008, Obama assumiu a presidência no início de 2009 e o livro foi publicado em 2010. É possível também que uma das intenções de Lerner tenha sido deslocar o Canadá do “lugar comum”.

Nota 9 (9a e 9b):

A luta por direitos humanos detonar ondas de violência contra mulheres no Canadá faz pensar nos belos versos finais desse trecho do livro.

MFP 01 – Pg. 05:

1	In an unconscious effort to unify my voice I swallow gum. An old man weeps in the airport Over a missed connection. The color of money is Night-vision green. Ari removes the bobby pins	Num esforço inconsciente para unificar a voz Engulo chiclete. Um homem velho chora no aeroporto Por uma conexão perdida. A cor do dinheiro é Verde visão noturna. Ari tira os grampos de cabelo
3a	I remove the punctuation. Our freezer is empty	Eu tiro a pontuação. No freezer não tem nada
4	Save for vodka and film. Leave the beautiful Questions unanswered. There are six pages left	Só vodka e rolos de filme. Deixe as belas Perguntas sem resposta. Restam seis páginas
3b	Of our youth and I would rather swallow my tongue	Da nossa juventude e eu preferiria engolir a língua
5	Than waste them on description	Do que desperdiçá-las em descrições
α		α
6	A cry goes up for plain language In identical cities. Zukofsky appears in my dreams Selling knives. Each exhibit is a failed futurity	Explode o grito pela linguagem simples Em cidades idênticas. Zukofsky aparece em meus sonhos Vendendo facas. Cada peça exposta, um futuro fracassado
7	A star survived by its own light. Glass anthers Confuse bees. Is that pornography? Yes, but	A estrela morre e sua luz sobrevive. Anteras de vidro Confundem abelhas. Isto é pornografia? Sim, mas
8	But nothing. Come to reference. A mode of undress Equal to fascism becomes obligatory	Mas nada. Vem pra referência. Um modo de despir-se À altura do fascismo se torna obrigatório
9	In identical cities. Did I say that already? Did I say The stranglehold of perspective must be shaken off	Em cidades idênticas. Já falei isso antes? Já falei que É preciso livrar-se da camisa de força da perspectiva

Nota 1: integridade

A primeira pessoa do singular, em inglês, é sempre maiúscula: “I”. Como nas seções MFP todos os versos começam com maiúscula, foi fácil saber que também deveria começar assim em português. O “eu” foi dispensado porque *Engulo* já indica o sujeito.

Neste verso, optei por traduzir *old man* para *homem velho* porque, assim, “velho” me soa como um adjetivo simplesmente, acompanhado da palavra principal, o substantivo “homem”. Já se eu suprimisse “homem” e dissesse *Um velho chora no aeroporto*, o termo “velho”, singularizado, me soaria depreciativo. “Idoso” descartei porque o termo me parece menos poético, mais impessoal, e educado no sentido moral, como “senior man” em inglês. Será que minha simpatia pela combinação “homem velho” deriva também da integridade que vejo no sujeito da bela canção *O homem velho*, de Caetano Veloso?

Nota 2: desenrolar dos sentidos e dos cabelos

Night-vision green já apareceu antes e, aqui, mantive a mesma tradução. Refere-se às câmeras utilizadas em guerras, que permitem enxergar no escuro, em tons de verde. Assim, *The color of money is / Night-vision green* faz uma conexão entre dinheiro e guerra. Em seguida, neste verso e no próximo, vem o trecho *Ari removes the bobby pins / I remove the punctuation*, que acho muito bonito, pois os grampos de cabelo (pretos, de metal) de fato parecem, fisicamente, pontos de exclamação ou travessões com pontos finais nas pontas, que são bolinhas (de resina). Ambos – *bobby pins* e *punctuation* –, de algum modo, servem para interromper e controlar o desenrolar, seja ele dos cabelos ou do texto.

Tendo em vista o desenrolar do livro – em que prevalece o discurso amoroso do eu lírico sobre Ari, apesar dos choques e revéses para combinar a escrita poética com a vida a dois (ressaltados na MFP 02) – descartei a hipótese (por um momento levantada) de que pudesse haver juízo de valor na comparação de *bobby pins* com *punctuation*. Ambos buscam uma soltura, mas ele (eu lírico) no confronto com o texto, mais nobre, e ela (Ari) no confronto com os cabelos, mais banal. Lerner faz, no meu entender, um belo paralelo entre atividades aparentemente tão distintas, sem valorá-las. Bem mais adiante (MFP 02 – pg. 13), há o verso: *E descobri que Ari tinha partido. / Raízes esmagadas*. A palavra *raízes* faz pensar em origens e nascimento, mas também lembrará dos cabelos e cortes.

Nota 3 (3a e 3b): freezer

Mantive “freezer” na tradução, afinal, trata-se de um anglicanismo incorporado e é a palavra que usamos mais comumente no Brasil. Está na descrição de produtos em lojas, em livros de ficção e em matérias jornalísticas. Alguns dicionários sugerem

que a tradução de “freezer” é “congelador”, mas o freezer é uma peça única, que atinge temperatura de -20°. Congelador é apenas o compartimento de uma geladeira, com temperatura mínima de -6°, e que conserva congelados por menos tempo.

Traduzi o trecho, inicialmente, atenta à sua relação com o verso seguinte: “Nosso freezer está vazio / só tem vodca e rolos de filme”. Mas também imaginei os versos 3a e 3b conectados em inglês: *Our freezer is empty / of our youth*. Essa imagem me faz pensar no maior êxito da fertilização in vitro (FIV) quando feita com óvulos ou embriões congelados na juventude (tema que também associo às anteras de vidro, de que falo na nota 7) e que o casal em questão não teria tomado essa providência. Nos versos, Lerner aborda o tema com fina ironia. Para alcançar a ambiguidade em português, eu não poderia dizer “Nosso freezer está vazio / da nossa juventude”. E achei melhor manter a coloquialidade do original, dizendo *no freezer* e não “nosso freezer”. Ficou: *No freezer não tem nada / da nossa juventude*. Como essa ordem (3a - 3b) era possível em inglês quis que também o fosse em português. A combinação dos versos subsequentes ficou: *No freezer não tem nada / só vodca e rolos de filme* (suprimi o “tem” da segunda parte).

Nota 4: oposições, colisões, repetições

No dicionário, a tradução de “save for” seria “exceto” ou “salvo” mais uma preposição, como “por” ou “que”. Para manter a coloquialidade do poema, traduzi para “só”, que também funciona para introduzir a oposição em questão: *No freezer não tem nada / Só vodca e rolos de filme*. Em ocorrência posterior (DE 01 – pg. 01) traduzi “save for” para “só de”, de forma semelhante à que traduzi neste trecho (exceto pela presença da preposição). Também neste verso 4 começa o trecho *beautiful / Questions* que traduzi para *belas / Perguntas*, assim como em ocorrência anterior no singular, que virou *bela / pergunta*. As repetições (ou quase) passam a aparecer cada vez mais e, a não ser que haja algo especial para dizer sobre como as (re)traduzi, não vou mencioná-las sempre nas notas.

Nota 5: gênero

Assumi que *them* se refere às *páginas*, por isso disse *desperdiçá-las*.

Nota 6: Zukofsky

Louis Zukofsky (1924 -1978), citado no verso, foi um poeta objetivista nova-iorquino, filho de imigrantes judeus russos, cuja poesia tinha características caras a Lerner em *Mean Free Path*: o uso de colagens e citações. Os princípios da poética objetivista, estabelecidos por Zukofsky, tratam do poema como um objeto, palpável, que não se distancia da linguagem usual nem do mundo “real”. Também integraram o grupo de objetivistas poetas como George Oppel e Charles Reznikoff, influenciados pela estética de Ezra Pound e William Carlos Williams. Entre suas experimentações poéticas, por exemplo, Zukofsky fez uma tradução fonética, do latim para o inglês arcaico, da obra de Catulo (87 ou 84 a.C. - 57 ou 54 a.C.). Sua preocupação era recriar o som das palavras, não o sentido delas. Foi um dos projetos tradutórios mais polêmicos do século passado: muito elogiado por uns, muito criticado por outros. Zukofsky e os objetivistas dão continuidade (à sua maneira) a uma tradição de reavaliar e renovar a linguagem, apresentando dinâmicas de criação absolutamente originais em relação aos modelos que os inspiraram²²; e me parece que Ben Lerner faz perdurar uma nem tão paradoxal “tradição de transgredir”, no sentido de repensar radicalmente a linguagem poética coerente com seu tempo, sem obliterar os pensamentos poéticos que o precederam. Ao dizer no verso anterior ao 6 “explode o grito pela linguagem simples”, Lerner parece reiterar um grito de Zukofsky, homenageando-o no poema.

Nota 7: anteras

Anteras de vidro é uma bela imagem, que me parece representativa de como se dá largamente a reprodução na atualidade, ou seja, pela FIV. Antera é a porção terminal do estame das flores, onde há sacos adequados para a produção e o armazenamento dos grãos do pólen. Fisicamente (finas e com uma extremidade ovalada) lembram um tubo de ensaio. Porém, a complexa organicidade das anteras – com seus compartimentos, filetes, texturas, cores, diferentes aberturas e formas de absorver o pólen – contrasta com a ideia de que o órgão reprodutor (da flor, do que for) possa ou deva ser substituído por vidro. Lerner, em rara combinação de palavras, possibilita a germinação de sentidos múltiplos. Penso no vidro: transparência? Controle? Pureza? Não só. Ele parece também cristalizar a artificialidade do método, que “confunde

²² Ideias inspiradas nos textos < www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/5/05/mais!/25.html> e < www.poetryfoundation.org/poets/louis-zukofsky>

abelhas”. Embriões formados in vitro e congelados sobrevivem aos pais, como a luz das estrelas sobrevive a elas próprias. Esta minha interpretação é atravessada pela leitura que fiz de *10:04*, romance de Lerner que traz à tona estas questões: a difusão de métodos reprodutivos que não passam pelo ato sexual (as anteras remetem à FIV, mas o romance fala de fertilização intrauterina), os filhos cujos pais nunca tiveram relação sexual, o ambiente constrangedor – frio e com filmes eróticos – da sala na clínica de fertilização onde os espermatozoides do protagonista serão coletados. *Isto é pornografia?*

Nota 8: modos de perder

Um trecho da “Dedicatória” diz *mode of address*, que traduzi para *mesura*. Agora, Lerner diz *mode of undress*, brincando com as palavras. Inevitavelmente, perdi esse jogo na tradução, que ficou *modo de despir-se*. Nos versos seguintes a esses – *mode of address / equal to the war* e *mode of undress / equal to fascismo* – consegui retomar o termo *equal* na tradução: *à altura da guerra* e *à altura do fascismo*.

Nota 9: já falei?

Mais uma vez, traduzi *say that* para *falei isso* e não para “disse isso”, tanto para evitar a cacofonia como para colar os mesmos termos em outros contextos, o que faz parte da montagem poética de Lerner. Assim, *Did I say that already?* virou *Já falei isso antes?* No final do mesmo verso, o trecho se repete em um início de pergunta quebrado: *Did I say*. Se eu traduzisse para “Já falei” pareceria uma resposta à pergunta anterior. A alternativa “Será que já falei” foi descartada, pois indicaria a pergunta mas alongaria demais o verso, desmontando uma cadência marcada pela métrica. Então, optei por *Já falei que*, no final do verso. Não fica claro se a seguir viria uma pergunta, mas a possibilidade existe, o “que” explicita o corte abrupto e o ritmo é recriado:

-- / -- / - || -- / (Did I say that already? Did I say)

-- / -- / - || -- / - (Já falei isso antes? Já falei que)

MFP 01 – Pg. 06:

1	A live tradition broadcast with a little delay Takes the place of experience, like portraits Reciprocating gazes. Zukofsky appears in my dreams	Tradição transmitida ao vivo com pequeno atraso Toma o lugar da experiência, como retratos Retribuindo olhares. Zukofsky aparece em meus sonhos
2	Offering his face. Each of us must ask herself Why am I clapping? The content is announced	Oferecendo a face. Cada uma de nós deve se perguntar Por que estou aplaudindo? O conteúdo se anuncia
3a	Through disappearance, like fireworks. Wave	Pela desapareição, como fogos de artifício. Acena
3b	After wave of information breaks over us Without our knowledge. If I give you my denim	E volta à cena de informações que nos contagiam Sem o nosso conhecimento. Se eu lhe der meu jeans
4	Will you simulate distress α	Você simula angústia α
	To lay everything waste in the name of renewal Haven't we tried that before? Yes, but But not in Canada. The vanguard succumbs	Destruir tudo em nome da renovação Já não tentamos isso antes? Sim, mas Mas não no Canadá. A vanguarda sucumbe
5	To a sense of its own importance as easily as swans	À autoexaltação tão facilmente quanto os cisnes
6	Succumb to the flu. I'm writing this one With my nondominant hand in the crawl space	Sucumbem à gripe aviária. Escrevo isto Com a mão não dominante entre o solo e o assoalho
7	Under the war. I can feel an axis snapping In my skull, and soon I will lose the power To select, while retaining the power to	Sob a guerra. Sinto um eixo estalando Em meu crânio, em breve perderei o poder De selecionar, conservando o poder de

Nota 1: copiar-colar

Little delay já apareceu antes e pude manter aqui a mesma tradução. Nesse sentido também fui bem sucedida em outros trechos desta página: *reciprocating gaze(s)*, *Zukofsky appears in my dreams*, *Why am I clapping*, *I'm writing this one*, *crawl space* e *without our knowledge* se repetem em inglês e, agora, em português. Lerner repete sem ser repetitivo.

Nota 2: mulher e face

Aqui a voz é de uma mulher: *Cada uma de nós deve se perguntar / Por que estou aplaudindo?* É forte o verso e o fato da questão ser dirigida a mulheres, penso que pode ter relação com a *felt theory*, com o feminismo. É possível pensar também nesta combinação fora de ordem: *Cada uma de nós deve se perguntar / Você simula angústia* (2-5). A presença feminina no livro vai além de quando o nome *Ari* aparece. A voz de Ari (ou lampejos dela) parece inscrever-se na voz de Lerner.

Na primeira parte do verso, supõe-se que quem oferece a face é Zukofsky, então, seria redundante dizer “a face dele”. Já em inglês *his face* não deixa o verso

marcado. Usei *face* e não “rosto” porque “oferecer a face” é uma expressão de Jesus Cristo, proferida em fragmentos dos evangelhos de Mateus e de Lucas.

Nota 3 (3a e 3b): a onda sai de cena

Lerner brinca com a palavra *Wave*, que apareceu três vezes até aqui no sentido de “acenar”. Portanto, este é o sentido que intuímos ao ler o verso 3a. Mas conectada ao 3b, a palavra fica ambígua. Passa também a compor a expressão *wave / after wave*, que remete às ondas do mar. Ainda no 3b, Lerner usa uma metáfora clichê que também existe em português: “onda de informações”. Ou seja, há uma onda de sentidos para tentar recriar na tradução. Cogitei pôr “onda sobre onda”, mas optei por não perder de vista o “aceno” que se repete e me pareceu importante. Brinquei com os termos “acena” e “a cena”. Testei o trocadilho e gostei do resultado: *Acena / e volta à cena de informações*. Pensei na expressão “voltar à cena”, que remete a alguém que estava recluso (e agora acena para reaparecer).

Depois tive dúvida de qual verbo usar no lugar de “break over”. Pensei em “armar”, dizendo “que se arma sobre nós”, de modo que a *cena de informações* aparecesse como ameaça, violência. Como algo que, ao armar-se, ao erguer-se, também desaba sobre nós, sem que tenhamos escolhido, *sem o nosso conhecimento*. Essa leitura me pareceu ir ao encontro das referências à guerra nos versos do livro. No entanto, relendo observei que estava desconsiderando a ironia do clichê e trocando um termo não marcado por um marcado (“se arma”). O que me incomodava não era romper com um pressuposto teórico (às vezes isso pode ser importante para o poema), mas que esse rompimento se refletisse numa falta de fluidez do verso. Também pensei no verbo “montar”, que remete a uma montagem de cena de filme (no sentido de armar a cena ou de editá-la), já que Lerner faz uso de tantos termos do cinema (“fade in”, “fade out”, “camera” etc.), mas a mesma questão continuava se impondo. Cheguei a: *Pela desapareição, como fogos de artifício. Acena / e volta à cena de informações que nos contagiam / sem o nosso conhecimento*. Usei “contagiar”, que remete ao uso clichê de combinações como “emoção contagiante” e “sorriso contagiante”. Isso me pareceu mais relevante do que remeter à guerra ou ao cinema, que não são associações que Lerner faz neste verso em inglês. Ainda, há uma reverberação do fonema /s/ (*acena – cena – informações*), cuja sonoridade me agrada. Também gosto do ritmo moldado pela métrica da segunda parte dos versos

3a e 3b. Tanto *que nos contagiam* como *se eu lhe der meu jeans* terminam assim: - - / - /, com um anapesto e um jambo.

Nota 4: angústia

Primeiramente pensei em fazer uma manobra para marcar a pergunta (sem usar ponto de interrogação), dizendo “Será que você vai simular angustia”. Mas o verso assim ficou bem menos veloz e sintético do que em inglês, prejudicando a leitura. Logo pensei em “Você promete simular angústia” que, mesmo sem “?”, ecoa uma pergunta. No entanto, eu queria que a sequência de versos 2-4 também fosse potente em português, então, disse: *Cada uma de nós deve se perguntar / Você simula angústia*. Sinto nesses versos (em inglês e na tradução) uma demanda das mulheres (suponho que na voz de Ari) por questionar seu comportamento: talvez por não reprimir sua força, não simular. E a alternativa citada mais acima (“Cada uma de nós deve se perguntar / Você promete simular angustia”) carregaria um sentido diametralmente oposto ao que sinto. Além disso, o verso 4 também se conecta ao trecho imediatamente anterior (“Se eu lhe der meu jeans”), que já sugere uma oração interrogativa. Diante desse amplo espectro de interpretações possíveis, me pareceu uma questão menor traduzir o verso 4 de modo que, sozinho, não pudesse ser lido como afirmativo.

Esses versos deixam faíscas poéticas na discussão sobre leitura, sobre a tentativa / dificuldade de sair dos sulcos, sobre a legitimidade da voz feminina no poema de um homem contemporâneo, e inclusive no caráter performático e político da poesia e da tradução. Lanço aqui estes temas (*o conteúdo se anuncia pela desapareição, como fogos de artifício*) a partir de uma perspectiva feminina e apoiada no fato de que Lerner já trouxe à tona flashes de reflexões sobre discurso feminista, ao falar da *felt theory* (MFP 01 – pg. 04, nota 8), que reconhece a importância do que “se sente”, a meu ver implodindo dicotomias usadas para favorecer abusos do machismo, tais como público versus privado e até mesmo cabeça versus coração.

Nota 5: bom senso

Dizemos coloquialmente “senso de humor”, mas não “senso de importância”. *Sense of its own importance* me parece mais próximo de *autoexaltação*.

Nota 6: gripe aviária

Não costumo ser adepta dos acréscimos nas traduções. Mas aqui, ao especificar o tipo de gripe (causada pelo vírus influenza H5N1, da mesma família do vírus que provoca a gripe comum), pude manter a mancha gráfica do poema na sua versão traduzida. Excepcionalmente, o verso em português ficaria curto demais se eu só dissesse “gripe”. Em geral, os tradutores lidam com o drama oposto: as orações em português costumam ficar mais extensas do que em inglês. Além disso, a “gripe aviária” me parece quase implícita no trecho *swans / Succumb to the flu*. E acho que explicitá-la não reduz as frestas de leitura, o que seria um problema. Além dos cisnes, ela remete às gralhas assobiando (em trecho anterior do livro) e às guerras (ameaçadoras como o vírus). Indo ainda mais longe, imagino uma relação das aves migratórias que disseminam o vírus (podendo levar a mortes) com os termos migratórios da poesia de Lerner que multiplicam os sentidos (o que seria vital).

Nota 7: guerreando

Em inglês, *Under the war* é marcado. Em português, *Sob a guerra* também é. O termo significa “em guerra” (é sua forma não marcada). No poema também podemos pensar no *crawl space* (espécie de porão bem estreito de uma casa, sobre cuja tradução já falei) como o espaço onde pessoas podem esconder-se e proteger-se sob a guerra e, portanto, no “sob” tendo o sentido de “debaixo”. Nesse contexto de guerra, a palavra *eixo* também me faz pensar nas potências do Eixo (Alemanha, Itália e Japão) da Segunda Guerra Mundial.

MFP 01 – Pg. 07:

0		
1a	All these flowers look the same to me Night-vision green. There is nothing to do In the desert but read <i>Penthouse</i> and lift weights	Todas essas flores me parecem iguais Verde visão noturna. Não há nada a fazer No deserto salvo ler <i>Penthouse</i> e levantar peso
1b	My blood is negative. That's all you need to know	Meu sangue é negativo. Basta você saber disso
2	Sophisticated weaponry marries the traditional Pleasures of perspective to the new materiality	Armamentos sofisticados unem-se a tradicionais Prazeres da perspectiva para a nova materialidade
3	Of point-and-click. I'm writing this one	Do aponta-e-clica. Escrevo isto
4	As a woman comfortable with leading A prisoner on a leash	Como uma mulher à vontade guiando Um prisioneiro encoleirado
	α	α
1c	<i>Combine</i> was the word I was looking for Back there in the trees. My blood is Scandinavian Modern. I kind of lost it But enough about me. To return with a difference Haven't we tried that before? Yes, but	<i>Combinar</i> era a palavra que eu procurava Lá entre as árvores. Meu sangue é Moderno Escandinavo. Eu meio que surtei Mas chega de falar de mim. Voltar diferenciado Já não tentamos isso antes? Sim, mas
5a	But not from the air. Unique flakes form	Mas não lá de cima. Flocos únicos formam
5b	Indistinguishable drifts in a process we call	Dunas indistinguíveis num processo a que chamamos
1d	All these words look the same to me	Todas essas palavras me parecem iguais
5c	Fascism. Arrange the flowers by their price	Fascismo. Ordene as flores pelo preço

Nota 0: geral

Night-vision green - That's all you need to know - I'm writing this one as a woman comfortable with - I was looking for - Back there in the trees - I kind of lost it - Haven't we tried that before? Todos esses fragmentos reaparecem recombinaados nesta página. Pude traduzi-los do mesmo modo que anteriormente.

Nota 1 (1a, 1b, 1c e 1d): paralelismo

Lerner traça alguns paralelismos entre versos quase iguais, das duas estrofes. Por exemplo *All these flowers look the same to me* (1a) e *All these words look the same to me* (1d). Pode o autor estar questionando se está apenas floreando seus poemas, ao repetir palavras? Outro paralelismo é *My blood is negative* (1b) e *My blood is Scandinavian Modern* (1c), que talvez seja uma ironia com o moderno escandinavo, que no design se caracteriza pelo minimalismo e pela funcionalidade.

Nota 2: armamentos

Quis que, em português, o verso pudesse ser lido isoladamente ou atrelado ao verso seguinte. Ou seja, *tradicionais* pode se referir aos *armamentos* e aos *prazeres*.

Nota 3: aponta-e-clica

Pensei em “aponta-e-aperta”, que é coloquial e autoexplicativo, além de ter uma assonância. No entanto, “point-and-click” é um termo muito comum no mundo dos *games* e a tradução mais recorrente é *aponta-e-clica*. Então, assim ficou.

Nota 4: Abu Ghraib

Pensei em “Como uma mulher à vontade liderando” mas, ligando este verso ao seguinte, não soa bem a ideia de “liderar” um prisioneiro encoleirado. Troquei para *Como uma mulher à vontade guiando / Um prisioneiro encoleirado*, versos que remetem à imagem amplamente divulgada na mídia da soldado Lynddie England puxando, por uma coleira de cachorro, um prisioneiro iraquiano em Abu Ghraib, em 2003. A foto, emblemática, simboliza as humilhações e maus tratos sofridos pelos detentos daquela prisão, que mancharam a reputação do governo dos EUA.

Nota 5 (5a, 5b e 5c): flocos, flores e fascismo

É belo e intrigante o modo como esses versos, ligados, falam da homogeneização aspirada pelo fascismo. *Flocos* parecem representar, metaforicamente, pessoas perseguidas. Já no fim do verso 5c, lemos na tradução outro trecho forte: *Ordene as flores pelo preço*. O critério sugerido causa tanta repulsa quanto a ideia fascista de que as pessoas possam ter seu valor ordenado. Vale dizer que parte dessa interpretação é posterior à tradução dos versos, mas não precisei alterar nada neles para viabilizar essa interpretação.

MFP 01 – Pg. 08:

1	Then, where despair had been, the voice	Então, no lugar de desespero, a voz
2	Of Nina Simone. Parentheses open	De Nina Simone. Abrem-se parênteses
3	On a new gender crossed with stars	Para um novo gênero cruzado com estrelas
4	Ari removes the bobby pins. Night falls	Ari tira os grampos de cabelo. A noite cai
5	There is no such thing as non sequitur	Não faz sentido falar em non sequitur
6a	When you're in love. Let those who object	Quando se está apaixonado. Deixe os que criticam
6b	To the pathos swallow their tongues. My numb	O páthos engolirem a língua. Meu povo
	Rebarbative people, put down your Glocks	Anestesiado e repulsivo, larguem as Glocks
	And your Big Gulps. We have birthmarks to earn	E os Big Macs. Há que fazer jus aos sinais de nascença
	α	α
7	Around 1945 the question becomes: Sleepyhead	Por volta de 1945, a questão se torna: Dorminhoco
8a	Since the world is ending, may I eat the candy	Já que o mundo está acabando, deixa eu comer as balas
8b	Necklace off your body? Turn the record over	Do colar no seu pescoço? Vire o disco
9a	Turn the pillow over. It has a cooler side	Vire o travesseiro. Tem um lado mais frio.
9b	Like a vein on the wing of a locust	Como veia em asa de gafanhoto
10	The seam of hope disclosed by her voice	O veio de esperança revelado na voz dela
	It cannot save us. But it can remind us	Não pode nos salvar. Mas pode nos lembrar
	Survival is a butcher's goal. All hands	Sobrevivência é meta de carniceiro. Todos
	To the pathos. Let the credits	Ao páthos. Que os créditos

Nota 1 (1a e 1b): a voz

Nina Simone, mais uma referência musical de Lerner, cantou pelos direitos civis dos negros norte-americanos, por exemplo, “Mississippi Goddam”, “Four Women” e “Strange Fruit”. Sua postura política dialoga com os versos. *No lugar do desespero, a voz.* Em 1971, em plena Guerra do Vietnã, apresentou-se em um evento militar em Nova Jersey e fez ecoar a voz dos que eram contrários ao conflito. O canto como parênteses. Em outras combinações possíveis: *Abrem-se parênteses / Para um novo gênero* ou *Abrem-se parênteses / Quando se está apaixonado.*

Nota 2: cruzamentos

Já traduzi uma vez *crossed with stars* para *cruzado com estrelas* e, aqui, repito essa opção. A expressão tem uma estranheza, mas é bonita e potencializa as leituras, acho. Penso em Nina Simone como “uma estrela”. Em outra ocorrência relacionei *crossed with stars* com “star-crossed” e traduzi para “má-estrela”. Me pareceu condizente e interessante naquele trecho. Quero dizer que não traduzi a expressão sempre da mesma forma, como normalmente procuro fazer. Existem princípios que guiam o projeto de tradução, mas às vezes eles se chocam com a prática. E me parece

ainda mais importante aceitar os impasses, me permitindo transgredir os princípios, sem torná-los uma camisa de força que possa prejudicar os efeitos da leitura.

O verso completo diz *On a new gender crossed with stars*. Em inglês, a palavra “gender” se refere necessariamente ao gênero sexual. Já em português, “gênero” pode ser sexual (“gender”, em inglês); pode ser artístico (“genre”), por exemplo, literário, musical ou pintura de gênero; e pode ser biológico (“genus”). Ainda que fique ambíguo o uso do termo “gênero” na tradução, achei mais adequado usá-lo a dizer “Para um novo sexo cruzado com estrelas”, que poderia parecer uma referência ao ato sexual (o que seria, a meu ver, uma leitura mais distante da original). Mas para além do sentido de “gender”, *gender crossed* faz pensar na expressão “cross gender”. Refere-se simplesmente a artistas (em geral atores e atrizes) que interpretam personagem do gênero oposto. Não tem a ver com “transgender” (transgênero). “Cross gender” já teve a ver com transgressão quando, em 1899, Sarah Bernhardt interpretou Hamlet. Imagino, num sentido figurado, Nina Simone como a intérprete de outro gênero: o estelar. E cruzando este verso com um anterior (MFP 01 – Pg. 05), ela seria uma estrela que *morre e sua luz sobrevive*.

Nota 3: non sequitur

Non sequitur, expressão latina, foi mantida. Designa um argumento ou uma conclusão falaciosos, que não têm conexão lógica com as premissas apresentadas. Eu havia inicialmente traduzido o verso para “Não existe non sequitur”, mas ficaria curto demais. Pensei também em “Não existe algo como non sequitur”, que é feio e nada coloquial; e em “Não existe o conceito de non sequitur”, que alteraria o sentido do verso e a relação dele com o verso seguinte. Por fim, achei outra opção de tamanho adequado e que se conecta muito bem ao trecho seguinte: *Não faz sentido falar em non sequitur / Quando se está apaixonado*.

Nota 4: fora da ordem

O início do verso 4 tanto pode estar ligado ao verso 3 como, numa leitura fora de ordem, ao final do verso 1: *Abrem-se parênteses / Quando se está apaixonado*.

Nota 5: sobe e desce

Aqui, para manter a coloquialidade, “povo” subiu para o verso 5 (“people” estava no 6a) e “anestesiado” desceu para o verso 6a (“numb” estava no 5).

Nota 6 (6a e 6b): produtos

Minha primeira dúvida foi entre dizer “larguem as pistolas” ou “larguem as Glocks”. Buscando no Google, encontrei reportagens e trechos de livros em português falando de “pistolas Glock”. Nunca diziam apenas “Glocks”. Mas perguntando a amigos e colegas confirmei que é uma marca conhecida. Trata-se da arma mais usada pela polícia nos EUA. Uma arma que não tem trava externa (apertar o gatilho a destrava), o que torna sua segurança questionável. Uma arma que vem com mira noturna (o que associa à *night-vision green*, de outros trechos do livro). E que está em músicas brasileiras, por exemplo, em “Vida Loka (parte 2)” e “Eu te proponho”, dos Racionais MCs. Ou seja, no verso, eu poderia usá-la seguramente. Segui traduzindo para decidir depois, em função da relação do termo com o trecho seguinte.

Lerner diz *put down your Glocks / And your Big Gulps*. “Big Gulps” é um produto vendido exclusivamente na rede 7-Eleven (que tem mais lojas no mundo do que a rede McDonald’s). É um refrigerante servido em um copo gigante, que inspirou a concorrência a servir bebidas “supersized”. No Brasil, não há lojas 7-Eleven (já houve, mas fecharam) e essa marca não é conhecida. É claro que o leitor poderia fazer uma breve pesquisa e descobrir o que são “Big Gulps”. Mas a leitura desse trecho causa um impacto imediato e ágil, que era importante preservar em português, então, descartei manter essa marca na tradução. Como Lerner relaciona duas marcas específicas (Glocks e Big Gulps), eu queria fazer um paralelo semelhante ou então escolher dois termos inespecíficos. Pensei em usar “pistolas” e “copões de soda”. No entanto, essa solução seria compreensível mas não seria popular nem teria um efeito perturbador, como tem o contraste das marcas em inglês. Ninguém fala “copões de soda”.

O principal era caracterizar o “povo” como adepto das armas de fogo e da “junk food”. No grupo de estudos de tradução, coordenado pelo meu orientador, surgiram ótimas ideias para substituir “Big Gulps”. Entre “Cheeseburgers”, “X-burguers”, “X-tudo” e “podrão”, gostei de “X-burguers” – nacionalizando a expressão com o uso do “X” para abreviar “cheese” (mas não tanto quanto se dissesse “X-tudo” ou “podrão”), de modo que o verso 6b não ficasse longo demais. Logo surgiu uma ideia melhor: *Big Macs*. Eu havia pensado nessa modificação na primeira vez que li o verso mas, conservadoramente, achei que era injustificável. Ao reler o trecho, pensar mais sobre ele e ouvir essa sugestão de um colega, me convenci de que, assumindo a modificação, eu estava sendo mais respeitosa com o

poema. *Big Mac* é quase sinônimo de junk food tanto nos EUA quanto no Brasil. Ainda preservo o “big” de *Big Gulps*, ou seja, a ideia de “supersized” e a possível alusão à obesidade dos americanos. E o trecho *larguem as Glocks / E os Big Macs* tem uma musicalidade, advinda da repetição dos sons (“cks” e “cs”) e da métrica (/ - - / | - \ /), composta por um troqueu e um jambo, seguidos de um anapesto. Já em inglês é interessante a aliteração de *Glocks* e *Gulps* (que não só aproxima o som das palavras, como também a identidade estereotipada de quem consome esses dois produtos). Por fim, busquei recriar na tradução a diferença de tom da primeira parte (de *Meu povo*, no verso 5, até *Big Macs*) para a segunda (*Há que fazer jus aos sinais de nascença*). Um tom rude versus um tom pomposo.

Verso 7: dorminhoco

O verso cita o ano de 1945, quando terminou a Segunda Guerra Mundial e começou a Guerra Fria. Foi o ano em que os Estados Unidos lançaram bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki. Quem será *Sleepyhead*? Alguém que não acompanhava o que acontecia e a quem o eu lírico faz a pergunta que vem a seguir, nos versos 8a e 8b? Traduzi o termo para *Dorminhoco*. Pensei em “Soneca” mas, sendo um nome próprio (com maiúscula), achei que remeteria ao anão homônimo (da Branca de Neve) e isso não ocorre em inglês, pois esse anão se chama “Sleepy”, e não *Sleepyhead*.

Nota 8 (8a e 8b): bala

O verso 8a em inglês se divide em duas partes e traz uma rima incompleta (“ending” e “candy”) e uma métrica bem marcada (igual em cada metade), características que remetem a poemas infantis. Leio assim: - - / - / -, - - / - / - (um pé anapéstico e um anfibraco, outro pé anapéstico e outro anfibraco). Mas, ironicamente, a doçura da bala e o fim do mundo estão lado a lado. Perdi a rima e o rigor métrico na tradução, pois me pareceu fundamental que o verso 8a em português expressasse uma ideia análoga e que também pudesse fazer enjambement com o verso 8b. Era fundamental manter o gerúndio (“está acabando”) na tradução, embora alongue mais o verso do que em inglês (“is ending”). É ele que dá um sentido de urgência ao verso. E deixei “as balas” no plural, pois imaginei um colar todo feito de balas (ou pedras que se parecem com balas, de murano, por ex.): *the candy / necklace*. Se no verso 8a associo as balas ao desejo infantil, no verso 8b há um giro de sentido e elas entram no universo erótico e adulto: “comer as balas / do colar no seu pescoço”. E a ideia de

“dois lados” e duplos sentidos reaparecerá nos próximos versos desta estrofe. Por fim, penso numa conexão poética latente dos trechos em azul: *Turn de record over / It cannot save us* ou *Vire o disco / Não pode nos salvar*, em que o eu lírico estaria desacreditado da força da arte. Como se a música, afinal, não salvasse a nós mesmos e/ou não salvasse a poesia.

Nota 9 (9a e 9b): vein & seam

Gostei da paronomásia de *veia* e *veio* nesses versos. E penso que a voz *dela* é a voz de Nina Simone, de cujo pescoço pende o colar de balas.

Nota 10: não só as mãos

Butcher pode ser um açougueiro ou um abatedor / matador, assim como (em português) *carniceiro*. Curiosamente, esse duplo sentido vai estabelecer uma relação com *Glocks* e *Big Macs*.

Na segunda parte do verso temos *all hands*. O dicionário Oxford define a expressão assim: “1. Nautical. The full complement of sailors belonging to the crew of a ship”; “2. Informal. In extended use: all the members of a party, especially when collectively engaged in work; everyone”. Aqui, a acepção cabível é a 2. “As mãos” ficam de fora dos versos. *All hands / To the pathos* virou *Todos / Ao páthos*.

MFP 01 – Pg. 09:

1a	Bend the plastic stick and break the interior tube	Dobre o bastão de plástico e quebre o tubo interior
1b	The reaction emits light, but not heat	A reação emite luz, mas não calor
2	The tragedy of dialectics. Sand-sized particles	A tragédia da dialética. Partículas micras como areia
	Of revolutionary possibility fall constantly	De possibilidade revolucionária caem o tempo todo
3	Without our knowledge. The capitol lawns	Sem o nosso conhecimento. Os jardins do Congresso
4	Sparkle with poison. Since the world in ending	Cintilam veneno. Já que o mundo está acabando,
	Why not let the children touch the paintings	Por que não deixar as crianças tocarem nos quadros
	The voice of Nina Simone contains its own	A voz de Nina Simone contém sua própria
	Negation, like a pearl	Negação, como uma pérola
	α	α
5a	As brand names drift toward the generic	Enquanto os nomes de marcas tendem ao genérico
5b	We drift toward fascism, a life in common	Nós tendemos ao fascismo, uma vida em comum
	Replaced with its image. The predicates	Substituída por sua imagem. Os predicados
6	Are glass. I blew them. I'm sorry, sorrier	São de vidro. Eu os soprei. Sinto muito, mais
7	Than I can say on such a tiny phone. You're	Do que posso expressar neste telefone mínimo. Sua voz
8	Breaking up. No, down. I held the hand	Está cortando. Não, desliga. Eu segurei a mão
	Of a complete stranger during takeoff	De um completo estranho durante a decolagem
9	Unaware it was my own, laying bare	Sem saber que era a minha, revelando-se
	The ideological function of	A função ideológica de

Nota 1 (1a e 1b): bastão

Li “stick” e pensei em graveto, cassete, bastão. Entendi, em seguida, que os versos falam dos bastões de plástico transparente com um tubo de luz fluorescente dentro, bastante distribuídos em shows, boates e festas. Tal como diz o verso, é preciso dobrar o bastão e quebrar o tubo interior, para que a água oxigenada contida nesse tubo se encontre com o luminol inserido no bastão. A reação química desses elementos gera uma luz fluorescente (fria, tipo neón, que pode ser de cores variadas), chamada de quimiluminescência, que dura cerca de cinco horas.

Nota 2: luz fria

Geralmente a luz é associada ao calor mas, nesses bastões, a luz é fria, o que é quase uma antítese ou, como diz o verso, uma *tragédia da dialética*. Mais uma vez, Lerner contrapõe ciência e linguagem.

Nota 3: capitol

Traduzi *capitol* para *congresso*, afinal, o capitólio é o lugar físico, o prédio do congresso americano (câmara dos deputados e senado). Já ao dizer *congresso* fica mais clara a atividade exercida no local. Além disso, capitólio, em português, também

significa triunfo e glória e é o nome de uma das sete colinas de Roma, tendo cunho religioso.

Nota 4: tipos de brilho

Não há em português tantas palavras para descrever diferentes tipos de brilho, como em inglês (shine, sparkle, glow, glitter, bright, flicker, glisten). O Oxford Dictionary define o verbo “sparkle” como: “shine brightly with flashes of light”. Pensei em “resplandecem veneno”; depois em *cintilam veneno*, opção que me agradou mais (ainda que o verbo costume ser usado como intransitivo) pois foneticamente remete à expressão “destilam veneno”. Talvez essa escolha tenha sido estimulada pela presença de Zukofsky nos versos. Busquei um verbo que combinasse tanto com a segunda metade do verso anterior (*Os jardins do congresso / Cintilam veneno*) quanto com a segunda metade do verso 2 (*Partículas micras como areia / Cintilam veneno*). Esta última leitura, fora da ordem, faz pensar nas substâncias tóxicas que compõem os bastões de neon. Lerner parece apontar para a tragédia da dialética e do mundo, em que *veneno* e *luz* andam juntos, bem como *veneno* e *jardins*. *O mundo que está acabando*.

Nota 5 (5a e 5b): curvar-se

Drift aqui, diferentemente da ocorrência anterior, não quer dizer “duna” ou “monte”, mas sim algo como “rumar”, “desviar-se”, “tender”, “curvar-se”. Não encontrei, em português, uma mesma palavra com esses dois sentidos (ou sentidos próximos). Testei brincar com “relevo”, como substantivo e como verbo, mas não funcionou bem. Atendo-me a estes versos, gostei de como fica o verbo “tender”.

Nota 6: soprar vidros

A ideia de soprar vidro, neste verso, me faz pensar na técnica utilizada na produção dos vidros de Murano, típicos da ilha de mesmo nome, na Itália. Tais peças de vidro são modeladas pelo sopro. Mais uma vez, pensei no colar de balas, já que balas de Murano são um souvenir tradicional dessa região. Mas, aqui, *os predicados / são de vidro* e podem ter sido (re)modelados (*Eu os soprei*).

Nota 7: o mínimo

Mais à frente, em trecho já traduzido (fora da ordem) aparecem “tiny screen” e “tiny bottle”. Aqui tem *tiny phone* e mantive a mesma tradução para “tiny”: *telefone*

mínimo. Pensei em “minúsculo” mas era, paradoxalmente, uma palavra grande. É bonita e questionadora a cena poética que Lerner arma: sobre a impossibilidade de se dizer algo grande num aparelho mínimo. Como se a tecnologia comprimissem os sentimentos (como comprime as músicas, por exemplo).

No fim deste verso inicia-se uma nova frase, que continua no verso seguinte: *You're / Breking up*. Falarei dessa tradução na próxima nota, aqui gostaria apenas de dizer que *You're* pode ser lido também em conexão com o verso 9 e eu quis manter essa possibilidade (na tradução, *Sua voz / Sem saber que era a minha, revelou-se*). Como diz Heráclito, “aquele que não espera o inesperado não o encontra”.

Nota 8: ligações e colisões

You're / Breking up, neste contexto, fala de uma chamada telefônica em que a voz do outro fica picotada, cortando (no Brasil, o sinal é ruim em tantos lugares que estamos habituados a isso). Traduzi para *Sua voz / Está cortando* (e não com outro corte, como em “Sua / Voz está cortando”; ou em outra ordem, como “Está / Cortando sua voz”) pelo motivo apontado na nota 7. Mas *You're / Breking up* também fala de alguém que está se desintegrando, quebrando ou se separando de outra pessoa. Nos versos de Lerner, todos esses sentidos fazem sentido. Ao dizer *Sua voz / está cortando* eu quis reproduzir a fala da pessoa ao telefone, usando uma frase informal. Quis também que a voz cortada pudesse significar algo mais amplo: uma voz desintegrada, fragilizada. Mas em inglês o efeito da ambiguidade é muito mais forte. Além disso, Lerner faz um jogo genial ao dizer *no, down* depois de *breking up*. “Break down” é “quebrar”, “desmoronar”. E “put down the phone” (fala que me parece latente) é “desligar o telefone” (no caso dos telefones fixos, pô-los no gancho). Usando “phrasal verbs” que terminam com as preposições “up” e “down”, que sozinhas são antônimos, Lerner brinca com a agilidade das palavras: *Breaking up. No, down*. E parece também aludir aos “ups” and “downs” da vida. Penso, ainda, em algo que fazíamos com o corpo quando a telefonia celular era menos desenvolvida e as áreas de cobertura mais restritas e, por isso, ouvíamos mal o outro ao telefone: um “sobe” e “desce”, “estica” e “agacha”, mudando de posição física para ver se em algum ponto o sinal melhorava. Lerner faz as palavras colidirem, sim, mas não deixa seus sentidos desabarem. Todos eles cintilam no texto.

Nota 9: sem saber

Hesitei em traduzir *unaware* para “sem consciência”, pois o termo em português me remete mais a um estado clínico, de alguém “fora de si”. E “inconsciente” me remete a Freud. Já *unaware* é uma palavra mais coloquial e menos marcada. Acabei optando por *sem saber que*. *Laying bare* também foi difícil. Trata de algo que estava oculto ou encoberto e veio à tona, foi exposto. Pode se referir a histórias ou sentimentos, por exemplo, ou a coisas concretas, materiais. Optei por dizer: *Sem saber que era a minha* (“mão”), *revelando-se* (se eu pusesse “revelando” faria falta o predicado). Considerei também que *revelando-se* (assim como *laying bare*) pode referir-se tanto à mão como à *função ideológica*, do verso seguinte.

MFP 01 – Pg. 10:

1 2 3a 3b 4 5a 5b 6a 6b 6c	Numbness, felt silence, a sudden Inability to swallow, the dream in which The face is Velcro, describing the film In the language of disaster, the disaster in Not finishing sentences, removing the suicide From the speed dial, failing to recognize Yourself in the photo, coming home to find A circle of concerned family and friends It's more of an artists' colony than a hospital α It's more of a vitamin than an antipsychotic Collective despair expressed in I-statements The dream in which the skin is stonewashed Denim, running your hand through the hair Of an imaginary friend, rising from bed Dressing, returning calls, all without Waking, the sudden suspicion the teeth In your mouth are not your own, let Alone the words	Dormência, sentir silêncio, súbita Incapacidade de engolir, o sonho em que O rosto é de Velcro, descrevendo o filme Com a língua do desastre, o desastre de Não terminar sentenças, excluir o suicida Da discagem rápida, incapaz de reconhecer A si mesmo na foto, chegar em casa e encontrar Um círculo de amigos e familiares preocupados Mais pra colônia de artistas do que pra hospital α Mais pra vitamina do que pra antipsicótico Desespero coletivo em enunciados dóceis O sonho em que é estonada a pele De jeans, passar sua mão pelos cabelos De um amigo imaginário, levantar da cama, Vestir-se, retornar chamadas, tudo sem Acordar, a súbita suspeita de que os dentes Na sua boca não são os seus, que Dirá as palavras
---	---	---

Nota 1: sentir dormência

Tinha escolhido traduzir *numbness* para “torpor”. Mas quando cheguei à página 11 da MFP 01, a palavra reapareceu, e lá a tradução ideal era “dormente”. Voltei aqui e vi que podia substituir “torpor” por *dormência*, repetindo o termo (ou melhor, a raiz dele). Já na MFP 01 – pg. 8, *numb* virou “anestesiado” e mantive a escolha, pois no

contexto me pareceu melhor e mais impactante esse adjetivo do que “dormente” para se referir ao “povo”. Aqui, ainda neste verso, traduzi *felt silence* para *sentir silêncio*, pois queria manter a relação com a *felt theory*, que em português virou *teoria do sentir*.

Nota 2: sentença

“Sentença” tem duplo sentido nas duas línguas. É frase (gramatical) ou condenação (julgamento).

Nota 3 (3a e 3b): tirar

De início, pensei em “Está mais pra...”, mas achei que o verso assim começava empacado. Tirando “está” ficou mais ágil e na medida ideal. Repeti o critério no 3b. E usei *pra*, em vez de “para”: marca de oralidade fonética condizente com a poética de Lerner e que encurta um pouco os versos.

Nota 4: I-Statement

Mantive tradução anterior de *statements: enunciados*. *I-Statements* são enunciados em que a pessoa começa contemporizando, tentando criar um clima ameno com o interlocutor quando dele discorda. Exs.: “No meu entender”, “Tendo a achar que”, “Minha impressão é”. Pensei em *enunciados* “complacentes” ou “opinativos”, mas são combinações feias e longas. E “opinativo” não revela preocupação com a reação de quem vai ouvir. Traduzi para *enunciados dóceis*, marcando positivamente (mais do que em inglês e mais do que eu gostaria) a boa intenção do falante, mas gostei do resultado. Tirei “expressed”, que está subentendido.

Nota 5 (5a e 5b): jeans estonado

O verso 5a pode ser lido sozinho, de modo a imaginarmos a pele estonada; ou encadeado com o 5b, que põe a estonagem onde ela costuma estar: no jeans sobre a pele. Em português, a maneira que encontrei de fazer esse belo giro foi invertendo a ordem comum e pondo o adjetivo antes do sujeito no verso 5a: *o sonho em que é estonada a pele / De jeans*. “Stonewash” é uma forma de amaciar e desbotar o jeans, lavando-o com pedras dentro de um saco, na máquina de lavar. Nós aportuguesamos o verbo, que virou “estonar” e é muito usado na descrição de produtos, em matérias jornalísticas ou em conversas sobre moda. Eu havia considerado traduzir para “o sonho em que a pele é lavada com pedra / a calça jeans” mas há problemas nessa

opção: a ligação não funciona tão bem (“é lavada com pedra” seria tanto o fim de uma oração como o início da outra) e, apesar de “lavar com pedra” ser uma tradução literal não incorreta, tampouco é a expressão popular. Haveria, ainda, o acréscimo de “calça”. Também cogitei “o sonho em que a pele é estonagem / do jeans”, mas a pele tinha que ser “estonada”, pois “estonagem” é o tipo de lavagem.

Nota 6 (6a, 6b e 6c):

Gosto quando gosto do que me escapa. Do que imagino. Dentes anestesiados. Velhice e dentadura. Aparelho nos dentes. Dentes escondidos (na falta de motivos para sorrir). Um sujeito cujos dentes sorriam na foto em que agora não se reconhece. Nada disso é tão bonito quanto esse verso e os que os circundam. Impossível mordê-los. Escapam como palavras? No fim do 6b, traduzi *let* para *que*. Ao emendar com o 6c, surpreende o encadeamento: *let / alone* ou *que / dirá*.

MFP 01 – Pg. 11:

1	She handed me a book. I had read it before	Ela me entregou um livro. Eu já tinha lido
2	Dismissed it, but now, in the dark, I heard	Desprezado, mas agora, no breu, ouvi
3a	The little delays. If you would speak of love	Os pequenos atrasos. Se queres falar de amor
4a	Stutter, like rain, like Robert, be	Gagueja, como chuva, como Robert, não
3b	Be unashamed. Let those who object to the	Não tenhas vergonha. Deixe os que criticam o
5	But that's familiar rage. It isn't a system	Mas essa é uma fúria banal. Não é um sistema
4b	It is a gesture whose power derives from its	É um gesto cujo poder deriva do seu
	Failure, a child attempting to gather	Fracasso, uma criança tentando nos
6	Us into her glitter-flecked arms	Abraçar com os braços salpicados de glitter
	α	α
	It isn't a culture of fear. When a people	Não é uma cultura do medo. Quando um povo
7	Pats itself on the back with a numb hand	Se dá tapinhas nas costas com a mão dormente
	It isn't a culture at all. Take a position	Não é sequer uma cultura. Tome partido
8	Cut it off. Leave the rings. The president	Corta fora. Ficam os anéis. O presidente
	But you promised you wouldn't mention	Mas você prometeu não mencionar
	I saw myself in the mirrored lenses	Eu me vi nas lentes espelhadas
	You cannot kill a metonym	Não se pode matar uma metonímia
9	Of his bodyguards. I'm moving to Canada	Dos seguranças dele. Vou partir pro Canadá
	When I wake up. You mean <i>if</i>	Quando acordar. Você quer dizer <i>se</i>

Nota 1: colagens

A palavra *book* já apareceu e voltará a aparecer. Há também nas estrofes desta página várias outras colagens de versos anteriores: *dark*, *little delays*, *like rain*, *Robert*, *let*

those who object to, failure, people, take a position, Canada, Wake up. Pude repetir as respectivas traduções. Pensei no quão difícil seria traduzir este livro em outros tempos, sem um programa de texto (Word) que permitisse buscar palavras. Mas, claro, é anacrônico esse pensamento. *Mean Free Path* está nos tempos de hoje, dos discursos copiados e reconfigurados. Antes, o original também seria improvável.

Nota 2: desprezado

“Dismiss” também pode ser “rejeitar” mas, como antes há o trecho *I had read it before*, achei que “desprezar” (que sugere que já houve a leitura) era o verbo mais adequado.

Nota 3 (3a e 3b): Yeats

Inicialmente traduzi os versos marcados em amarelo para “Se você falar de amor / não tenha vergonha”. A opção “seja desavergonhado” foi descartada porque marcaria o gênero masculino. Mas depois descobri que esses versos são do poeta e dramaturgo irlandês William Butler Yeats (de uma peça chamada “Deirdre”, de 1907). São versos que, no poema de Lerner, aparecem fora de ordem e destoam dos outros por serem mais formais. Então, optei por marcá-los (subindo o registro) também em português. *Se queres falar de amor / Não tenhas vergonha.*

Nota 4 (4a e 4b): Creeley

O verso 4a termina com *be*, que se repete no início do verso seguinte (*be / be unashamed*). Era importante manter essa gaguejada e o fiz repetindo a palavra *não* (*não / não tenhas vergonha*). O nome Robert já apareceu antes e voltará a aparecer. No verso 4b ouço um eco de Robert Creeley e suponho que é a ele que Ben Lerner se refere. No poema *For love*, Creeley diz “(...) because all / that I know derives / from what it teaches me”²³. Além do uso em comum da palavra “derives”, a ideia evocada nos versos de Lerner – de um poder que deriva do fracasso – parece condensar a leitura que ele faz da escrita de Creeley. Em uma entrevista ao *Literary Hub* (2015c, s.n.) Lerner diz que Creeley desenvolveu sua poética com base na assimilação que fez das quebras dos versos na poesia de William Carlos Williams, que representariam hesitações e silêncios (“felt silence”, diz Lerner na entrevista, tal como diz num verso de *Mean Free Path*). Mas, segundo Lerner, Creeley ficou

²³ www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/poems/28666/for-love

horrorizado quando ouviu Williams lendo seus versos, sem as pausas que imaginara, sem marcar as quebras. Assim, esta leitura oblíqua de Creeley teria tido como efeito o desenvolvimento de sua poética singular e precisa. Se Creeley tivesse ouvido Williams tão cedo quanto o leu, talvez tivesse escrito versos diferentes. Ou seja, uma “misreading” (uma leitura incorreta) pode ser muito produtiva, segundo Lerner, quando há predisposição à criatividade. Pode não resultar num fracasso. A percepção do fracasso (de cada um e da linguagem) é, como vemos, bastante estimulante na composição de *Mean Free Path*.

Nota 5: usual x banal

Pensei em traduzir *familiar* para “usual”, como em outra ocorrência (“diferente dos modos usuais”). Mas *fúria banal* me parece muito mais poético e expressivo do que “fúria usual”. Além de que “usual” não é um termo que se destaque entre os que se repetem, de modo que dispensei a repetição e privilegiei, aqui, som e sentido.

Nota 6: glitter

Glitter ou purpurina? Optei pelo termo estrangeiro, incorporado ao nosso vocabulário e que tem sido mais utilizado (no carnaval, em artigos de maquiagem etc.) do que “purpurina”. Uma breve busca no Google confirma a popularidade do *glitter*. Além disso, com *glitter* o verso fica um pouco mais curto, destoa menos dos demais.

Nota 7: numb

Numb hand é *mão dormente*. Tentei encontrar uma palavra que se adequasse às três ocorrências de “numb”, mas só mantive a mesma palavra em duas delas (MFP 01 – pgs. 10 e 11). Vou avaliando caso a caso, sem perder de vista a importância das colagens de termos nem as sutilezas de cada ocorrência, jogando com a língua e buscando recriar uma “estrutura para balançar”.

Nota 8: ficam os anéis

Minha primeira tradução para *cut it off* foi “pode amputá-la”. Mas esse verbo com pronome oblíquo, tão pouco coloquial, não tinha o efeito cortante e conciso de *cut it off*. Resolvi cortar fora. E assim ficou: *corta fora*.

Leave the rings inicialmente virou “Deixe os anéis”, mas foi inevitável associar a frase ao provérbio português “vão-se os anéis, ficam os dedos”. Então,

brincando com o provérbio, troquei para *ficam os anéis*. Mas a expressão com sentido semelhante em inglês é outra: “better lose the saddle than the horse” (traduzindo, “melhor perder a sela do que o cavalo”). Então, o que seria “leave the rings”? Achei a expressão em artigos em inglês que discutem a necessidade de se retirar uma espécie de aro de alumínio que vem em volta das tampas de produtos enlatados nos Estados Unidos. Há quem alegue que o tradicional “ring” ajuda a conservar os alimentos, mas o discurso mais em voga é que eles acumulam impurezas, são prejudiciais à saúde e, portanto, convém descartá-los ao abrir as latas. As embalagens no Brasil são diferentes, não existe essa questão. Quando Lerner diz *leave the rings*, ele vai contra o senso comum, contra o discurso dominante. Quando digo *ficam os anéis*, por um descaminho também vou contra o senso comum, contra o sentido do ditado popular. Então, tendo uma frase como essa, associada intuitivamente ao nosso ditado, por que não iria aproveitá-la? Recriar a brincadeira me pareceu o mais importante.

Nota 9: partir

Vou partir pro Canadá me pareceu a tradução mais bonita e apropriada para a segunda parte deste verso. Expliquei melhor a escolha na nota 2 da MFP 01 – Pg. 2. Agora penso que o verbo “partir”, em português, tem ainda o sentido de “fragmentar”, “decompor em pedaços”, um sentido caro à poética de Lerner. Embora “moving” não tenha esse sentido, Lerner sempre incita o leitor a recombinar os termos, isolá-los ou misturá-los, criando leituras múltiplas e complementares.

MFP 01 – Pg. 12:

1	No concept of clockwise rotation can be	Nenhuma noção de rotação em sentido horário pode ser
2	Described on the surface continuously	Descrita na superfície continuamente
3	So this might take a while. Bring a book	Então talvez isto tome um tempo. Traga um livro
4	Have you tried breaking it into triangles	Já experimentou dividir em triângulos
5	Or changing hands. No, handedness	Ou trocar de mão. Não, mão dominante
6	Fascia, a tangent bundle. Can we unfold	Fascia, um fibrado tangente. Podemos desdobrar
7	What we can't figure? Not without making	O que não podemos calcular? Não sem fazer
8a	Cuts. Orient me, for the night is coming	Cortes. Me oriente, pois a noite se aproxima
8b	Amphichiral, manifold, and looped	Aquiral, múltipla, estacionária
9	α	α
10	We have no reason to hope, but what's reason	Não há razão pra ter esperança, mas o que é razão
11	What's reason got to do with it? Accent	O que a razão tem a ver com isto? Acento
12	Not duration. Cantillation, not punctuation	Não duração. Cantilena, não pontuação
13	And that's love. Why not speak of it	E isto é amor. Por que não falar dele
14	As we are drawn up into the rising	Enquanto nos empurra para o ascenso
15	Toroidal fireball? This column	Da bola de fogo toroidal? Esta coluna
16	Of powdery light is made possible	De luz poeirenta quem tornou possível
17	By Boeing, but what, and here's where people	Foi a Boeing, mas o que, aqui onde começam
18	Start disappearing, made Boeing possible	A desaparecer pessoas, tornou a Boeing possível

Nota 1: pode ser

Numa primeira tradução, optei por descer *pode ser* (*can be*) para o segundo verso, para que o primeiro não ficasse longo demais, quase sem caber em uma linha. Mas depois notei a conexão desse verso com o último da estrofe (comento na nota 6), que impediu a medida. Em inglês a estrofe forma quase um quadrado visualmente. Em português a extensão dos versos ficou menos harmoniosa.

Nota 2: não pode ser

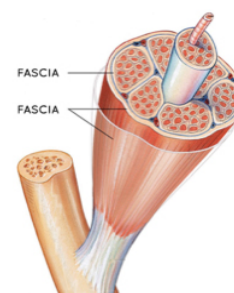
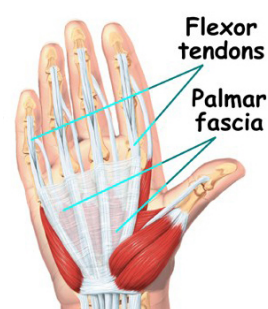
Havia pensado em dizer “Então pode ser que isto tome um tempo”. No entanto, eu repetiria “pode ser” (o que em inglês não ocorre) e o verso ficaria extenso demais. Cogitei “Então isto pode demorar um tempo”, mas ainda repetiria o “pode”. Optei por *Então talvez isto tome um tempo*, mais breve e sem essa repetição. Observo que, em inglês, há uma assonância de *might* com *while* e um ritmo ternário marcado por um pé anapéstico (–/–) e dois pés crílicos (/–/ || /–/). Em português, *talvez*, *tome*, *tempo* e *traga* aliteram e gostei de que *tome um tempo* e *traga um livro* tenham ficado com o mesmo ritmo (/–/– || /–/–), cada parte marcada por dois troqueus.

Nota 3: triângulos

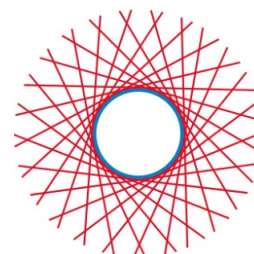
A que se refere *it*? Suponho que à *noção*, mas só suponho, então não queria marcar o gênero dizendo “quebrá-la”, por exemplo. E me parece que *break into* aqui tem mais o sentido de *dividir* do que de “quebrar”. *Dividir em triângulos* pode ser uma forma (geométrica) de facilitar a compreensão de algo. Como os versos seguintes trazem mais termos matemáticos, acho essa leitura plausível.

Nota 4: tangente

A fásia é um tecido conectivo fibroso que estrutura o corpo humano. Cria conexões e tem carga tensional. Sua imagem²⁴ (ao lado) é de um fibrado, uma espécie de rede, que recobre a musculatura. A fásia palmar e plantar também servem para acolchoar e proteger a palma da mão e a planta do pé. Uma contratura da fásia palmar (penso nela porque Lerner fala da *mão*, e também porque já tive isso) pode causar dor, inflamação e enrijecimento na palma da mão. Etimologicamente, a palavra também pode ser associada ao fascismo (do latim, *fascies*). No corte transversal, a imagem²⁵ (à direita) de dentro de um canal da *fásia* (termo da anatomia) se assemelha à de um *fibrado tangente* (termo matemático) e Lerner faz esse paralelo, ou melhor, enreda esses termos, inclusive com o termo político. Aproxima a matemática do corpo, o corpo do autoritarismo, a ciência da poesia. Misturando canais, falando de nós.



Tangent bundle (*fibrado tangente*) designa uma fórmula matemática. Pensemos num círculo (imagem ao lado²⁶) formado por uma série de filamentos alongados que se tangenciam, de modo que ao redor do círculo, oco, forma-se o desenho de um trançado. Para que se obtenha o chamado *fibrado tangente* desse círculo é preciso considerar todos os espaços tangentes dos filamentos que o formam e reuni-los

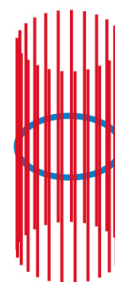


²⁴ Fonte: <https://handfacts.wordpress.com/tag/palmar-fascia/>

²⁵ Fonte: <https://www.meltmethod.com/blog/lets-talk-fascia/>

²⁶ Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Fibrado_tangente

paralelamente, sem sobreposição, formando o desenho²⁷ (ao lado) de um círculo de filamentos, de modo que haverá espaços vazios entre um filamento e outro, que deixam o círculo incompleto (um círculo de pontilhados). O entorno do círculo da primeira imagem lembra uma teia ou as linhas da palma da mão.



Essas explicações, embora um tanto técnicas, podem revelar potências dos versos. Por isso opto por deixá-las nas notas. Na estrofe seguinte (notas 9 e 10) há uma *bola de fogo toroidal*. É interessante pensar que tanto o fibrado tangente quanto o toro são estruturas que têm, no centro, um vazio. Um vazio redondo, robusto, quiçá próprio da poesia. Já dentro da fâscia não vemos o que há, não temos acesso a ela (apenas na imagem). Daí, talvez, a pergunta: *podemos desdobrar o que não podemos calcular?*

Nota 5: colagens poéticas

Este verso tem um tom mais formal. Parece referir-se ao título do livro do poeta estadunidense Jared Carter (1939-): *Work, for the night is coming*. A obra, de 1981, ganhou o *Walt Whitman Award*. Há um verso de um poema do *Maximum poems* (1953-1968), de Charles Olson, que diz “Orient me”. Este livro é marcado pela experimentação e esse poema, precisamente, pode ser lido na horizontal ou na vertical (como os filamentos do fibrado tangente que, em cada sentido, formam imagens diferentes). É numa leitura vertical que se lê “Orient me” (Byers, 2018, 166-167). Já que o próprio Lerner disse que Olson foi sua referência para a escrita da “Dedicatória” de *Mean Free Path*, imagino que esse trecho também tenha sido inspirado nele. Quanto mais colagens descubro, mais me dou conta da impossibilidade de detectar todas elas. Mas esse é um vazio estimulante, próprio não só da poesia, mas também da sua tradução.

Nota 6: multiplicidade

Um verso breve, com três palavras dotadas de um espectro semântico complexo. *Amphichiral*²⁸ (em português, *aquiral*) é um termo aplicado a vários setores da ciência e que define qualquer objeto cuja imagem especular (no espelho) pode ser sobreposta à imagem original. Por exemplo, um toro ou, na imagem poética e

²⁷ Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Fibrado_tangente

²⁸ Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/Chirality>

metafórica de Lerner, *a noite que se aproxima* do eu lírico. E, combinando versos fora da ordem, lemos que *Nenhuma noção de rotação em sentido horário pode ser/ Aquiral (...)*. Os objetos que são diferentes da imagem que projetam no espelho são quirais²⁹, não são iguais. Lerner cita na estrofe elementos ligados à quiralidade: o movimento rotacional de um relógio e a as mãos. Podemos perceber que a relação das mãos é quiral quando uma pessoa usa a esquerda num aperto de mão, pois se a outra pessoa responder estendendo a mão direita não haverá encaixe. Já na química há exemplos mais complexos de quiralidade. As mesmas moléculas, espelhadas, podem resultar em compostos (medicamentos, bebidas) muito diferentes.

O que seria uma noite aquiral? Uma noite sem sonhos, em que o dormir não espelha outra imagem de quem dorme? Uma noite em que se fica num circuito toroidal? Em que o sentido do tempo não muda? Não sei, mas é uma bela imagem.

Manifold é o segundo termo que caracteriza *a noite que se aproxima*. Penso em “diversa”, depois intuo que esse deve ser um termo científico, de que Lerner faz uso num sentido metafórico. Descubro que *manifold* pode ser um sistema de válvulas³⁰ que direciona a produção (de poços de petróleo, por ex.) para um duto coletor. O equipamento reduz o número de linhas (dutos) conectadas à plataforma. Coleta e distribui fluidos – ideia esta que me remete aos atributos da fâscia. Também existe *manifold* em automóveis e aviões³¹. Talvez tenham relação com a Boeing e o acidente aéreo a que Lerner alude na estrofe seguinte. Baixa pressão no *manifold* de um avião indica menos ar e combustível nos cilindros e, portanto, menos potência no motor. Em português o termo nesses casos é *manifold* mesmo, não é traduzido. Por fim, *manifold* é também um termo matemático que chamamos de *variedade* e se refere à uma generalização da ideia de superfície. Entre as variedades mais comuns estão as topológicas (o toro, vale lembrar, é uma unidade topológica que tem formato semelhante ao de uma câmara de pneu). Para exemplificar, podemos pensar na ideia de que a terra é plana, em contraste com a evidência científica moderna de que é esférica. Essas perspectivas discrepantes podem ser explicadas. Na escala em que vemos, a Terra parece ser plana. Qualquer objeto que pareça ser plano (ou quase) em pequenas escalas é uma *variedade*. Chega-se a ela, em geral, visualizando a

²⁹ Fonte: 50 ideias de matemática que você precisa conhecer, Tony Crilly. Tradução de Jorge Nuno Silva. Editora D. Quixote, Portugal, 2011.

³⁰ <http://www.petrobras.com.br/fatos-e-dados/conheca-curiosidades-sobre-equipamentos-de-nossos-sistemas-submarinos.htm>

³¹ Fonte: <http://www.abul.com.br/seguranca/conselhos/manifold.htm>

decomposição de um conjunto (esférico) em vários pedaços semelhantes (planos), que podem ser ligados. Essa explicação, lida na Wikipédia³², me leva ao verso 3: *Já experimentou dividir em triângulos*. Penso também nos primeiros versos: *Nenhuma noção de rotação em sentido horário / pode ser descrita na superfície continuamente*. Teriam relação com o movimento da terra, que ocorre em sentido anti-horário? Me ressoa a ideia de *manifold* como *variedade*. Mas não teria concordância dizer “a noite se aproxima / aquiral, variedade, (...)”. Dizer “com variedade” seria feio e forçoso e “variada” já não remete à matemática. Então, decidi dar essas voltas e entender o peso do termo para, afinal, seguir outro percurso. Optei por usar uma palavra que: 1) traduz um sentido de *manifold*, 2) também é um (outro) termo matemático e 3) fica bem no verso. A palavra é *múltipla*.

Por fim, está a palavra *looped* que, dependendo do contexto, pode significar “enlaçado”, “em circuito fechado” (elétrico), “amarrado” ou até “dar loopings”. Usamos esse anglicanismo para falar, por exemplo, de “dar voltas” em sequência numa montanha russa ou das acrobacias de pilotos de avião, que dão voltas de 360° no ar. Volto ao trecho do poema: *the night is coming / amphichiral, manifold and looped*. Penso na ideia da noite dando voltas (que remete às voltas do relógio e ao circuito toroidal) e cogito (...) *a noite se aproxima / Aquiral, múltipla, dando voltas* mas não haveria concordância na conexão dos versos 1 e 6. Além disso, esse é o sentido menos explícito de *looped*. Deixo o verso em vermelho e sigo traduzindo. Quando chego na página 18 desta seção, leio o trecho: *A looped / Encore. Surface effects. The auditorium / Is a standing wave*. Nesse caso, *looped encore* será *bis repetido*. Mas também é possível pensar numa *standing wave* (onda estacionária) como *looped*. *Standing wave* é a combinação de duas ondas que vão em direções opostas, ambas com a mesma amplitude e frequência. Ou seja, elas se movem “sem sair do lugar”, ficando num campo restrito, como num “circuito fechado”. Volto a este verso, a esta nota. Penso que cabe traduzir criativamente *looped* para *estacionária*, criando uma repetição. Não me distancio do original sintaticamente (mantenho o caráter contraditório das coisas “múltiplas” e ao mesmo tempo “estacionárias”) e introduzo uma parte da “onda estacionária” da estrofe posterior, que forma uma imagem *aquiral*. Penso nesta nota: presa nela, me movo, movo sua tradução. Ficou, então, na leitura ordenada: (...) *a noite se aproxima / Aquiral*,

³² Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Variedade_\(matem%C3%A1tica\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Variedade_(matem%C3%A1tica))

múltipla, estacionária. E na leitura fora da ordem: *Nenhuma noção de rotação em sentido horário pode ser/ Aquiral, múltipla, estacionária*. Como *noite* e *noção* são palavras femininas, ambas combinam perfeitamente com *múltipla* e *estacionária*.

Nota 7: amor ou razão

Leio este verso e me vejo cantando ele como Tina Turner canta “What’s love got to do with it?”. Lerner parece ter substituído a dúvida sobre a interferência do amor pela dúvida sobre a interferência da razão. Depois da pergunta, há a palavra *acento*, que em português tem relação de paronomásia com *ascenso* (três versos depois).

Nota 8 (8a e 8b): rimas

Cantillation são sinais de cantos hebraicos, que indicam a melodia. Em português, se diz *cantilação* (genericamente) ou cantilena (a melodia da cantilação). Conferi os termos no site da Congregação Judaica Brasileira, pois queria manter a referência religiosa. Em inglês a rima de *duration*, *cantillation* e *punctuation* no mesmo verso não soa tão pesada como em português *duração*, “cantilação” e *pontuação*. Então, optei por dizer *cantilena* e seguiram rimando *duração* e *pontuação*. No verso 8b, optei por dizer *ascenso* em vez de *ascensão* não só porque em inglês a palavra é *rising* (não termina em “ation”) como porque, de novo, mais uma palavra terminada em “ão”, tão próxima, pesaria.

Nota 9: toro

Uma *bola de fogo (fireball)* pode se formar após acidentes de carros, aviões etc. Já uma *bola de fogo toroidal* deve ser improvável nesses casos, não encontrei nenhuma referência. A imagem que me vem à cabeça é mais próxima dos anéis de fogo que existem (ou existiam) no circo, por onde leões passam pulando, embora, a meu ver, os versos relacionem essa imagem aos loopings e a um acidente da Boeing.

Nota 10: Boeing

Lerner parece falar de um acidente causado pela Boeing, em que após a queda da aeronave no solo ou, talvez, no choque com outra aeronave no espaço aéreo, teria se formado uma bola de fogo (toroidal?) na explosão. A *ascensão* justificaria a queda? A queda (e o consequente desaparecimento de pessoas) justificaria a existência da Boeing? Os versos de Lerner parecem dramatizar – de um modo potente – um

suposto acidente; jogar uma luz (poeirenta?) sobre ele. E penso também no enlace que os versos criam entre o amor, o fogo, os circuitos, a ascensão e a queda. Cada leitor, uma viagem.

MFP 01 – Pg. 13:

1	If you could see the tip of the vector It would appear to be moving in a circle As it approached you. Reference is a slow	Se você pudesse ver a ponta do vetor Pareceria estar rodando em círculo Ao chegar perto. Referência é uma lenta
2	Wave transporting energy through empty	Onda transportando energia por meios
3	Media. You can't rush it. The displaced Pathos returns with a vengeance and painters	Vazios. Não se pode apressá-la. O pathos Deslocado retorna com força e pintores
4	Pull grids apart in grief. Only a master Only a butcher can unmake sense. The rest of us Have axes to grind into glass	Em luto apagam quadrículas. Só um mestre Só um carniceiro desfaz sentido. Os demais Têm segundas intenções de vidro
	α	α
5	By <i>complex</i> I mean my intention is drawn Downward to the bottom of the cloud	Por <i>complexo</i> quero dizer: meu plano é traçado Para baixo e para a base da nuvem
6	It hurts me when you listen too closely Smothering reference. Carefully decanted	Me dói quando você ouve tão atentamente Sufocando a referência. Decantada com cuidado
7	Left to breathe. <i>That's</i> criticism. The subject Rises to the surface. Bursts. All light paths	A fim de respirar. <i>Isto é</i> crítica. O tema Desponta na superfície. Estoura. O percurso óptico
8	From the object to the image are reversible And that hurts, to know it didn't have to be I mean, don't get me wrong, I enjoy killing	Do objeto à imagem é sempre reversível E isso dói, saber que não precisava ser Quer dizer, não me leve a mal, eu curto matar

Nota 1: perto

Excluí “de você” para encurtar o verso e também porque já há “você” no primeiro verso e, em português, essa repetição me desagradava, me soava redundante.

Nota 2: sobre as ondas

Aqui e em outros versos *wave* foi traduzido como *onda* e não como “acena”, de maneira que ambas as palavras em português se repetem bastante no livro, embora menos do que *wave*, já que a palavra em inglês é sempre a mesma. Sobre o final desse verso e o início do seguinte: fiquei na dúvida entre traduzi-los para “por um meio / Vazio” (que manteria, como em inglês, *media* no singular; mas por outro lado é uma combinação que faz “meio” parecer ter aqui o sentido de “metade”) ou *por meios / vazios*, que afinal escolhi e me pareceu melhor em termos sintáticos e poéticos.

Nota 3: sem pressa

Inicialmente escrevi “Não se pode apressar”, com o verbo no infinitivo, pois não tinha certeza a que *it* se referia. Depois, pensei que *it* podia ser a onda, a ponta (do vetor) e/ou a energia; todas palavras femininas, de modo que eu podia indicar o pronome mesmo marcando o gênero, sem direcionar a leitura. Optei por dizer *Não se pode apressá-la*, que não desfaz a ambiguidade. Com relação à segunda parte do verso, de fato desloquei o *pathos* para cima e *deslocado* desceu. Por fim, conforme marcado em amarelo, também faço uma leitura fora da ordem, emendando a segunda parte do verso 3 com o verso seguinte e depois saltando para o 4. Funciona nas duas línguas. Mas a leitura contínua também é factível e bela.

Nota 4: segundas intenções

A expressão “have an axe to grind”, segundo o Cambridge Dictionary, quer dizer “to have a selfish reason or a strong opinion that influences your actions: *The study should be conducted by a firm that has no axe to grind*”. Gostei de como ficou a tradução do verso completo: *Têm segundas intenções de vidro*. Não há em português a repetição de *ax* (em inglês, na DE 01 – pg. 01, a palavra vai aparecer no seu sentido mais literal, de “machado”) nem o sentido de “grind into glass” como “triturar vidro”. Mas há s articulações criadas em português: pode-se pensar que as segundas intenções de vidro seriam quebráveis ou, já que o vidro é transparente, visíveis.

Nota 5: intenção em tensão

Como usei a expressão “ter segundas intenções” para traduzir “have an axe to grind”, não quis repetir a palavra “intenção” logo abaixo, pois em inglês tal repetição não existe e soaria excessiva. Acho que *plano* caiu bem e foi oportuno pois “intenção” deixaria o verso extenso demais (mesmo sem essa intenção). Também para não estender mais o verso usei “.” em vez de “que”. Ainda, “draw downward” quer dizer “puxar para baixo” mas no verso *drawn* também remete ao traçado do artista, então, optei por dizer *traçado / para baixo*.

Nota 6: atenção

“Com atenção demais” ou “com atenção excessiva” fora alternativas descartadas, pois uso “com” no verso seguinte e me parecia um recurso pobre para repetir na sequência. Optei por “tão atentamente”, que dispensa o “com”, deixa o verso mais curto e faz uma

aliteração em /t/. Ouvir atentamente é “escutar”, é não só ouvir o som mas entender o que ele “diz”. Eu poderia reforçar a escuta e dizer “escuta tão atentamente”, mas ficaria cacofônico. *Ouve tão atentamente* (/ - / - / - / -), com quatro pés troqueus, é mais sonoro. E assim repito o verbo com que traduzi *listen* outras três vezes.

Nota 7: balanço

O verso ficou mais longo do que eu gostaria. Pensei em dizer “surge” em vez de *desponta*, mas na página a seguir *rise* aparece como “despontar” e acho assim mais bonito nas duas ocorrências. Na balança interna da criação/tradução, priorizei a beleza e a recorrência. Já “arise” traduzi para “surgir”, nas três vezes que aparece.

Nota 8: don’t get me wrong

Traduzi “I mean” para “quer dizer”, recriando em português a oralidade do verso. E senti certo despojamento no trecho *I enjoy killing*. Um despojamento que choca: mais pra *eu curto matar* do que pra “gosto de matar”.

Optei por traduzir *don’t get me wrong* – expressão comum em inglês e, possivelmente, também uma referência à música da banda Pretenders, liderada por Chrissie Hynde – para *não me leve a mal*. A expressão em português é equivalente em popularidade e, eventualmente, pode levar (como aconteceu comigo) outros leitores à música “Leve”, de Chico Buarque (“não me leve a mal / me leve à toa pela última vez...”). Ouvindo agora a música dos Pretenders, presto atenção neste e em outros versos que têm muita relação com os de Lerner em *Mean Free Path*, tais como: “I see neon lights”, “don’t get me wrong / if I’m acting so distracted / I’m thinking about the fireworks”. São relações que se dão *when you listen too closely*? As referências de Lerner se embaralham e se multiplicam na escrita e na leitura.

MFP 01 – Pg. 14:

1	Birds were these little ships that flew and sang	Os pássaros eram teco-tecos a voar e cantar
2	There are some cool pics online. Funny	Tem fotos boas online. Engraçadas
3	Strange, not ha-ha funny, how the black	Esquisitas, não do tipo haha, como a tela
4	Canvas grows realistic, a bird's-eye view	Preta fica realista, uma vista aérea
5	Of their disappearance. Wave after wave	Do sumiço deles. Acena e volta à cena
	Of déjà lu. After the storm, the sky turns	Do déjà lu. Após a tempestade, o céu vira
	Night-vision green. The color of murder	Verde visão noturna. A cor do massacre
	I can hear the soldiers marching in my	Ouçó os soldados marchando no meu
6	Pillow. Even in Canada	Travesseiro. Até no Canadá
	α	α
	Her literature is irrelevant to October	Sua literatura é irrelevante para outubro
7	Anna of all the Russias, whose body was	Anna de todas as Rússias, um corpo que foi
8a	An ideal October that has yet to obtain	O outubro ideal que ainda precisa de
9	A face. October approached asymptotically	Um rosto. Outubro rodeado assintoticamente
	By tanks. The leaves turn night-vision	Por tanques. As folhas viram visão noturna
8b	Anna, do you see how the sand-sized particles	Anna, está vendo as partículas micras como areia
	Of the true October rise from the asphalt	Do verdadeiro outubro despontando do asfalto
10	Like fireflies whose bodies are night-vision	Como vaga-lumes com corpos de visão noturna
	Neither do I. The irrelevant I. The I of all	Nem eu. O irrelevante eu. O eu de todos

Nota 1: pássaros

Little ships podem ser navios ou aeroplanos pequenos, dependendo do contexto. Aqui, tanto porque o verso começa com *pássaros* como porque Lerner faz muitas referências à aviação no livro, penso em transporte aéreo. Traduzi para *teco-tecos* e excluí o adjetivo, afinal, o termo já indica que o tamanho é pequeno e, assim, pude manter o verso em uma linha. Também gostei de brincar, em português, com as palavras *pássaros* e *teco-tecos*, que lembram tico-ticos.

Nota 2: pics

Suprimi “some” em favor da sonoridade e do ritmo (não da extensão, neste caso). “Uma boas fotos” ou “algumas fotos boas” são opções que me soam pouco ágeis (efeito contrário ao de *some cool pics*).

Nota 3: haha

Em inglês *ha-ha funny* é uma expressão conhecida, que não tem equivalência em português. Optei por dizer *do tipo haha*, bem coloquial, e compreensível no contraste com *engraçadas esquisitas*. Mantive a onomatopéia *haha* (mas sem o hífen), que

usamos em português até mais do que ra-ra, embora este seja o fonema que imita o som do nosso riso.

Nota 4: vista aérea

Aqui não pude brincar com pássaros. *Bird's-eye-view* virou *vista aérea*.

Nota 5: acena

Repeti a troca de *wave after wave* para *acena e volta à cena*. A ideia de aceno (para o alto) combina com pássaros e teco-tecos. E *volta à cena* combina com a expressão francesa *déjà lu*. Saí da “onda” sintática em busca de outras articulações. *Wave after wave* se refere a coisas que se sucedem intensa e seguidamente, uma após a outra. *Acena e volta à cena* é menos forte, mas também trata da reincidência de algo. Na minha leitura, o fundamental era manter, no verso seguinte, *déjà lu*, que remete às repetições em *Mean Free Path* (ou, numa abordagem crítica, no tipo de literatura que se produz e se lê).

Nota 6: travesseiro

É possível mudar de país, mas os pesadelos vão junto (*até no Canadá*). Lembrando, *Canadá, travesseiro, soldados, tempestade, verde visão noturna* e (na estrofe seguinte) *partículas micras como areia* são termos repetidos que nesta página se recombina.

Nota 7: Anna

Anna of all the Russias é a poeta Anna Akhmátova (1889-1966), que ganhou esse cognome por representar a voz de uma era. Em português, a tradução é *Anna de todas as Rússias*. Seu primeiro marido foi o poeta Nikolai Gumilióv, executado em 1921 por seu suposto envolvimento em uma conspiração contra os bolcheviques. Lev, filho deles, foi preso em 1938, por causa dos versos da mãe. A poeta, então, decidiu queimar os cadernos e memorizar os poemas que criava, para recitá-los entre amigos de confiança. Essa transição para a oralidade tornou sua poética mais visual, fragmentária e ressonante. Sua voz representava seu povo e não deixaria que todo o terror que viveu a partir de 1914 – com a Primeira Guerra Mundial, a Revolução Russa, a Guerra Civil e a Segunda Guerra Mundial (com os 900 dias do cerco militar a Leningrado) – fosse esquecido. Lerner neste verso e nos demais da estrofe a homenageia e parece solidarizar-se com ela, com a irrelevância da literatura diante

do terror (da Revolução de Outubro), com a impossibilidade de se enxergar qualquer beleza (vaga-lumes, por ex.) nesse contexto, questionando o sentido do eu-poeta. Parece que os termos se repetem não só no poema mas nas histórias que vivemos.

Nota 8 (8a e 8b):

Penso no verso 8a tal como se apresenta, seguido do verso 7, ou ainda em combinação com o 8b: *An ideal October that has yet to obtain / Anna*. Quis que as leituras ordenada e desordenada fossem possíveis em português.

Nota 9: assíntota

Assíntota, segundo o *Michaelis*, é uma linha reta em relação a uma curva no infinito (em uma função, por ex.), sendo que a distância de um ponto da curva à reta aproxima-se de zero quando o ponto se afasta indefinidamente sobre a curva; mas nunca chega ao zero. Esse “ponto”³³ tem caráter arbitrário. No verso, “assintoticamente” parece indicar a quantidade e a proximidade arbitrárias dos tanques, que nunca são zeradas. E talvez, ainda, o cálculo desse posicionamento e da “função” abusiva deles.

Nota 10: vaga-lumes

Vaga-lumes é uma bela palavra inventada por poetas portugueses do século XVIII, que não queriam dizer “caga-lumes”. Também pela beleza, neste verso não quis botar os vaga-lumes ao lado de “cujos” (que seria a tradução mais direta para *whose*). Antes, no verso 6, já optara por não usar “cujos” no lugar de *whose*.

³³ Exemplo de fonte: <http://mathworld.wolfram.com/Asymptotic.html>

MFP 01 – Pg. 15:

1	It will develop recursively or not at all The new closure. In lieu of fixed outlines	Avançará recursivamente ou de modo algum O novo fecho. Em vez de contornos fixos
2	Modulating color. If concentrated light	Cor modulada. Se a luz concentrada
3	Strikes the leaf, part is reflected through	Alcança uma folha, parte é refletida por
4	The droplet, producing a white glow around	Gotículas, irradiando uma luz branca ao redor
5	The genre. It's like the whispering gallery	Do gênero. É como a galeria de sussurros
6a	The fighter pilot sees his shadow on the cloud Crossed with the Wailing Wall. We can't Distinguish rounds of ammunition from	O piloto de caça vê na nuvem sua sombra Cruzada com o Muro das Lamentações. Não Sabemos distinguir cartuchos de munição de
	α	α
6b	Applause. Speak plainly. Keep your hands On the table. Do not flee into procedure Do not wait for a surpassing disaster To look your brother in the eye and speak Of love. Make no mistake: the disjunction	Aplausos. Fale francamente. Deixe as mãos Na mesa. Não se refugie nos procedimentos Não espere um desastre impressionante Para olhar nos olhos do seu irmão e falar De amor. Não se engane: a disjunção
7	The disjunction stays. Do not hesitate To cut the most beautiful line in the name Of form. The bread of words. Look for me At genre's edge. I'm going there on foot	A disjunção permanece. Não hesite Em cortar os versos mais belos em nome Da forma. O pão das palavras. Procure por mim Na beira do gênero. Vou pra lá a pé

Nota 1: recursivo

De maneira geral, a recursividade se refere à repetição de um objeto dentro de outro e assim recursivamente. Um exemplo atual: quando alguém tira uma foto de outra pessoa tirando uma foto, que por sua vez está fazendo o mesmo, de modo que a imagem fotografada se repete nas telas dos celulares. Na linguagem, o linguista Pānini, em meados de 500 a.C., usou a recursão nas regras da gramática do sânscrito. No século XX, Noam Chomsky disse que a extensão ilimitada de uma língua é possível graças à recursividade, que permite o encaixe de frases dentro de frases. Por exemplo: Fulano, que fez aquilo, onde sicrano estava, disse que o fez porque beltrano, que havia dito (...). Penso na recursão dos versos deste livro. Penso também na ideia de que o passado (literário, histórico etc.) deveria ser rememorado para que, quiçá com seus ensinamentos, pudéssemos avançar. Assim, o *it* do verso em inglês poderia se referir ao poema, mas também à política internacional, às relações, à vida.

Nota 2: cores em guerra

A *cor modulada* é produzida por uma tinta especial que não deixa cada cor tão opaca, elas se mesclam, criam partes sombreadas *em vez de contornos fixos*. Esse

tipo de pintura é usado sobretudo em tanques de guerra. Por exemplo, os tanques britânicos de 1917 eram amarronzados em tons sobrepostos que ajudavam a disfarçá-los no meio da lama. Já a *luz concentrada*, segundo o capítulo “Dispersão e arco-íris” do livro *Física conceitual*³⁴, é aquela que, vinda de uma gota, chega aos olhos de um observador. A cor perceptível tem relação com o ângulo entre o raio de luz solar incidente e o(s) raio(s) que saem da gota. A luz se concentra em um desses raios, que reflete a cor que o observador enxerga.

Nota 3: física

Comentarei o verso 3, parte do anterior e parte dos dois seguintes, que me parecem formar uma frase única: *Se a luz concentrada / Alcança uma folha, parte é refletida por / Gotículas, irradiando uma luz branca ao redor / do gênero (...)*. Penso no processo de fotossíntese na folha de uma planta, que aumenta à medida que a intensidade da luz ambiente aumenta, até o ponto de saturação, em que a clorofila não consegue absorver mais luz. Outro fator que influencia a velocidade da fotossíntese é o comprimento da onda de luz que atinge a clorofila. Cada onda dessas incide uma cor e é portadora de uma energia aproveitada pela planta³⁵. Como a luz branca é composta por todos os comprimentos de onda de luz visíveis, ela intensifica as taxas de fotossíntese na planta. Pensando em cores separadas, as plantas sob luz azul ou vermelha mostram alto grau de atividade fotossintética. Já quando a planta recebe luz verde, a clorofila (também verde) vai refletir essa luz em vez de absorvê-la. Essas conclusões partem da decomposição da luz branca em várias cores (arco-íris), demonstrada por Isaac Newton por meio de um prisma. As gotas podem funcionar como prismas naturais, desviando um feixe de luz e separando as cores de acordo com suas frequências.

Nota 4: gêneros e sussurros

Penso que Lerner faz referência a todos os fenômenos físicos relatados para, logo, conectá-los à escrita: *uma luz branca ao redor / do gênero*. Como a palavra em inglês é *genre*, ele está certamente falando do *gênero* literário. Talvez desejando que

³⁴ Física conceitual, de Paul G. Hewitt. *Parte IV – Luz, capítulo 28.5, pg. 519*. Tradução: Maria Helena Gravina e Trieste Ricci. Editora Bookman, RS, Brasil. 12a edição, 2015.

³⁵ Fonte: <https://blogdoenem.com.br/biologia-enem-velocidade-fotossintese/>

sobre cada gênero (poesia, romance, ficção científica etc.) possam incidir todos os comprimentos de ondas, todas as cores, *em vez de contornos fixo / do gênero*. Penso também na aura que envolve um senso comum sobre a poesia. A palavra “gênero” deixa o poema mais ambíguo em português, também interessantes a meu ver. Lembro do slogan “cor não tem gênero” do movimento LGBT e vejo os versos irradiando interpretações de todas as cores. Algumas vezes uma mesma palavra usada em inglês aparece tendo significados diferentes e, em português, preciso variar de palavra a cada ocorrência; mas com “gênero” ocorre o oposto. Em português, uso “gênero” no sentido de “genre” (neste verso) ou de “gender” (em outros).

Uma *galeria de sussurros* é uma espécie de clausura circular, hemisférica, elíptica ou elipsoidal, muitas vezes sob uma cúpula ou uma abóboda, em que sussurros podem ser ouvidos nitidamente em outro extremo da galeria. Esse fenômeno também pode se criado com o uso de dois pratos parabólicos e, às vezes, é detectado em cavernas.

Nota 5: na nuvem

Acho bonitos a imagem e o som de *vê na nuvem sua sombra* (/ - / - / - / -), trecho composto por sequência de quatro troqueus. Mais bonito do que seria “vê sua sombra na nuvem” (/ \ - / - - / -). A escansão do trecho em inglês também tem troqueus, só que três e mais uma sílaba tônica (/ - / - / - /).

Nota 6 (6a e 6b): aplausos

O último verso da primeira estrofe se une ao primeiro da segunda estrofe. Puxei *sabemos* para o verso 6a e mantive *não* no anterior (em inglês, *We can't* está junto). Assim, o comprimento desses dois versos ficou parecido, como em inglês.

Nota 7: a forma

A preocupação de Lerner com a forma é um tema constante ao longo do livro, expressa inclusive neste trecho: *Não hesite / Em cortar os versos mais belos em nome / Da forma*. Depois chama a forma de *pão das palavras*: bonita comparação. Penso também na junção de *Não se engane: a disjunção / da forma*. O *pão das palavras*, versos que grifei em verde e estão afastados no poema. Neles, a disjunção é que seria o *pão das palavras*. Parece haver uma tentativa do eu lírico de ressaltar o que estaria sob seu domínio: a forma sobre o fundo, a disjunção sobre a ordem, a

poesia sobre a prosa, a escrita sobre a vida. Mas os termos acima colidem, se misturam, se revelam nada dicotômicos. O eu lírico, ao mesmo tempo, diz também: *não se refugie nos procedimentos ou não espere para (...) falar de amor.*

MFP 01 – Pg. 16:

1	I dyed what's-her-face's hair with lime	Tingi os cabelos da sei-lá-quem com Ki-Suco
2	Kool-Aid so when I read "Bezhin Meadow"	Sabor limão então quando li <i>O prado de Biéjin</i>
	I lent her aspect to the green-haired spirit	Emprestei as feições dela ao espírito de cabelo verde
	There is a girl trapped in every manmade lake	Há uma menina presa em todo lago artificial
	She will pull you into your reflection	Ela vai puxar você para dentro do seu reflexo
	Stephen tells me what's-her-face	Stephen me conta de sei-lá-quem
	Who used to sleepwalk into the snow	Que andava sonâmbula pela neve
	Piss her name and glide back to bed	Escrevia o próprio nome mijando e voltava
	Without waking was thrown	Pra cama sem acordar foi jogada
	α	α
	Into this poem through a windshield	Neste poema atravessando o para-brisa
3	Once she gathered me into her glitter-flecked	Uma vez que ela me abraçou com os braços salpicados de
	I don't care if "aspect" is archaic	Não me importa se "aspecto" é arcaico
	Once she walked into the sliding door	Uma vez que ela entrou pela porta de correr
4	A plane announced through disappearance	Um avião anunciado por sua desapareição
	You made it this far without mentioning	Você chegou até aqui sem mencionar
5	Topeka. Glass in her hair. Patterns of	Topeka. Vidro no cabelo dela. Padrões de
6	I will throw my voice like a clay pot	Vou lançar minha voz como um vaso de barro
	Keep her ashes there. I don't care if "love	Guarde aí as cinzas dela. Não me importa se o "amor

Nota 1: Ki-Suco

Existe a expressão "what's her name" usada no lugar do nome de alguém, de que não lembramos. Ex. do Cambridge Dictionary: *I gave the report to what's-her-name – the new marketing assistant.* Já *what's-her-face* Lerner inventa e traduzi para *sei-lá-quem*. Depois, na tradução, a marca do suco subiu (*Kool-Aid* é o nosso *Ki-Suco*) e o sabor desceu para o verso 2 (*lime* é o nosso *é limão*).

Nota 2: Turguêniev

Bezhin Meadow (no Brasil, *O prado de Biéjin*) é um conto de *Memórias de um caçador*, do escritor russo Ivan Turguêniev (1818-1883), que caçava aves. O livro é considerado o melhor de contos de todos os tempos por Harold Bloom³⁶, crítico a quem Lerner também se refere em versos de *Mean Free Path*. A ressonância das

³⁶ Fonte: <https://medium.com/revista-bravo/cadernos-de-leituras-82642ec9dfca>

descrições das paisagens e dos mujiques na Rússia pré-bolchevique tornou esta obra fundamental no movimento pela emancipação dos servos no país. Tólstoi, outro escritor citado por Lerner, diz em seu diário: “li as *Memórias de um caçador*, como é difícil escrever depois dele”. No conto *O prado de Biéjin*, o narrador perdido na floresta se depara com uma clareira. É uma fogueira ao redor da qual estão meninos camponeses falando sobre fadas, fantasmas, seres sobrenaturais, morte. O *espírito de cabelo verde*, citado no terceiro verso, é um desses seres. Em 1937, Sergei Eisenstein fez um filme homônimo (cuja história é outra), que foi censurado e desapareceu.

Nota 3: sem glitter

Na MFP 01 – pg. 11, há o trecho (...) *gather / Us sinto her glitter-flecked arms*. Nesta nova ocorrência, parecida, os “braços” são cortados, o verso é incompleto: *Once she gathered me into her glitter-flecked*. Resisti a tirar o “glitter”, mas achei melhor, pois essa era a última palavra do verso em português e eu queria manter o efeito do corte. Ficou: *Uma vez que ela me abraçou com os braços salpicados de*.

Nota 4: (des)aparição

Este verso isolado é estranho nas duas línguas, mas gosto dele. Remete ao acidente aéreo de que Lerner fala em outras partes do livro. Penso num avião de que só temos conhecimento quando ele cai: *anunciado por sua desapareição*. Passamos a conhecê-lo quando deixa de existir. Lembro de outro trecho, páginas antes: *O conteúdo se anuncia / Pela desapareição, como fogos de artifício*. Penso nas listas divulgadas com os nomes dos passageiros de um acidente aéreo, nas pessoas como “o conteúdo”.

Nota 5: Topeka

Topeka, neste verso, completa o verso anterior. Às vezes o eu lírico parece ser o próprio Lerner, às vezes (aqui?) seu inconsciente, às vezes uma voz feminina (Ari?) ou de um amigo. Essa voz constata que o autor *chegou até aqui sem mencionar Topeka*, sua cidade natal. Talvez tenha sido proposital a tentativa de escrever cortando essa origem, cortando certos traços pessoais. Mesmo Ari, presente o tempo todo, costuma aparecer colidindo com outro termos e situações e, assim, sua presença é dispersada, salpicada como glitter. Depois, no mesmo verso, *Vidro no cabelo dela* me faz pensar no para-brisa estilhaçado. E ao ler *Padrões de espero ler*

em seguida “desaparição” (como numa ocorrência anterior), mas a palavra não aparece, ela atua como um fantasma.

Nota 6: barro

Throw my voice virou *lançar minha voz*, como explico na nota 15 da “Dedication”.

MFP 01 – Pg. 17:

1	I don't deny the influence, but it's less	Não nego a influência, mas é menos
2	A relation of father to son than a relation of	Uma relação de pai para filho do que uma relação de
3	Moon to tide. Plus, my teachers are mainly	Lua para maré. E mais, meus professores são quase todos
4	Particles bombarding gold foil or driving rain	Partículas bombardeando folhas de ouro ou dilúvios
5	It's the motion, not the material, not the nouns	É o movimento, não a matéria, não os substantivos
6	But the little delays. A gender crossed	Mas os pequenos atrasos. Um gênero cruzado
7	A genre crossed on foot by Marvin Gaye	Um gênero que Marvin Gaye cruzou a pé
8	Filicide. Strong misreadings arise	Filicídio. Desleiturações fortes surgem
9	On the surface. Burst. It didn't have to be	Na superfície. Estouram. Não precisava ser
	α	α
10	If I rise from table, if I wander	Se me levanto da mesa, se vagueio
11	Discalced through the sparkling lawns	Descalço pelos jardins cintilantes
12	If I'm lost in Juárez in Topeka, if it's winter	Se estou perdido em Juárez em Topeka, se é inverno
13	In August when the prodromata, when the birds	Em agosto quando pródromos, quando pássaros a
14	Cite the past in all its moments, there is no	Citar o passado a todo momento, sem
15	No need for examples, police, doctors	Sem necessidade de exemplos, policiais, médicos
16	Let me walk to the edge of the genre and look out	Preciso andar até a beira do gênero e olhar
17	Into nothing. I will return, the fit will return me	Para nada. Voltarei, o acesso vai me trazer de volta
18	In time for coffee and oranges	A tempo do café com laranjas

Nota 1: pai e filho

Mean Free Path tem muitos versos metapoéticos. Interpreto que neste Lerner esteja descrevendo sua relação com poetas que o antecederam e influenciaram e remetendo ao ensaio *A angústia da influência*, em que Harold Bloom fala do sofrimento dos poetas para se afirmar sobre seus antecessores. Dizem que a teoria tem relação com o complexo de Édipo freudiano, pois os poetas precisam combater seu(s) pai(s) literário(s). Em entrevista em 2013³⁷, Bloom negou:

Não tenho influência de Freud, nem naquele tempo nem agora. Os poetas para mim são pré-freudianos. Se eles têm algum complexo, é o de Hamlet. Pois, como o Hamlet de Shakespeare, querem concorrer com a imagem do pai.

³⁷ Fonte: <https://epoca.globo.com/vida/noticia/2013/11/bum-critico-ferozb-de-si-mesmo.html>

É bonito o paralelo entre a influência da lua nas marés e as ondulações da escrita. Os versos de Lerner se desdobram e este não é diferente. A relação de ascendência – de pai para filho, de lua para maré – também colide com a relação de Marvin Gaye com seu pai, que o matou, como dizem os versos (e as notas) seguintes.

Nota 2: Plus,

Optei por dizer *E ainda* no lugar de *Plus*, pois *Além do que* ou *Além disso* alongavam ainda mais o verso. Como “Principalmente” também é longo, *mainly* virou *quase todos*, que me soa natural.

Nota 3: folhas de ouro

Parece haver neste verso uma referência às partículas alfa, que o físico neozelandês Ernest Rutherford (prêmio Nobel, mas de química, em 1908) usou para “bombardear uma folha de ouro cem vezes mais fina fina que um fio de cabelo”³⁸. A maioria das partículas alfa não mudava de direção após atravessar a folha, mas algumas mudavam radicalmente, por vezes até retornando ao ponto de partida. Ele percebeu que isso acontecia quando a partícula atingia pontos da folha com grande concentração de carga elétrica. A partir daí, inferiu “que os átomos eram formados por um núcleo concentrado de carga positiva cercado por uma região extensa com cargas negativas”. Essa é a base do modelo do átomo que conhecemos hoje.

Nota 4: Marvin Gaye

O verso anterior fala em *gender crossed* (que já apareceu na MFP 01 – Pg. 8) e este em *genre crossed*. Em português, repito, a palavra é a mesma nos dois casos: *gênero*. Fica menos explícito que o *gênero que Marvin Gaye cruzou a pé* foi o musical, transitando com facilidade entre o rhythm and blues (R&B) e o soul, tocando vários instrumentos, produzindo e compondo desde canções românticas sofisticadas até os hits dançantes que a Motown lhe exigia. Assim interpreto. Em inglês, gosto da rima de *delays* com *Gaye*, que não pude recriar. Eu não podia (e não queria) mexer no nome dele nem em “pequenos atrasos”, trecho que se repete bastante. A alternativa, que me pareceu ruim, seria fazer um acréscimo no verso anterior: *Mas os pequenos*

³⁸ Fonte: O cerne da matéria: a aventura científica que levou à descoberta do Boson de Higgs, de Rogério Rosenfeld. *Capítulo 3: O início da era dos aceleradores de partículas*. SP: Companhia das Letras, 2013.

atrasos “de que sei” ou “(...) *atrasos*, eu sei”, para “sei” rimar com *Gaye*. Mas era um exagero para ganhar só essa rima: na minha balança tradutória, não valia a pena.

Nota 5: desleitura forte

A palavra *filicídio* remete à morte do cantor e compositor de *Mercy Mercy me*, *What's going on* e *Sexual healing*, entre tantas obras primas: assassinado pelo pai, um pastor evangélico, com uma arma calibre 38. Em seguida, vem *strong misreadings*, um termo de Harold Bloom traduzido em português (no livro “Um mapa da desleitura”) para *desleitura forte*. Muito em suma, refere-se a quando uma leitura “errada” (não esperada, inusitada) gera resultados interessantes. Acho que um exemplo disso pode ser a leitura que Creeley fez de Williams, já mencionada.

Nota 6: descalços

Discalced, em inglês, faz referência a ordens religiosas cristãs em que os membros não usam sapatos fechados. Em inglês, “pés descalços” (sem cunho religioso) é “bare feet”. Já em português a palavra é a mesma para falar da ordem religiosa (dos Carmelitas Descalços, por ex.) ou para descrever quem não está calçado: *descalço*. Tendo em vista esse duplo sentido (e sendo o segundo mais usual), em português o caráter religioso do verso é atenuado.

Nota 7: perdido

Primeiramente cogitei que Juárez pudesse ser o nome de um bairro ou uma região de Topeka, onde Lerner nasceu. Neste caso, eu poderia excluir a preposição na frente do nome da cidade, dizendo: “Se estou perdido em Juárez, Topeka, (...)”. Assim, não repetiria “em” duas vezes no mesmo verso. Mas não há Juárez em Topeka, Juárez é uma cidade no México, Lerner está dando exemplos de lugares onde poderia estar perdido. Pensando melhor, seria improvável um lugar chamado Juárez ficar em Topeka, no Kansas. Se, em vez de Topeka, Lerner mencionasse uma cidade de algum estado cujo território já pertenceu ao México – como Arizona ou Texas, por exemplo – essa hipótese seria mais plausível em termos históricos, não só linguísticos.

Não há vírgula nem a conjunção “ou”. Lerner tampouco diz “If I’m lost in Juárez or Topeka”. Ele diz *in Juárez in Topeka*. Não distingue nem separa os dois lugares. Entendo que a ambiguidade é proposital, então também excluo essas marcas da tradução e digo: *Se estou perdido em Juárez em Topeka, se é inverno*. Topeka é a

cidade natal de Lerner. Mas por que Juárez? Trata-se claramente de uma referência a Bob Dylan. O primeiro verso de “Just like Tom thumb's Blues” diz “When you're lost in the rain in Juárez”³⁹. Lerner talvez esteja, a partir da letra da música, equiparando essas cidades. Vale dizer que essa canção incorpora várias referências literárias (por ex., ao conto *The Murders in the Rue Morgue*, de Edgar Allan Poe), o que faz pensar na música e na literatura se retroalimentando; e ainda que ela foi gravada por vários artistas além de Dylan, entre eles Nina Simone, também presente nos versos de Lerner.

Nota 8: pródromo

Pródromo é um sinal ou sintoma inicial de uma doença. Mas pode também significar “preâmbulo” ou, ainda, fazer referência aos primeiros escritos de um autor. No entanto, embora todas essas acepções sejam pertinentes ao poema, nos dicionários de inglês em que pesquisei a palavra encontrei apenas seu sentido médico.

Nota 9: plural

Em inglês, a palavra *police* se conjuga no plural. Pode se referir aos policiais ou à corporação para a qual trabalham. Optei por traduzir para *policiais*, para que estas três palavras do verso também ficassem no plural: *exemplos, policiais, médicos*.

Nota 10: preciso andar

A tradução que primeiro me ocorreu foi “Deixe-me andar”. Porém, para evitar o pronome pessoal oblíquo, que imprime no verso um tom formal ausente do original, escolhi dizer *preciso andar*. Pensei na música *Preciso me encontrar*, do Cartola: “Deixe-me ir / preciso andar / vou por aí / a procurar / rir pra não chorar”. Na minha leitura, “Let me” tem mais o sentido de dizer a si mesmo do que o sentido de pedir permissão a alguém. *Let me walk to the edge of the genre* remonta ao verso sobre Marvin Gaye.

Nota 11: acesso

O verbo é ambíguo em inglês (chego a estranhá-lo) e quis que o fosse em português. O que vai trazer o sujeito de volta? A entrada (em algum lugar) ou um ataque repentino (de tosse por exemplo). Penso também que o verbo “acessar” é bastante

³⁹ Letra em: <http://www.bobdylan.com/songs/just-tom-thumbs-blues/>

usado quando nos referimos à conexão com uma rede ou um site (mais um termo ligado à informática).

Nota 12: Stevens

Coffee and oranges in a sunny chair (*Café e laranjas ao sol das onze horas*, na tradução de Paulo Henriques Britto) é o segundo verso do poema “Sunday morning”, de Wallace Stevens. Trata-se de uma colagem-homenagem de Lerner. *In time for coffee and oranges* é bastante oral e traduzi para *A tempo do café com laranjas*.

MFP 01 – Pg. 18:

1a	Authority derived from giving it away	Autoridade que deriva da entrega
1b	Is how I define <i>aura</i> , like Zukofsky's	Assim defino <i>aura</i> , como as flores de papel
1c	Paper flowers picked from <i>Kapital</i>	De Zukofsky, colhidas do <i>Capital</i>
2a	For Celia's hair. Priceless. The high	Para os cabelos da Celia. Não tem preço.
2b	Reflective ceilings allow us to receive	Tetos altos reflexivos nos permitem receber
3	Our own applause. When an audience	Nosso próprio aplauso. Quando o público
	Takes a bow, that's fascism. A looped	Se curva em reverência, isto é fascismo. Um bis
	Encore. Surface effects. The auditorium	Repetido. Efeito de superfície. O auditório
	Is a standing wave. A sedimented roar	É uma onda estacionária. Um rugido sedimentado
	α	α
4	The entire system weighs about two pounds	O sistema todo pesa cerca de um quilo
	A small bird governs the atria. You dream	Um passarinho governa os átrios. Você sonha
	The donor's dream. The donor's breath	O sonho do doador. O alento do doador
	Breaks your lines across their prepositions	Quebra os seus versos em cima das preposições
5	Halved and polished to display the crystal	Polidas e cortadas ao meio para exibir cristalinas
6	Back-formations. Go in fear of abstraction	Derivações regressivas. Vá com medo da abstração
7	But go. Be gone by morning. There is nothing	Mas vá. Vá antes do amanhecer. Não há nada
	You don't need a shell. Just cup your hand	Uma concha para quê. Só ponha a mão em concha
	Nothing for you here but repetition	Aqui para você, nada, só repetição

Nota 1 (1a, 1b e 1c): flores

Foi necessário trocar a ordem (subir as flores de papel para o verso 1a e descer Zukofsky para o 1b) para que a frase pudesse ficar encadeada, como fica em inglês. Lerner junta várias imagens nesses versos. Ou penso que junta. Penso na temporária ligação de Zukofsky com o marxismo. Nos poemas *80 Flowers* de Zukofsky, inspirados nas flores do jardim de sua mulher Celia. Penso numa correspondência entre Zukofsky e Williams (Ahearn, 2003, p. 69-70), em 1930, em que o primeiro mandou, com uma carta, uma flor presa a fios de cabelo. Williams respondeu

perguntando como a flor teria ficado tão presa aos cabelos e comentando a tonalidade dos fios. Já os versos falam em *flores de papel* feitas com páginas do *Capital*, para *enfeitar os cabelos da Celia* (1c). Lerner convida o Leitor a buscar (ou criar) relações.

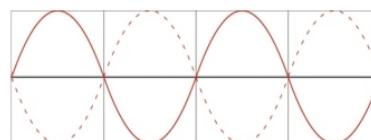
O final do verso 1c é o início de uma nova frase: *The high*. Na tradução, não mantive *priceless* e *high* no mesmo verso porque a inversão “Altos / tetos” não funciona. Adjetivos de sentido concreto em português não podem ser prepostos: “uma linda mulher” é possível, mas não “uma alta mulher”. Pensei em pôr lado a lado *não tem preço* e *tetos*. Mas isso deixaria um verso longo e o outro curto, desconfigurando demais o “quase quadrado perfeito” original. Então, desfiz esse corte e deixei *Tetos altos reflexivos* no mesmo verso. A tradução de *Mean Free Path* requer cuidado redobrado ao checar se esse recurso (pôr uma palavra em outro verso) não vai afetar ligações de versos fora da ordem. Não era o caso aqui.

Nota 2 (2a e 2b): fascismo

Take a bow é o gesto de curvar-se em agradecimento, como fazem os artistas no fim de espetáculos, enquanto estão sendo aplaudidos. Lerner inverte o senso comum. No verso, é o público que se curva (e isso seria fascismo), em vez de aplaudir. Ficou: *Quando o público / se curva em reverência, isto é fascismo*. Imaginei essa cena do público se curvando, alguns baixando o tronco enquanto outros se erguem, todos sempre subindo e descendo no limite de suas alturas. Esse gesto parece ir no sentido oposto do esperado. Por outro lado se assemelha a uma “ola” da platéia, quando coreografa o desenho de uma onda (a não ser pelo fato de que na “ola” os braços também são estirados e baixados). Por tudo isto, também pensei na conexão dos versos 2a e 3 : *Quando o público / É uma onda estacionária*. Por fim, no 2b, temos *That's fascism*. Em ocorrências anteriores, *That's love*, *That's criticism* etc. Em todas elas, bem categóricas, *that's* foi sempre traduzido como *isto é*.

Nota 3: onda estacionária

Standing wave (onda estacionária) é um termo da física que denomina a combinação de duas ondas que se movem em direções opostas, ambas tendo amplitude e frequência iguais⁴⁰, ou seja, um padrão de vibração estacionário. Ver a ilustração⁴¹.



⁴⁰ Fonte: www.britannica.com/science/standing-wave-physics

⁴¹ Fonte: www.infoescola.com/fisica/onda-estacionaria/

Nota 4: átrios

Átrio, na Roma Antiga, designava o principal aposento de um templo, que costumava ter no centro uma fogueira acesa e uma chaminé. A palavra vem do latim atrium, a partir de “ater”, que significa “preto”, em referência à cor do teto do aposento, escurecido pela fumaça. Mas hoje o *átrio* representa na arquitetura, principalmente, o pátio interno de uma construção (seja ela uma casa, um edifício, uma basílica). E há também os átrios do coração: fazem parte do sistema cardiovascular e são responsáveis por transportar o sangue para outros tecidos do corpo. O átrio direito recebe o sangue venoso e o átrio esquerdo recebe o sangue oxigenado. Quando leio *Um passarinho governa os átrios*, penso nessa ave pequenina, cuidando sozinha de grandes pátios, voando de um pro outro. Mas seria mais verossímil o passarinho governando “o átrio”, no singular. Como está no plural, deve se referir ao coração, que tem dois átrios. Talvez o passarinho seja uma metáfora do canto, no verso representando o coração regido pela música. Depois penso num sentido médico, mais corpóreo e menos lírico: um transplante de coração. Sobretudo porque a frase seguinte fala em *doador*. No transplante, uma parte dos átrios do receptor são mantidos, de modo que as grandes veias que se conectam com eles não precisam ser reimplantadas, o que poderia causar complicações⁴². Penso, enfim, nas palavras transplantáveis.

Nota 5: derivação regressiva

Back-formation (*derivação regressiva*), é um termo da morfologia. Designa palavras formadas por redução⁴³. Em geral, em português, são substantivos formados a partir de verbos. Por exemplo, “abalo” deriva de “abalar” e “agito” deriva de “agitar”. Algumas derivações são incorporadas à língua e amplamente aceitas, outras nem tanto, como “chego” que deriva de “chegar”. Tive o impulso de traduzir *The donor's breath* (três versos acima deste) para “O respiro do doador”, em que “respiro” seria uma derivação regressiva de “respirar”. No entanto, não é uma palavra dicionarizada nem bem aceita, então, usei *alento*. Em inglês são mais comuns verbos que derivam regressivamente de substantivos, como “curate” de “curation”.

⁴² Fonte: www.portaleducacao.com.br/conteudo/artigos/enfermagem/a-tecnica-de-transplante-cardiaco/23031

⁴³ Fonte: www.portugues.com.br/gramatica/derivacao.html

Nota 6: antes do amanhecer

“Esteja longe quando amanhecer”, “Esteja longe até de manhã”... Depois de algumas tentativas, *Be gone by morning* virou *Vá antes do amanhecer*. Gosto de que a frase inclua o nome do filme *Antes do amanhecer*, de 1995, dirigido por Richard Linklater. Num livro em que as referências artísticas são tão potentes, aqui surgiu mais esta na tradução. No filme, Jesse (Ethan Hawke) é um jovem estadunidense que está na Europa e por acaso conhece, num trem, uma jovem francesa por quem se apaixona. Penso ainda em pontos de contato com Lerner: *Estação de Atocha* é sobre um jovem estadunidense na Espanha, o título é o nome de uma estação de trem (além de um poema de Ashbery), uma estação de trem está em versos de *Mean Free Path*... As colisões são infinitas, explicitadas e/ou inventadas.

Nota 7: concha

You don't need a shell virou *Uma concha para quê*. Achei mais poética essa tradução do que “Para quê uma concha” ou “Não precisa de concha”. E gosto de que no verso completo em português a palavra *concha* se repita.

5.3. Doppler Elegies (seção 03)

Tanto a estrutura quanto as marcações em cores das “Elegias Doppler” assemelham-se às da seção “Dedicatória”; apenas incluo a partir daqui o item “Reordenação de versos” na legenda, pois ocasionais leituras fora da ordem passam a saltar à vista nas DE. Pude marcá-las em outras cores, tentando não prejudicar a compreensão das marcas dos demais aspectos da tradução, acentuados na legenda, embora, eventualmente, misturando cores em uma mesma palavra.

DE 01 – Pg. 01:

Legenda: Aliterações & Assonâncias Rimas & Repetições Modificações Omissões Acréscimos	
Reordenação dos Versos	
1	Doppler Elegies
	Elegias Doppler
	α
2a	De qualquer ângulo, era inverno interminável. Emulsões de
	Depois rodearam o lago como
	Não tem jeito. Este abril será
	Sensibilidade inadequada ao verde. Levantei
3	cedo, fiquei por uma hora apagando
	Pincel de seda e machado
4	Gostaria de pensar que sou outra pessoa
5a	imagem latente esmaecendo
	pelas beiras e orelhas
	No geral, um rosto mais tenso
6	agora. Será que é tão difícil entender
7	No menu suspenso
8	Do conjunto de oito poemas, escolhi
2b	dormir, mas não consegui
	Decidi mudar tudo
9a	Inteira e composta de stills
5b	ou esvanecer entre árvores que surgem
10	mas não consegui
2c	lembrar do sonho
9b	com exceção de uma breve tomada
9c	de uma mulher abrindo os olhos
11	Ari, entenda. Sou outra pessoa
	Em um mundo perfeito, seria
	abril, ou um conceito associado
	Verde ao toque
	a alguns metros de distância

Nota 1: Elegias Doppler

O Efeito Doppler é um fenômeno físico que se observa nas ondas emitidas ou refletidas por um objeto em movimento em relação ao observador. A tese que explicou o fenômeno é de J. C. Doppler, daí o nome. Esse efeito é percebido, por exemplo, ao se escutar o som (onda mecânica) da sirene de uma ambulância que passa em alta velocidade. O tom fica mais agudo quando a ambulância se aproxima, neutro (como o de um veículo parado) no momento da sua passagem e mais grave quando se distancia. Esse efeito possibilitou também o conhecimento da velocidade de estrelas e galáxias, uma vez que a luz é uma onda eletromagnética.

Há muitas associações possíveis do Efeito Doppler com as duas seções (quase) homônimas do *Mean Free Path*. O som oscilante – que chega a nós, passa por nós e vai embora – pode ser entendido como uma metáfora da perda de alguém ou, ainda, da perda das experiências interrompidas na vida (virtual, inclusive) e na linguagem, explorada por Lerner nas “Elegias Doppler”. A ideia de *crossfading* também parece presente (*fade* e *fade into* estão nos versos 5a e 5b desta página): um som que vai surgindo enquanto outro vai sumindo, como os pensamentos e os versos que vão e vêm, colidem, se cortam e ressurgem de outra forma. Por fim, penso também na aproximação e na subsequente distância dos sons (que variam) como representativas da volatilidade e da fugacidade das ideias e das relações, bem como da escrita poética na contemporaneidade.

Nota 2 (2a, 2b e 2c): tempo verbal

A primeira questão de tradução que apareceu para mim foi se deveria usar os verbos no pretérito perfeito (fui, consegui) ou no imperfeito (era, lembrava) do indicativo, distinção que não existe em inglês. No primeiro verso, o poeta se refere a um inverno que se prolongou (tanto no tempo, como depois no poema), então, *era inverno*. Depois, fica claro que o tempo presente é abril (primavera, pós-inverno no hemisfério Norte) e que os fatos de que ele lembra são passados, concluídos, daí a escolha de *mas não consegui*, trecho que se repete nos versos 2b e 10.

Nota 3: apagado

Erased (inglês) não tem, como desejei ao ler este verso, o sentido de “amortecido”, “sem brilho” ou “em estado de letargia” que a palavra “apagado” (port.) também tem. “Erase” é apenas “rub” ou “remove”, então, *Erased for an hour* foi traduzido como

Fiquei por uma hora apagando. O verso em português ficou inevitavelmente mais longo, mas proporcionalmente mais curto em relação ao anterior.

Nota 4: diferente

Different person virou *outra pessoa*. De novo, me parece um caso de tradução de uma forma não marcada por outra não marcada. “Diferente” pode ser “outro(a)”, “diverso” etc. E uma pessoa quando muda não deixa de ser outra, certo?

Nota 5 (5a e 5b): fade

Fading (5a) e *fade into* (5b) foram traduzidos para *esmaecendo* e *esvanecer entre*. Em inglês, “fade”, “fade out” e “fade into” são termos curtos, parecidos, que remetem ao cinema e caracterizam diferentes imagens em movimento. “Fade” é esvanecer, desaparecer aos poucos. “Fade out” (que não está no poema) é o mesmo, com ênfase no fato de que ao final do processo não resta nada, ou seja, no cinema a tela fica escura. “Fade into” é quando uma imagem desaparece ou esvanece aos poucos, sendo substituída por outra (as *árvores*, no caso). Quem trabalha com cinema no Brasil costuma usar os termos em inglês, mas não achei que ficavam bem no poema. Há outros termos disponíveis em português e me pareceu importante revelar (ou esconder) o jogo “à flor da língua”⁴⁴. Nos versos 5a e 5b, a referência à linguagem cinematográfica fica menos explícita em português, mas pode ser intuída, pois há outros termos do cinema na página, como *shot* (*tomada*) e *stills* (*stills*, palavra incorporada à língua, que está no dicionário Houaiss).

Nota 6: será que é tão difícil?

Se eu dissesse “É tão difícil para você entender” não marcaria a pergunta, em inglês marcada pela inversão “Is it”. Então, disse *Será que é tão difícil entender*. Desta forma fica evidente que a pergunta é direcionada a outra pessoa, e portanto “para você” não faz falta. As dúvidas de tradução são inúmeras: aparecem, esmaecem, desaparecem.

Nota 7: barra de ferramentas suspensa

O *drop-down menu* aparece em itens (formulários online, programas de computação etc.) em que, clicando neles (ou numa seta ao lado) se abre uma série de subitens

⁴⁴ Expressão criada pela tradutora e professora Marcia Sá Cavalcante Schuback, usada em sua palestra “Traduzir a matéria vertente: notas sobre a tradução de Guimarães Rosa para o sueco”, em 4 de abril de 2018, na PUC-Rio.

ocultos para escolhermos aquele que melhor se adequa ao que queremos. Em geral, tais subitens se “desenrolam” em uma lista na tela, por isso *drop-down*. E como se chama isso em português? Em geral, de “menu drop-down”, alternativa que não me agrada no poema, pois só a vi ser usada em textos de revistas ou cadernos especializados em informática, que abusam de anglicismos. Chamam de “menu oculto” ou de *menu suspenso* que, no contexto de tais artigos de computação, são termos compreensíveis. Mas a princípio me pareceram imprecisos demais para o poema. Pensei em “menu oculto desdobrável”, mas seria muito explicativo. Consultei pessoas com idades e atividades profissionais variadas. Todas dizem “menu drop-down” ou *menu suspenso*. Optei pelo termo em português. Não é autoexplicativo (“suspenso” só indica uma característica desse tipo de menu) mas, como entendi que é um termo conhecido (que eu desconhecia), tudo bem.

Nota 8: dormir

O narrador diz *Escolhi dormir* (*I selected sleep*) rejeitando a escolha de um dos oito poemas do conjunto? Ou *Dormir* é o nome de um dos poemas? Em inglês e em português, a leitura dúbia é possível.

Nota 9 (9a, 9b, 9c): *La Jetée*

O crítico David Gorin (2010, s.n.) observou que os versos *Composed entirely of stills / save for one brief shot / of a woman opening her eyes* são uma referência ao curta-metragem “*La Jetée*” (1962), um marco da Nouvelle Vague, do artista multimídia francês Chris Marker (1921-2012). No poema, o primeiro trecho aparece separado dos dois seguintes, mas quando unidos os três se encaixam perfeitamente. Na tradução, custei a obter efeito semelhante. Se eu pusesse “Inteiramente composto de stills” (9a) seguido por “salvo uma breve tomada” (9b), o verso 9b não concordaria também com os dois anteriores a ele (*mas não / lembrava do sonho*). Para que isto ocorresse, eu teria que mudar para “salvo de”, que não concordaria com o 9a. Se fosse impossível manter a ambiguidade, na verdade traduziria o 9b para “só de uma breve tomada”, mais sucinto, como o original. Essa solução também me agradaria porque, na MFP 01 – pg. 5, já traduzi “save for” para “só”. Mas pude manter a ambiguidade, o que a meu ver era prioritário, dizendo *com exceção de uma breve tomada*. Certamente Lerner não espera que os leitores captem todas as referências que ele insere nos poemas nem que dependam de um trabalho detetivesco para fruir

de sua escrita, que já apresenta tantos outros desafios. Mas o tradutor busca acessar essas referências e, quando as identifica, por que haveria de ignorá-las? Gostaria, por fim, de dizer que “fotograma” também é uma tradução dicionarizada para *still*. No entanto, comumente “fotograma” é cada slide ou imagem de um negativo de filme e *still* é (em inglês e em português) uma fotografia de cena, feita durante a filmagem da sequência, em geral para fins de divulgação ou publicitários. Os versos parecem dizer que “La Jetée” é praticamente todo montado com fotografias, exceto por uma *breve tomada* em movimento.

Nota 10: mas não consegui

Traduzi *but could not* para *mas não consegui*. Inicialmente eu havia traduzido esse mesmo trecho, no verso 2b, para “mas não pude”. Ali, eu poderia dizer isso, sobre “dormir”. Mas neste verso 10, não era adequado sintaticamente dizer “mas não pude / lembrar do sonho”. Ou o sujeito não lembra do sonho ou não consegue lembrar. Então, troquei a tradução do 2b para *mas não consegui* e mantive o paralelo. Há enjambement dos versos *mas não consegui / lembrar do sonho* (10-2c). No verso 2c, sozinho, o verbo “lembrar” no infinitivo impessoal tem efeito imperativo. Então, *lembrar do sonho* (2c) parece ser uma exigência que não se cumpriu (10-2c).

Nota 11: entenda

Pick up pode ter diferentes sentidos: aprimorar, aprender, continuar, recolher, ouvir, captar. No dicionário, não aparece a tradução para “entender”. Mas me soa adequada e oral, como o trecho requer: *Ari, pick up. Ari, entenda*. Como há muitas referências musicais e tecnológicas em *Mean Free Path*, não deixo de lembrar que *pick up* pode ser também um “captador”⁴⁵, dispositivo que capta vibrações mecânicas geradas por um instrumento musical (em geral de cordas) e as converte em sinais elétricos, que depois são amplificados ou gravados. Por conta desse jogo de palavras, pensei em “Ari, capte”, semanticamente próximo de “Ari, entenda”. Mas, além da perda da oralidade, “capte” conjugado (no presente do subjuntivo ou em qualquer tempo) não seria associado facilmente a um “captador”. Então, *Ari, entenda*.

⁴⁵ Fontes: [https://en.wikipedia.org/wiki/Pickup_\(music_technology\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Pickup_(music_technology)) e <https://pt.wikipedia.org/wiki/Captador>

DE 01 – Pg. 02:

Legenda:	Aliterações & Assonâncias	Rimas & Repetições	Modificações	Omissões	Acréscimos
	Reordenação dos Versos				

	α	α
1a	I want to finish the book in time	Quero terminar o livro a tempo
1b	period. Confused bees	e ponto. Abelhas confusas
	In a perfect world	Num mundo perfeito
2	a willow-effect. Rain on the recording	efeitos de fogos. Chuva na gravação
	Fine with this particular form	Bem com essa forma específica
	of late everything, a spherical	do pós-tudo, uma queda
3	break of colored stars	esférica de estrelas coloridas
4	a voice described as torn in places	Uma voz do tipo meio rasgada
	Why am I always	Por que estou sempre
	asleep in your poems	dormindo em seus poemas
	Soft static falling through	Chiado suave atravessando
	The life we've chosen	A vida que escolhemos
5	from a drop-down menu	no menu suspenso
6	of available drives. Look at me	de drives disponíveis. Olha pra mim
7	Ben, when am I	Ben, quando estou
	This isn't my voice	Esta não é a minha voz
8	At such-and-such smooth rate, the lines	A tal e tal ritmo gradual , os versos a
	Stream at night	Fluir na noite
9	and love. Why not speak of it	de amor. Por que não falar dele
	as all work now	já que todo trabalho agora
10	is late work. Leafage, fountain, cloud	é trabalho tardio. Folhagem, fonte, nuvem
	into whose sunlit depths	nas profundezas solares de quem
	I'm quoting. Is there a place for this	estou citando. Será que há lugar para isto
	she cut her hair	ela cortou os cabelos
11	She held it toward me	Segurou-os e me mostrou
12	In your long dream	Em seu longo sonho
	money changes hands	o dinheiro troca de mãos

Nota 1 (1a e 1b): time will tell

In time é o mesmo que *a tempo*, traz a ideia de pontualidade, de um suposto prazo. *Period* pode ter outros sentidos, mas aqui o mais importante me pareceu ser encerrar, com um *ponto* (o “ponto final” está implícito), o assunto decidido no verso anterior: *terminar o livro a tempo*.

Nota 2: willow-effect

Como recriar este termo? *Willow-effect* é um efeito de fogo de artifício: quando o fogo cai ao redor de um mesmo ponto e embaixo dele, numa longa queima de

estrelinhas, que formam um desenho semelhante ao das folhas de um salgueiro. Em português, este efeito não costuma ser nomeado. Em raros textos encontrei “fogos tipo salgueiro”. *Willow-effect* é também, segundo o *Urban Dictionary*, um termo informal que se refere a quem usa uma identidade falsa para trapacear alguém. Inicialmente considerei as duas acepções, e traduzi o termo para *artifícios*, palavra que pode remeter aos fogos e à enganação. Mas não gera uma associação direta, não fiquei satisfeita. Me perguntei se não deveria assumir os fogos e deixar eles brilharem, já que esse é o sentido evidente no poema (nota 3), e aceitado a supressão completa da outra. Resolvi perguntar a falantes nativas (uma de Missouri, outra da Florida) sobre a definição do *Urban Dictionary*, que às vezes é ótimo, outras vezes traz significados restritos a guetos ou pequenas áreas. Como nenhuma das duas conhecia, decidi desconsiderá-la. De qualquer modo, eu não queria dizer algo pouco usual, como “fogos tipo salgueiro”. Além disso, “salgueiro”, no Brasil (sobretudo no Rio de Janeiro), também remete à escola de samba homônima. Optei por falar dos fogos de forma mais geral e direta: *Num mundo perfeito / efeitos de fogos*, em que “perfeito” e “efeitos” rimam (nas duas línguas), o fonema /f/ se repete três vezes e o ritmo agradável é pontuado, ainda, pelos dois trechos hexassílabos, em sequências similares (- / - - / - || - / - - / -): jambo e anapesto, jambo e anapesto.

Nota 3: fogos reforçados

Uma queda / esférica de estrelas coloridas descreve o efeito do fogo de artifício em questão (minimizando a falta de um termo específico no verso 2), o *willow-effect*.

Nota 4: descrição

Quis traduzir *described as* usando um termo que tornasse o verso usual em português e que ajudasse a descrever o tipo de voz. “Descrita como sendo” era inviável poeticamente. Gosto de *uma voz do tipo meio rasgada*. *In places* virou *meio*, pois o sentido não é de “em partes” nem “em pedaços”, mas de “rasgos descontínuos”. Na DE 01 – pg. 04 este verso vai reaparecer, aí sim, em parte.

Nota 5: a tradução que escolhemos

É bonito o trecho *The life we've chosen / from a drop down menu*. Parece falar da trivialidade e da virtualidade do destino na vida contemporânea. Também gostei da tradução, embora a ligação com um meio eletrônico seja menos explícita: *A vida que*

escolhemos / num menu suspenso. Em inglês marquei a rima de *through* com *menu*. Em português, há uma rima toante, cabralina, de *escolhemos* com *suspenso*. *Suspenso* está grifado de azul por isso, e de amarelo porque marca a modificação semântica em relação a *drop-down*. *Drop-down*, por sua vez, está em amarelo porque foi modificada e está em verde porque alitera com *drives* (6). Assim, exemplifico e explico termos com duas cores.

Nota 6: drive

No Brasil os dispositivos dos computadores utilizados para fazer a leitura do conteúdo armazenado em algum meio externo (CD, DVD, HD, pendrive) são popularmente conhecidos como *drives*, por isto aqui mantive a palavra em inglês. No verso *drives* vem na sequência de outro termo de computação (*drop down menu*), mas em inglês também pode ter o sentido (menos importante, parece) de “direção” ou “rua”, que em português fica minimizado. Esses versos podem nos levar a pensar em diferentes lugares onde armazenamos memórias e em como as memórias que escolhemos acessar (conscientes ou não) direcionam nossa vida (ou a percepção que dela temos). Os termos de computação parecem dar uma concretude a questões intangíveis. Mas, é claro, aqui sou eu curtindo o poema e, inevitavelmente, tentando tornar possível essa interpretação na versão traduzida.

Nota 7: pergunta pela metade

Pensei em traduzir *Ben, when am I* para “Ben, quando é que eu” ou “Ben, quando vou”. Logo, pensei numa leitura de versos fora da ordem (7 - 12) e traduzi de forma que essa leitura fosse recriada: *Ben quando estou / Em seu longo sonho*.

Notas 8: ritmo de cada um

Queria que a tradução de *at such-and-such* fosse *a tal e tal*. E também queria que a tradução de *smooth rate* fosse *ritmo gradual*. Mas fiquei na dúvida se caía bem a rima simples de *tal e tal* com *gradual*. Pensei em trocar um trecho e dizer “a este ou aquele ritmo gradual”, mas não era tão bonito. Ou trocar o outro e dizer “a tal e tal ritmo constante”, mas *smooth* não é necessariamente constante, o *smooth rate* pode aumentar ou diminuir, só que de forma gradual, fluida, não brusca. Então, *a tal e tal ritmo fluido*? Não porque o verbo fluir já aparece no verso seguinte (e em inglês não é repetido). Pensei em *a tal e tal ritmo suave*, mas “suave” também reaparece, no

segundo verso desta mesma estrofe, como tradução de *soft*. Depois de dar tantas voltas, a ideia inicial e rimada me agradou, *a tal e tal ritmo gradual*.

Nota 9: amor

Nas DE, habitualmente o último verso de uma estrofe se liga ao primeiro da estrofe seguinte. Para que o início deste verso fluísse bem tanto conectado ao que vem antes quanto ao que vem no final dele, troquei *and* por *de*, alterando um pouco o sentido, mas firmando a poética em português. Podemos ler *de amor. Por que não falar dele* (verso 9 completo) ou *Fluir na noite / de amor* (verso anterior + início do novo).

Nota 10: de lá pra cá

Há uma rima átona entre *folhagem* e *nuvem*. Na letra de “Tua cantiga”, Chico Buarque usa muito esse tipo de rima, por ex., entre *suspiro* e *ligeiro* ou entre *nome* e *ciúme*.

Nota 11: fios

She held it toward me é um verso coloquial em inglês, bem como *Segurou-os e me mostrou* (os cabelos) em português. Seria antinatural e um pleonasmo, por exemplo, dizer “Segurou-os diante de mim”, pois é presumível que uma pessoa (a que mostra o cabelo) está diante da outra (o eu lírico).

Nota 12: seu

Traduzi *In your long dream* para *Em seu longo sonho*, ciente de que em português o “seu” poderia referir-se a outra pessoa ou a “ela” (que *cortou os cabelos / Segurou-os e me mostrou*). Em inglês, o “your” não pode se referir a um sonho “dela” (seria “In her long dream”). Como era difícil marcar essa diferença sem ser explicativa demais, deixei “seu”, mesmo ampliando a ambiguidade do trecho.

DE 01 – Pg. 03:

Legenda:	Aliterações & Assonâncias	Rimas & Repetições	Modificações	Omissões	Acréscimos
	Reordenação dos Versos				

	α	α
	I'm worried about a friend among panicles of spent flowers. I'm on the phone There's an argument here regarding Cathedral windows thicker at the base It does not concern you flowing glass. Can we talk about the drinking They call them smoke trees	Me preocupa um amigo entre panículas de flores gastas. Estou no telefone Há uma discussão aqui sobre Janelas de catedrais mais grossas na base Não é do seu interesse vidros fluidos. Que tal falarmos do consumo de bebidas Chamam de árvores-do-fumo
1a	I'm pretty much dead	Estou meio morto
2	by any measure	de qualquer ângulo
1b	already. When we were kids, the leaves but that's a story, fallen or reflected	já. Quando éramos crianças, as folhas mas essa é uma história, caídas ou refletidas
3a	obscured the well. I cut this	obscureciam o poço. Cortei isto
4	In the dream, they are always younger. Ari woke me	No sonho são sempre mais jovens. Ari me acordou
5	You were screaming	Você estava gritando
6	Everything is so	Tudo é tão
	easy for you	fácil para você
	You mean was	Quer dizer, foi
9a	so easy, like walking slowly	tão fácil, como abandonar lentamente
9b	Out of the photo, even those	A foto, até mesmo aquelas
	They are blooming early. I mean that literally. You can see it from space	Estão florescendo cedo. Digo isso literalmente. Se vê o espaço
9c	he took. Can we talk	que ele tirou. Podemos falar
3b	about the drinking Sometime in May	do consumo de bebidas Algum dia em maio

Nota 1 (1a e 1b): vitrais

Lerner fala de uma suposta lenda, que circula tanto entre leigos quanto no meio científico, segundo a qual os vitrais de catedrais antigas seriam mais grossos na parte inferior porque o vidro é um líquido super-resfriado, que escoa lentamente. Mas hoje o consenso é que, em temperatura ambiente, o vidro reage como um sólido. Ele poderia fluir a 300° C e, ainda assim, ao longo de muito mais tempo do que os séculos de vida que têm as catedrais. Então, hoje esse fenômeno é explicado pelo modo como os vidros planos eram fabricados na época medieval: por sopro e, depois, esticados por um cilindro ou através da rotação do vidro em torno de um

eixo. Por esses métodos, era comum que apresentassem ondulações e espessura maior nas extremidades. Mas o que explica que só sejam *thicker at the base*? Essa parece ser a discussão.

Muitas vezes um verso (como 1a ou 1b) pode parecer enigmático por não ter sido acessada – via cultura geral, desconfiança, curiosidade e/ou percepção da necessidade de pesquisa – uma camada informativa, que pode contribuir para as leituras múltiplas (nem sempre obscuras) que se pode fazer dele. Lembro do que dizia João Cabral de Melo Neto: o hermetismo também está no leitor (não só no autor). Talvez esses mesmos recursos (pesquisa etc.) me tenham faltado para refletir sobre algum outro verso, afinal, a transparência total é inalcançável, mas nem por isso deve deixar de ser uma meta do tradutor. Digo isso de pleno acordo com a visão de Paulo Henriques Britto sobre a tradução: “(...) continuo querendo ser transparente, ainda que não tenha ilusões sobre a possibilidade de uma transparência absoluta” (Britto, 1997, p. 469). Acrescento ainda que me é possível fazer uma analogia entre a “não resposta” da ciência para o fenômeno dos *vidros fluidos* (talvez não por acaso um fenômeno notado em catedrais, espaço de crenças anticientíficas) e a não-resposta dos poemas ao nosso ideal de poesia, como algo sublime e além do alcance humano (tema principal de que Lerner trata no ensaio “O ódio pela poesia”).

Nota 2: interesse

Traduzi *It does not concern you* para *Não é do seu interesse*; adequando a expressão ao contexto. “Não lhe diz respeito” seria agressivo e repreensivo demais. Em “Não afeta você”, “afetar” seria muito forte para se referir à questão apresentada. “Não tem a ver com você” me parece um pouco impreciso, embora tivesse a vantagem de terminar com “você”, como o original. Sinto que há uma dose de ironia no contraste de *It does not concern you / flowing glass* com o trecho seguinte *Can we talk / about the drinking*: “drinking”, este sim, seria o tema de interesse? Acho que *Não é do seu interesse* acentua esse contraste.

Nota 3 (3a e 3b): drinking

Talk about the drinking pode ser “falar sobre alcoolismo” ou *falar do consumo de bebidas*. “Alcoolismo” implicaria dependência química (o que o trecho em inglês não marca), por isso escolhi a segunda opção.

Nota 4: árvores

Cotinus coggygria é o nome científico de *smoke trees* (inglês) ou *árvores-de-fumo* (português). São panículas cujos nomes populares aludem à aparência de “fumaça” que têm suas flores arroxeadas, que brotam no verão (foto ao lado⁴⁶). Em outras estações, a árvore é verde.



Há uma relação, embora não sintática, entre trechos que aparecem apartados no poema: *among panicles of spent flowers / They call them smoke trees*. Não vejo continuidade na maioria dos versos da primeira estrofe. Talvez seja porque *no telephone* ouvimos a conversa picotada (*I'm on the phone*, diz o terceiro verso), só de um lado da linha, e assim o poema a apresente. Ou talvez porque os assuntos sejam quebrados mesmo, como cacos de ideias dispares, que podem compor uma mesma peça. O que faz um assunto nos levar a outro? São fluidos (como o vidro das catedrais)? A bebida leva a falar do fumo (ainda que das *árvores-de-fumo*)? E as *árvores-de-fumo* teriam uma aparência que engana, tal como os *vidros fluidos*? Estou tentando construir o poema, juntando os cacos mentalmente para justificar as quebras? “Os intérpretes não decodificam poemas: eles os fazem”, disse Stanley Fish (1993, p.159). E os tradutores buscam fazê-los com especial cuidado e embasamento, sobretudo por saberem que, “não são leitores livres e autônomos em uma relação de adequação ou inadequação perceptiva para com um texto igualmente autônoma” (1993, p. 160). Por fim, friso que a aliteração de fonemas /f/ na estrofe ocorre nas duas línguas, com palavras que variam. *Friend – flowers – phone – flowing. Flores – (tele)fone – fluidos – falarmos – fumo*.

Nota 5: meio morto

A informalidade de *meio morto* me parece próxima da de *pretty much dead*, daí a opção e o descarte das alternativas “quase morto” ou “praticamente morto”.

Nota 6: ângulo

O verso *by any measure* apareceu antes e aqui manteve a mesma tradução.

⁴⁶ Fonte: https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1128129429-sementes-de-cotinus-coggygria-atropurpurea-smooke-tree-_JM?quantity=1

Nota 7: vírgula

Em português, optei por acentuar a aliteração de *sonho – são – sempre*, que não existe no verso em inglês. Tanto por isso como também para não marcar gênero com “eles” ou “elas” (que podem ser *as folhas*) eliminei *they* da tradução. Também eliminei a vírgula depois de *No sonho* que – embora talvez marcasse a leitura do recorte *Cortei isto / No sonho* – reduziria o sabor da aliteração. Em inglês, a inclusão da vírgula me impede de traduzir o trecho para *No sonho em que são sempre / mais jovens*. Por outro lado, me pareceu oportuno acrescentar duas vírgulas em outros trechos desta página.

Nota 8: onde se grita

Entendi que os gritos eram de alguém no sonho, por isso, *Você estava gritando*. Se dissesse *Você gritava* daria a entender que alguém gritava quando ele (eu lírico) foi acordado.

Nota 9 (9a, 9b e 9c): walk out

O phrasal verb (verbo frasal) “walk out” pode significar, por exemplo: sair de um evento antes que acabe, abandonar alguém/algo ou acompanhar alguém até a saída. Nestes versos, fiquei na dúvida entre “sair lentamente / da foto” e *abandonar lentamente / a foto*. Em ambas as opções, perdem-se ambiguidades: *walking* está no 9a e *out* no 9b e, lendo cada verso separadamente e depois encadeados, há giros de sentido em inglês. Em português, a conexão é prevista. Por ex., não é possível ler o verso 9a como se dissesse (também) “tão fácil, como andar devagar”. Liguei os três versos assim: (...) *como abandonar lentamente / A foto, até mesmo aquelas / que ele tirou*. Nesse trecho final, recriei *even those / he took* (9b-9c).

DE 01 – Pg. 04:

Legenda:	Aliterações & Assonâncias	Rimas & Repetições	Modificações	Omissões	Acréscimos
	Reordenação dos Versos				

	α	α
1	The passengers are asked to clap It was always the same window in his poems	Pedem aos passageiros que aplaudam Era sempre igual a janela em seus poemas
2	for the two soldiers. We were delayed In every seat, a tiny screen A tiny bottle. The same traffic	para os dois soldados. Estávamos atrasados Em cada assento, uma tela mínima Uma garrafa mínima. O mesmo tráfego
3	High up in the trees, small	Na copa das árvores, chuva
4	rain. He held the subject constant. Now I	fina. Ele manteve o tema constante. Agora eu
5	get it. I looked out over Denver but could see only our reflection. Dim the cabin lights. Robert is dead	entendo. Olhei para Denver sobrevoando mas só vi nosso reflexo. Baixem as luzes da cabine. Robert morreu
6	Articles may have shifted I didn't know him. Why am I clapping. We are beginning	Pertences podem ter se deslocado Eu não o conhecia. Por que estou aplaudindo. Estamos começando
7	our final descent into	a descida em direção a
8	A voice described as torn	Uma voz do tipo meio
9a	On the recording, I could hear	Na gravação, pude ouvir
10	the hesitation	a hesitação
	A certain courage. I can't explain as music. We could watch	Certa coragem. Não sei explicar feito música. Podíamos ver
9b	our own plane crash. We would be	nosso avião caindo. Seríamos
9c	Our men and women	Nossos homens e mulheres
11	permitted to call down	autorizados a repreender
12	in uniform. When I heard him live	de uniforme. Quando o ouvi ao vivo
13	it was lost on me	não entendi

Nota 1: janelas

O verso em inglês tem um sentido autônomo e tem outro sentido ao ligar-se ao verso seguinte. Me preocupei em recriar esse efeito em português.

Nota 2: dois soldados

Two soldiers é referência ao conto (que virou filme) de Faulkner? À música de Bob Dylan? A nada disso? A tudo isso? Como sabê-lo?

Nota 3: a chuva nas árvores

High up in the trees soa tão natural quanto *na copa das árvores*, e não como “no topo das árvores”. As línguas podem expressar ideias semelhantes de modos diferentes. *Small rain* é chuvisco ou, conforme escolhi, para também usar duas palavras em versos separados, *chuva fina*.

Nota 4: repetições etc.

Esta estrofe traz rimas (same-rain, mínima-fina), repetições (tiny-tiny, mínima-mínima) e assonâncias (poems-soldiers, manteve-tema), na mesma medida nos dois idiomas. Inicialmente pensei em dizer “manteve o assunto / constante”, que me pareceu mais forte do que *manteve o tema / constante*. Depois esta última tradução me pareceu mais sonora, além de que, assim, pude repetir a tradução de *subject* para *tema*, como em outras duas ocorrências do livro.

Nota 5: jeitos de olhar

Era importante deixar clara a perspectiva de quem está dentro do avião. Primeiro pensei em “Olhei de cima / para Denver”. Mas ao terminar a tradução do livro percebi que *over Denver* aparece outras vezes e nelas virou “sobrevoando Denver”. Quis manter “sobrevoando” aqui também. Disse, então, *Olhei para / Denver sobrevoando*. O corte não indica, mas o bom senso indica que não era a cidade de Denver que estava sobrevoando, e sim quem olhava para ela. Essa mudança deixou o verso seguinte ao 5 bem alongado, assim como ele é em inglês.

Nota 6: verifique seus pertences

Speech de comissário(a) de bordo. Em português também.

Nota 7: descida

Aterrissagem seria “landing”, mas o Cambridge Dictionary traz o seguinte exemplo, em que *final descent* aparece como sinônimo de “aterrissagem”: “The plane began (to make) its final descent into the airport”. Não existe “descida final” em português. Embora *descida* seja menos preciso, me parece mais bonito no verso (inclusive pela rima que faz com *de cima*) e “aterrissagem” seria muito marcado.

Nota 8: voz

Este verso é quase igual ao da DE 01 – pg. 01 (*A voice described as torn in places*), só que com a última palavra cortada. Em inglês, o que não aparece aqui é “in places”. Mas em português o que fica ocultado é “rasgada”, a palavra principal. Ainda assim, como no livro a ocorrência anterior é apenas duas páginas antes desta, talvez o leitor ainda tenha em mente os rasgos dessa voz e sinta a falta deles aqui. E caso não sinta, lerá aqui um verso mais enigmático do que em inglês. Como a estrofe fala de um voo, suponho que seja a voz de uma comissária de bordo.

Nota 9 (9a, 9b e 9c): na gravação

Na página anterior, traduzi *On the recording* (9a) do mesmo modo. O verso se liga ao último da estrofe anterior e ao seguinte (10) – *Uma voz rasgada / Na gravação, pude ouvir / a hesitação (...)* – mas também é possível pensar nas sequência 9a-9b ou 9a-9c, conforme grifado no poema. Estes versos também têm cores (azul e verde) que indicam figuras de linguagem.

Nota 10: hesitar

Oralmente “o hesito” seria semelhante a “o êxito” e penso nisto, embora a última página da MFP 02 do livro diga que *ele fracassa se lido em voz alta* (*it falls apart if read aloud*). Penso que as quebras e desordens dos versos, muito visuais, são de fato pouco assimiláveis se ouvidos em voz alta. Mas ainda assim me causa incômodo a leitura (ainda que em voz baixa, com livro na mão) de “hesito”, me soa como uma ambiguidade exagerada e, além disso, “hesito” não é coloquial como “hesitação”. Inicialmente, evitei *a hesitação* porque não gosto da rima simples com *na gravação*. Mas logo vi que era a alternativa mais natural e rítmica. Considerei ainda traduzir para “a dúvida”, mas essa alteração me pareceu menos justificável do que a rima.

Nota 11: uniforme

Gosto da crítica que esta imagem carrega: *autorizados a repreender de uniforme*.

Nota 12: aliteram e rimam

Impossível resgatar todas as figuras de linguagem e escolhas rítmicas que compõem a poesia de Lerner. Pontuo algumas marcantes. *Heard* e *him* aliteram, bem como *ouvi* e *ao vivo*. *Ouvi* também rima com *entendi* (do verso seguinte).

Nota 13: não entendi

No poema “Dedicatória”, traduzi a expressão *lost on me* para *não entendi*. Aqui mantive a mesma tradução. Depois, pensei em buscar uma expressão brasileira (não regional) que tivesse esse sentido de *lost on me*, de algo “not appreciated or understood”, por exemplo na frase “The jokes were lost on me”, como diz o dicionário Webster. Lembrei de “boiar” e pensei em dizer *Fiquei boiando*. Esta é uma gíria incorporada há décadas à língua. No entanto, na ocorrência anterior – *For the architecture was a long / lecture lost on me* – ela não funcionaria. Voltei para *não entendi*.

DE 01 – Pg. 05:

Legenda:	Aliterações & Assonâncias	Rimas & Repetições	Modificações	Omissões	Acréscimos
	Reordenação dos Versos				

	α	α
1	A flowering no one attends	Ninguém assiste à floração
	The enterprise known	A empreitada conhecida
	variously as waking, April, or	de várias maneiras por despertar, abril, ou
2a	Bats are disappearing like	Morcegos estão sumindo como
2b	color into function. I wanted to open	cor nas funções. Eu queria abrir
3	In a new window	Numa nova janela
	the eyes of a friend	os olhos de um amigo
	by force if necessary. Amber light	se necessário à força. Luz âmbar
	is a useless phrase	é uma expressão inútil
	but will have to do	mas terá que fazer
	what painting did	o que a pintura fez
	Dense smoke from the burning wells	Densa fumaça dos poços ardentes
	for our parents. Ben	para nossos pais. Ben
4	there is a man at the door who says	tem um homem na porta dizendo
	I've made small changes	Fiz pequenas mudanças
	he found your notebook	que ele achou o seu caderno
5	throughout in red. The recurring dream	está tudo em vermelho. O sonho recorrente
6	contrived in places	artificial em partes
7	Of waning significance	De peso decrescente
8	it resembles the hand	parece a letra
9	after a difficult passage	depois da difícil passagem
	opening, a key word in the early	da abertura, uma palavra-chave no precoce
	Blue of rippled glass	Azul do vidro ondulado
10	atonal circles. They phased us out	em círculos atonais. Fomos aos poucos eliminados
	across the backward capitals	das capitais atrasadas
	like paper money	como papel-moeda
	Or is that two words	Ou são duas palavras

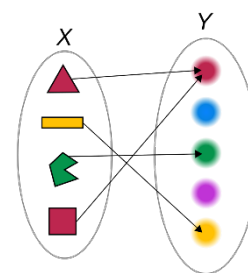
Nota 1: destruncar

Fiz uma inversão no verso, pois acho que “Uma floração a que ninguém assiste” é truncado e feio, sobretudo como primeiro verso da página. Optei por *Ninguém assiste à floração*. Lembrei do livro *El coronel no tiene quien le escriba*, de Gabriel García Márquez; que em português virou *Ninguém escreve ao coronel*, tanto no Brasil (tradução de Danúbio Rodrigues) como em Portugal (de José Colaço Barreiros).

Nota 2 (2a e 2b): ritmo & métrica

O ritmo de *like / color into function* (- / - / - / -) me chamou atenção. Em português, é menos marcada a cadência de *como / cor na função* (/ - / - - /) e *como* e *cor* aliteram.

No verso 2b, penso na função matemática, que é a relação de itens de um conjunto com os de outro. Um exemplo básico de “função” (dado pela Wikipedia⁴⁷, tanto em inglês como em português) é aquela em que se associa cada forma colorida às suas respectivas cores. Penso nisso ao ler *color into function*.



Nota 3: window

Penso na janela de uma casa, no ar circulando, na luz entrando e em como uma janela aberta metaforiza algo com vida. Penso também nos olhos (do amigo morto) abrindo-se como abrimos uma janela na tela do computador. Ou seja, penso também em *window* como um termo da informática, um *widget* da interface gráfica que permite uma rápida “saída do sistema” ou entrada de dados. Não é como a vida.

Nota 4: na porta

Em inglês, há a rima incompleta de *Ben* com *man* e o ritmo de *there is a man at the door* marcado por dois anapestos (- - / - - /). Em português, a métrica de *tem um homem na porta* ficou igual, exceto pela átona no final (- - / - - / -). Este parece ser um verso oral e marquei a oralidade dizendo *na porta* em vez de “à porta”. Ele pode ligar-se ao verso seguinte ou ao outro grifado de cinza claro: *tem um homem na porta dizendo / que ele achou o seu caderno*. Mantive o artigo “o” na frente do “caderno”, pois acho que ele tende a estar presente na fala.

Nota 5: vermelho

Imagino o caderno todo “rabiscado de vermelho”, com falhas apontadas, infinitas correções. Penso que, em *Mean Free Path*, Lerner de algum modo aponta essas falhas (tal como existem no caderno), mas não em vermelho. Ele não as apaga, como fazemos no computador. Aliás, é *throughout in red* que me sugere que o *notebook* do verso anterior é um *caderno* e não um *laptop*. Penso também em mais uma ligação de versos intercalados: *I’ve made small changes / throughout in red*, que virou *Fiz pequenas mudanças / está tudo em vermelho*. Essa frase parece ser dita pelo homem à porta, enquanto que a frase formada pelos versos em cinza claro parece ser dita por quem abriu a porta. Ari? Penso no trecho de outra página: *Ari, pick up*, que virou *Ari*,

⁴⁷ Fonte da imagem: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Fun%C3%A7%C3%A3o_\(matem%C3%A1tica\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Fun%C3%A7%C3%A3o_(matem%C3%A1tica))

entenda. Aqui, ouço um eco ausente de outro verso possível: “Ari, atenda”. E penso nesta minha nota relacionada ao Eco (agora o Umberto Eco) e ao seu conceito de interpretação paranoica. Por fim digo que, inicialmente, traduzi *throughout in red* para “todo em vermelho”, buscando ser cuidadosa com a conexão com o verso anterior (que continua possível, embora agora menos natural), dizendo: “o seu caderno / todo em vermelho”. Depois, entendi que o *vermelho* está mais ligado às *mudanças* feitas no caderno.

Nota 6: em partes

Aqui observo que o verso que precede o 6, o verso 6 e o 7 formam uma oração. A ligação foi mantida em português: *O sonho recorrente / artificial em partes / De peso decrescente*. Ao ler estes versos me vem à cabeça um belo trecho de *Sleeping standing up*, de Elizabeth Bishop: “The armored cars of dreams, contrived to let us do / so many a dangerous thing, / (...)”. Publicado pela primeira vez em 1938, o poema depois integrou o livro *North & South*, de 1946. Lembrei dele porque também tem *dream* e *contrived*, além de *armored cars* (carros blindados), que remetem aos tanques de guerra de que Lerner fala nos versos. Mas não posso dizer se essa associação é dele também.

Nota 7: peso

Peso decrescente me parece interessante porque também tem o sentido de *importância decrescente* mas é mais polissêmico, remetendo ao vidro (fluido, mais espesso embaixo, ideia que esta estrofe retoma). E, ainda, penso no *peso decrescente* relacionado à *letra*, do verso seguinte. Quando nos cansamos de escrever muito o punho pode doer, a letra (da escrita) firme e forte vai ficando mais fraca, vai sumindo. Isso pode ocorrer também porque a tinta da caneta acaba. Por fim, nem aqui nem em outras ocorrências sei por que começa com maiúscula (*De*) um verso que pode ser a continuação de outro, ainda que inicie uma estrofe. Este dado reforça as dúvidas que *Mean Free Path* suscita.

Nota 8: letra

A menção ao caderno, na estrofe anterior, indica que “hand”, aqui, não é “mão”, mas sim *letra*, “escrita” ou “caligrafia” (handwriting). Daí, ficou *parece a letra*. Em inglês é possível pensar nos versos em ordem ou na seguinte des-ordem: *it resembles*

the hand / opening, (...). “A mão abrindo”. *Hand* pode ser lido de duas formas e não pude recriar isso em português.

Nota 9: pedindo passagem

Primeiro pensei em traduzir *after a difficult passage* para *depois da difícil passagem*. Logo, achei que devia deixar mais clara a relação desse verso com o caderno, então, pensei em *depois de um trecho difícil*. Mas depois voltei à primeira tradução, afinal, ligando-se ao verso seguinte temos *difícil passagem / da abertura*, que já remete à abertura do caderno. E *difícil passagem* fica mais ambíguo, como Lerner costuma ser. Ecoa a ideia de “percurso” e até, num rastro da página anterior, a ideia de “passagem aérea”.

Nota 10: atonal

Penso no que foi eliminado. O azul das ondulações dos *círculos atonais*? O que é atonal? A música. A música atonal é aquela que não tem tonalidade preponderante. Nela, “as notas da escala cromática trabalham independentemente uma da outra”⁴⁸. Isto me remete à *cor na funções*. Em sentido mais restrito, a música atonal se distancia do sistema de hierarquias que caracteriza a música tonal clássica européia, produzida entre os séculos XVII e XIX. Ok, leio essa definição e entendo. Mas um clique interpretativo se dá em mim quando um livro⁴⁹ me explica que “para o ouvinte não iniciado, a música atonal pode soar como barulho caótico e aleatório”. Essa percepção se daria até o ouvinte perceber “a quantidade de conhecimento, habilidade e experiência técnica que é necessária para compor ou tocar”. Ainda segundo o livro, na música tonal “uma nota funciona como um tipo de centro de gravidade”. Outras notas da escala cromática seriam atraídas a esse centro em intensidades variadas. Já a música atonal não teria gravidade. “Você pode usar qualquer um dos doze tons da escala cromática da maneira que quiser”. Resta a pergunta dos autores, o músico e produtor Scott Jarrett e a jornalista Holly Day: “Como é que você consegue compreender uma forma com essa quantidade toda de liberdade?”. As características que o livro atribui à música atonal, em todas as citações acima (trocando “nota” por “verso”), podem ser atribuídas também ao *Mean Free Path*. Partículas e temas colidem, vêm e vão, se recombinaem, se alteram. *Mean Free Path* não tem centro

⁴⁸ Fonte: http://www.wikiwand.com/pt/M%C3%BAAsica_atonal

⁴⁹ *Music composition for dummies*, de S. Jarrett e H. Day. New Jersey, Wiley Publishing, 2008.

(agora penso no título do livro da poeta Marília Garcia: *Paris não tem centro*). A partir dessas características da música atonal e do livro de Lerner é possível levantar várias discussões: tudo que esse tipo de composição / poema exige implica um resultado de alta qualidade artística? Em que medida o alto grau de dificuldade estética, técnica e formal contribui para a produção de uma poesia potente e que diz coisas novas? Já que a ideia de assimilar tudo é fictícia e remonta ao pensamento cartesiano, até que ponto não importa se o leitor acessa a maior parte dos recursos e referências utilizados? E se quase nunca os acessa? O quanto se perde? Tudo (ou nada) vale a pena? Acho que o próprio Lerner se coloca essas questões e, de algum modo, responde a elas escrevendo livros em prosa depois de *Mean Free Path* e, neles, retomando de forma mais ordenada vários tópicos do poema. Mas a força da poesia de *Mean Free Path*, a meu ver, é de outra ordem (não menor ou maior, mas mais desafiadora e estimulante). Talvez tenha a ver com isso o verso posterior: *fomos aos poucos eliminados*. Por fim, a palavra *círculo* na frente de *atonais* remonta a algo que dá voltas e se repete, embora isso não aconteça no poema, já que nas voltas que ele dá (como constatou o químico Antoine Lavoisier no século XVIII, como canta o Jorge Drexler no século XXI), “nada se perde mas tudo se transforma”.

DE 01 – Pg. 06:

Legenda:	Aliterações & Assonâncias	Rimas & Repetições	Modificações	Omissões	Acréscimos
	Reordenação dos Versos				

	α	α
1	They are passing quickly, those houses I wanted to speak in. Empty sets	Estão passando rápido, aquelas casas onde eu queria falar. Conjuntos vazios
2	Among my friends, there is a fight about	Entre meus amigos, uma briga sobre
3	The important questions	As perguntas importantes
4	cannot arise, so those must be hills where the famous	não podem surgir, então esta deve ser a serra onde os famosos
5	winter. I am familiar with the dream	passam o inverno. Conheço o sonho
6	Windmills enlarge	Moinhos de vento ampliam
	experience, killing birds but I have already used dream too often in my book of relevance. Nothing can be predicated	a experiência, matando pássaros mas já usei demais sonho no meu livro de relevância. Não se pode predicar nada
7a	Along the vanishing coast	Ao longo da costa evanescente
7b	tonight. You'll have to wait until	esta noite. Você terá que esperar até que
7c	remnants of small fires	resquícios de pequenas fogueiras
7d	the eye can pull new features from	o olho possa atrair novas feições das
8	The stars	Estrelas
9	eat here. There is a private room	vêm comer aqui. Há uma sala reservada
10	Are you concerned about foreign energy	Você se preocupa com a energia estrangeira
11	In your work, I sense a certain distance, like a radio left on	No seu trabalho, sinto certa distância, como um rádio que ficou ligado
12	Across the water, you can see	Do outro lado do lago, dá pra ver
13	the new construction going up is glass. The electric cars unmanned	a nova construção de vidro subindo. Os carros elétricos sem motorista

Nota 1: vazio

Conjunto vazio (em inglês, *empty set*) é um termo matemático, representado pelo símbolo \emptyset ou por $\{ \}$. Parece ligar-se ao verso 4, em inglês e em português.

Nota 2: briga entre amigos

Minha tradução imediata do verso foi: “Entre meus amigos, há uma briga sobre”. Está correta, mas não equivale ao verso em inglês em termos de desenvoltura. Troquei para “Meus amigos estão brigando sobre”, mas logo percebi que estava impedindo a ligação do versos sequenciais 1 e 2. Pode-se ler *Conjuntos vazios* / *não*

podem surgir (1-4), mas também *Conjuntos vazios / entre meus amigos* (1-2). Então, voltei à solução inicial, suprimindo “há”, que acentuava o tom formal ao verso.

Nota 3: pergunta

Na seção MFP 01, havia versos como estes três: “uma bela pergunta”, “tenho algumas perguntas” e “perguntas sem resposta”. Aqui, surge um questionamento (do eu lírico, dos amigos): *uma briga sobre / as perguntas importantes*. Quais seriam elas? Também podemos ler esse verso emendando com o seguinte (*As perguntas importantes / não podem surgir*).

Nota 4: serra

O primeiro impulso é traduzir *hills* para *colinas*. Esta é a primeira tradução que os dicionários apresentam, mas quem diz *colinas* no Brasil? O mais habitual aqui, quando nos referimos a temporadas nas “montanhas”, é dizer *na serra*. Então, o trecho ficou: *então esta deve ser a serra*. O trecho talvez surja em contraste como *as perguntas importantes* que *não podem surgir*, tratando de um tema banal, que não causaria briga: as serras californianas (suponho) *onde os famosos* de Hollywood *passam o inverno* (versos seguintes). Por fim, gostei da repetição do verbo “passar”, que se dá apenas em português: *passando rápido* (primeiro verso) e *passam o inverno*.

Nota 5: familiar

Começo frisando que a palavra *winter*, aqui, não é substantivo, é verbo. É difícil afirmar algo assim, já que o autor está sempre implodindo sentidos, mas penso que se *winter* não fosse verbo a estrofe seria obscura demais. A segunda parte do verso traz a palavra *familiar* que, em inglês, aparece bastante. Mas na tradução nunca me pareceu que soava bem uma mesma palavra para substituí-la (fosse ela “usual”, “banal”, “conhecer”, “familiarizado”) nem em duas ocorrências, que dirá em todas. Então, optei por traduzi-la como achei que convinha (pelo sentido estrito, pela poética) em cada trecho, excepcionalmente desconsiderando que a repetição de *familiar* também faz parte do jogo. Outros muitos exemplos de repetição em português evidenciam o jogo.

Nota 6: moinhos

Me parece preponderante a conexão deste verso com o primeiro da segunda estrofe: *Windmills enlarge / experience, killing birds*. Podia não ser, mas é verdade que aves migratórias morrem quando esbarram em moinhos de vento. E é simbólico o pássaro, símbolo da liberdade, ser decepado quando está voando alto. Em português ficou: *Moinhos de vento ampliam / a experiência, matando pássaros*. Em inglês há concordância também deste verso com a segunda parte do verso 5: *I am familiar with the dream / Windmills enlarge*. Para recriá-la em português sem mexer no verso 6, eu teria que incluir um “que”, dizendo “Conheço o sonho que / Moinhos de vento ampliam”. Mas *Conheço o sonho* é uma frase bonita e também singular, eu não queria alterá-la para dizer “Conheço o sonho que”. Feitas estas escolhas, dispensei o encadeamento claro dos versos 5 e 6 em português.

Nota 7 (7a, 7b, 7c e 7d): incêndios

Leio *small fires* e lembro de vários itens inflamáveis de que o livro fala: *fogos de artifício, fogueira, bola de fogo, velas de estrelinhas*. Inicialmente enxerguei uma conexão dos versos subsequentes 7b-7c-7d-8 (só a segunda parte do 7b), no entanto, eles desenrolam uma oração que fica incompleta, além de tortuosa: “Você terá que esperar até / resquícios de pequenos incêndios / dos quais o olho pode obter novas feições das / Estrelas”. Ao fazer esta leitura (relevando o fato de que o “até” fica perdido) imaginei faíscas de velas de estrelinhas ou de um dos itens acima listados atingindo e causando algum dano ao olho de alguém, dando-lhe *novas feições*. Depois percebi que a leitura mais bem costurada em inglês é dos versos fora da ordem (intercalados): *You’ll have to wait until / the eye can pull new features from / The stars* (7b-7d-8) e *Along the vanishing coast / remnants of small fires* (7a-7c). Foram estas sequências que me pareceu indispensável recriar em português: *Você terá que esperar até que / o olho possa atrair novas feições das / Estrelas* (7b-7d-8) e *Ao longo da costa evanescente / resquícios de pequenos incêndios* (7a-7c).

Nota 8: estrelas

De imediato, enxerguei a ligação dos versos 8 e 9. *The stars / eat here*, que virou *Estrelas / vêm comer aqui*. As estrelas, nesta combinação, são indubitavelmente os famosos que passam o inverno na serra. Em inglês faria sentido também encadear os versos 7b, 8 e 9 – *You’ll have to wait until / The stars / eat here* – mas em português

não priorizei recriar essa ordem. No verso 8, seu eu dissesse “As estrelas”, com o artigo “as”, prejudicaria um pouco a ligação sequencial 7d-8, que ficaria “(...) feições das / As estrelas”. Foi preciso fazer escolhas. Outra opção teria sido eu eliminar as “features” e fazer uma alteração semântica para tornar viáveis as ligações 7d-8 (“Você terá que esperar até que / o olho possa atrair / As estrelas”) e 7b-8-9 (“Você terá que esperar até que / As estrelas / Venham comer aqui”). Mas “As estrelas / venham comer aqui” (8-9) é uma frase imperativa, em que fica estranho um artigo na frente do sujeito. E se tirasse o artigo ficaria “Estrelas / venham comer aqui”, o que é um chamado ou um convite, e não a afirmação de que as estrelas *vêm comer aqui*. Considerando tudo isto, montei e remontei o quebra-cabeça de versos e escolhi a forma que mais me agradou.

Nota 9: reservada

Uma sala reservada para VIPs famosos me soa mais natural em português do que “uma sala privada”.

Nota 10: pergunta

Se eu traduzisse *Are you concerned* para “Você está preocupado” perderia qualquer referencia ao fato de que este é o início de uma oração interrogativa. Ao dizer *Você se preocupa* continuo não marcando a pergunta, mas ela ecoa. Esta construção me dá a entender que os versos seguintes desenvolverão uma pergunta.

Nota 11: crítica

Neste verso, o eu lírico parece ser um crítico falando sobre o próprio *Mean Free Path*. Anteriormente, um verso fala em círculos atonais e tracei um paralelo entre a falta de centro gravitacional na música atonal e na poética de *Mean Free Path*. O livro sugere, no entanto, bastante autocentrismo por parte do seu autor / eu lírico, característica esta que pode ter causado crises no relacionamento com Ari. Alguns versos indicam que Lerner (ou o eu lírico?) priorizou sua escrita sobre qualquer outra coisa e esse gesto me parece – digo isto com base apenas em leituras e na proximidade com alguns escritores brasileiros contemporâneos a Lerner – tipicamente masculino. Como se fosse para alguns homens necessário criar uma hierarquia de atividades na qual a escrita deles, que nobilitam, viria em primeiro lugar e tudo mais fosse irrelevante ou menor. Penso aqui, numa digressão, que para

as mulheres escritoras contemporâneas em geral essa hierarquia das coisas não é tão marcada. Talvez porque, na nossa cultura, tenham se acostumado a desempenhar bem vários papéis ao mesmo tempo. A digressão traz uma crítica a este livro que amo e traduzo porque amo. Ao mesmo tempo, na minha leitura, à medida que o livro avança o eu lírico reconhece esse comportamento e seus efeitos.

Nota 12: águas passadas

Não dizemos em português “Do outro lado da água”, como se diz em inglês *Across the water*. Como em versos posteriores do livro vai aparecer o trecho *across the lake*, que traduzi para *do outro lado do lago*, supus que a “água” era do lago e optei por já especificar neste verso, ganhando mais uma repetição.

Nota 13: construção

Me soa mais natural em português os termos *vidro* e *subindo* invertidos, de maneira que, traduzido, *going up* desceu. Considerei dizer “prédio” em vez de “construção”, mas *construction* é um termo ambíguo, que pode se referir também à própria *construção* dos poemas (esse sentido fica mais explicitado em outra ocorrência em que este verso reaparece), e era importante manter essa ambiguidade.

DE 01 – Pg. 07:

Nesta página, conforme marcado, intensificam-se possíveis leituras fora de ordem. Dada a limitação de cores disponíveis para grifar as palavras, saliento que costumam estar na mesma cor os versos de uma mesma estrofe que se conectam. Quando esta cor aparece grifando versos de outra estrofe, em geral trata-se de uma conexão independente da anterior. Uma exceção a essa regra é a ligação dos versos 4-7 desta página. Veremos a seguir.

Legenda:	Aliteraões & Assonâncias	Rimas & Repetições	Modificações	Omissões	Acréscimos
	Reordenação dos Versos				

	α	α
1	Somewhere in this book I broke There is a passage with a friend. I regret it now	Em algum lugar deste livro rompi Há uma passagem com um amigo. Me arrependo agora
2	lifted verbatim from Then began again, my focus on moving the lips, failures in	tirada ipsis litteris de Depois recomecei, focando em mover os lábios, falhas na
3	The fuselage glows red against rinsed skies. Rehearsing sleep	Fuselagem vermelha a brilhar contra céus enxaguados. Ensaiaando o sonho
4	I think of him from time in a competitive field	Penso nele de tempos num campo competitivo
5	facedown, a familiar scene	de bruços, uma cena banal
6	composed entirely of stills	inteiramente composta de stills
7	to time. It's hard to believe When he calls, I pretend	em tempos. É difícil acreditar mas Quando ele liga, finjo que
8	he's gone. He was letting himself go I'm on the other line	ele se foi. Ele estava se soltando estou na outra linha
9	in a cluster of eight poems	no conjunto de oito poemas
10	all winter. The tenses disagreed	todo o inverno. Tempos desencontrados
11	for Ari. Sorry if I've seemed distant, it's been a difficult	para Ari. Desculpe se ando distante, tem sido um período
12	period, striking as many keys with the flat of the hand	difícil, batendo tantas teclas com a mão espalmada
13	as possible, then leaning the head against the window, unable to recall	quanto possível, depois apoiando a cabeça na janela, incapaz de relembrar
	April, like overheard speech at the time of writing soaked into its length	abril, como falas entreouvidas na hora de escrever encharcado em sua extensão

Nota 1: rompi

Prontamente, li fora da ordem: *I broke* / *with a friend* e não considerei traduzir *broke* para “quebrei”. Porém, já que *rompi* no sentido de “quebrar” é transitivo, a leitura do

verso 1 isolado ficaria capenga? Conferi que “romper” pode ser intransitivo no sentido de “brotar, começar a crescer”. Me pareceu mais interessante ainda essa leitura do verso 1, contrastando com a leitura dele em sequência com *with a friend*. Isso só ocorre em português. Às vezes há ganhos interessantes na tradução.

Nota 2: verbatim

O verso dá sequência ao outro, duas linhas acima, grifado de cinza escuro: *There is a passagem / lifted verbatim from*. A palavra *verbatim* vem do latim medieval e significa “palavra por palavra”. Foi incorporada à língua inglesa mas é pouco usada em português. Por isso, a substituí por outra expressão latina, com sentido semelhante, mais conhecida no Brasil: *ipsis litteris*. Não é evidente, mas é gramaticalmente viável que os versos 2 e 3 estejam ligados. Para que isso fosse natural em português, “from” deveria virar “da” (“da / fuselagem”). Mas eu não queria marcar o gênero e inviabilizar outra combinação possível (embora estranha), que é “from / rinsed skies”. Em português, este impasse se apresenta com frequência. Mas também se pode pensar no “from” solto mesmo, no verso inacabado. É interessante como o desejo de ordenar os versos e montar o jogo pode levar o leitor (eu, pelo menos) a encontrar sentidos em combinações improváveis. Mas o que são combinações improváveis na poesia? Voltando ao verbatim, inevitavelmente lembro da famosa marca de disquetes (floppy disks) de computador que tinha esse nome. Os disquetes foram a principal forma de transferência de dados entre computadores até os anos 1990, quando os sistemas não ficavam em rede.

Nota 3: casco

Fuselagem é o casco de um avião, ou seja, sua camada externa de proteção, em geral feita de alumínio. Nos aviões leves, não se diz que a fuselagem é o casco, mas sim de viga armada (outro tipo de estrutura). Expressões e questões relativas à aviação percorrem o livro.

Nota 4: de tempos em tempos

Terminamos este verso esperando ler *to time* em seguida, mas só aparece mais à frente (7), fora da ordem. Este verso parece integrar uma série de cinco, esparsos no poema mas unidos pelo nexos: *Somewhere in this book I broke / with a friend. I regret it now / I think of him from time / to time. It's hard to believe / he's gone*.

Em inglês, eu também havia pensado em *I regret it now* seguido por “moving the lips”, como se o rompimento com o amigo tivesse ocorrido porque a pessoa “falou demais”. Mas a concordância correta teria sido “having moved the lips” ou “I regret that I have moved the lips”. Além disso, em português não seria possível manter esta ligação em paralelo a mais outra, sequencial: (...) *focando em / mover os lábios*.

Nota 5: de bruços

Aqui, *facedown* parece reverberar dois sentidos: o de “confrontar”, quando penso na palavra em relação a “competitive field” e o de algo “virado para baixo” ou “de bruços”, que seria a forma como ele está *ensaiando o sono*. Tive que escolher uma acepção em português e escolhi a segunda.

Nota 6: ensaio

Imaginei a ligação dos três versos grifados de verde musgo, pois *composed entirely of stills* já apareceu antes, referindo-se ao filme “La Jetée”, em que um homem faz uma viagem no tempo, bastante onírica, após uma guerra nuclear: *Ensaio do sonho / De bruços, uma cena banal / inteiramente composta de stills*. Inicialmente, eu não havia incluído o verso 5 no encadeamento, por isso, estava “composto”, no masculino, concordando com *o sono*. Agora, concorda com *a cena* (do ensaio do sonho).

Nota 7: mas

É difícil acreditar mas / ele se foi. Gosto do *mas* neste trecho, que me permite dispensar a conjunção “que”, tantas vezes necessária.

Nota 8: quando ele liga

A ordem mais clara é a desordem: *Quando ele liga, finjo que / estou na outra linha*. Mas a sintaxe do verso 7 com o seguinte também é correta e gosto da estranheza que a combinação causa (nas duas línguas). Na tradução: *Quando ele liga, finjo que / ele se foi*. E também se conectam a segunda parte do verso 8 e o 9: *Ele estava se soltando / no conjunto de oito poemas*, o que faz pensar que estava escrevendo sem autocensura.

Nota 9: cluster

O verso *in a cluster of eight poems* já apareceu antes. Agora descobri que “cluster” também refere-se a computadores que trabalham em rede, como parte de um mesmo sistema. Em português, textos sobre informática usam este termo⁵⁰, mas num poema ele seria marcado demais. Uso a palavra *conjunto* e perco o paralelismo entre um cluster de computadores e o cluster de *Mean Free Path*, em que os poemas se apresentam separadamente mas também operam “em rede”.

Nota 10: desconstruções

“Tempos verbais” seria uma tradução mais precisa para *tenses* do que *tempos*. Mas desse modo o verso não caberia em uma linha, o que é grave, dada a importância da forma. Também por isso, optei por mudar na tradução, justamente, o tempo verbal do trecho.

Nota 11: prioridades

Nos versos desta estrofe, o eu lírico parece justificar sua ausência e falar de como a escrita do próprio *Mean Free Path* estaria impedindo que ele se dedicasse a Ari, à relação amorosa. Mas dedica o livro a ela. *Sorry I've seemed distant*, ele diz.

Nota 12: tantas teclas

Leio este verso e os três próximos intercalados: *striking as many keys / as possible, then leaning the head / with the flat of the hand / against the window, unable to (...)*. Mas também penso na ordem *striking as many keys / with the flat of the hand / as possible (...)*, imaginando o eu lírico com tendinite ou algum tensionamento na fáscia plantar (de que ele fala em outro trecho) e, por isso, tecendo (ou tentando) com a *mão espalmada*. As combinações possíveis não se esgotam.

Nota 13: (in)capaz

Na MFP 01, já traduzi “failing to recognize” para “incapaz de reconhecer”. Agora traduzo *unable* para *incapaz*, criando uma nova repetição, só em português, congruente com o livro. Busco usar a língua para a qual traduzo a favor da poesia do texto original, e não como se a língua fosse limitante.

⁵⁰ Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Cluster>

DE 01 – Pg. 08:

0	Legenda: Aliterações & Assonâncias Rimas & Repetições Modificações Omissões Acréscimos Reordenação dos Versos
---	--

	α	α
1a	Is this what you meant by prose	É isto que você chamava de prosa
2a	Silica glass shapes	Formas de sílica vítrea
1b	A supporting beam	Uma viga de apoio
2b	where lightning strikes the sand	onde o raio atinge a areia
	missing from the voice, eaten away	ausente da voz, corroída
	From the inside I could see	por dentro pude ver
	his influence, mainly in the use	a influência dele, sobretudo no uso
	but also in exchange	mas também na troca
	The head tipped back	A cabeça inclinada para trás
3	to slow the speaking	espaçando a fala
	Our collaboration ends	Nossa colaboração termina
4	On the appointed day, we gathered	No dia marcado, nos reunimos
	in a makeshift structure	num espaço improvisado
5	Viscous fluid from a floral source	Fluido viscoso de origem floral
	but quarreled over terms	mas discutimos sobre os termos
6	pouring from the mouth into	vertidos da boca para
	Particles of wax. It's been done before	Partículas de cera. Isto já foi feito antes
	cupped hands	as mãos em concha
7	in a lesser key, a broader sense	em chave menor, um sentido mais amplo
8	I sound like him	Me pareço com ele
	more often now, unable to pronounce	agora ainda mais, incapaz de pronunciar
	or trailing off, then suddenly	ou perdendo a voz, então de repente
	Set against a large expanse	Insurgindo contra a vastidão
	I have to leave. I just remembered	Preciso ir. Acabo de lembrar
	something about Ari	uma coisa sobre Ari
	structured like a language	estruturada como linguagem
9	with appropriate delays	Com atrasos adequados

Nota 1 (1a e 1b): viga

Is this what you meant by prose / A supporting beam. Concebo a ligação destes versos-perguntas (1a-1b) não pela sintaxe, mas pela imagem que formam e remete à escrita literária de Lerner. Me parece que os pilares de seus romances vêm da poesia mas *Estação de Atocha* e *10:04* têm, claro, estrutura de prosa (*vigas de apoio*), que os situa no tempo-espaço, determina personagens etc. Relembro aqui a imagem do fibrado tangente. Filamentos verticais, bambos, com espaços vazios entre eles, formando um círculo de pontilhados: uma imagem próxima da poesia. Já os filamentos alongados (horizontais como as vigas), tangenciando-se, seriam como a prosa.

Nota 2 (2a e 2b): sílica

A sílica vítrea⁵¹ é um vidro especial, feito de quartzo fundido. Seu uso é essencial em indústrias de alta tecnologia, como a da informática e a de painéis de energia solar, bem como em alguns equipamentos científicos, por ex. espectrômetros. Trata-se de um tipo de vidro puríssimo e, portanto, com elevado ponto de fusão. O Vale do Silício assim se chama por causa dessa matéria-prima (o silício), tão usada nos processadores de empresas que lá se instalaram.

Quando um *raio atinge a areia* (numa praia, numa duna), esses grãos de areia derretem e se fundem em menos de um segundo. O ponto de fusão da areia é de cerca de 1.800 graus Celsius e a temperatura de um raio pode chegar a 30 mil graus celsius (que é 5 vezes a temperatura na superfície do sol). Se certas condições locais forem adequadas, a areia fundida forma longos tubos ocos chamados fulgurites. O termo vem da palavra latina “fulgur”, que significa “relâmpago”. Raios atingem a Terra frequentemente, mas é rara a formação de fulgurites. Eles parecem feitos de vidro, o que me faz pensar na possível conexão dos versos 2a e 2b.

Nota 3: espaçar

Leio este verso ligado ao último da estrofe anterior: *A cabeça inclinada para trás / espaçando a fala*. Não disse “para espaçar a fala”, pois soaria mal “para” duas vezes.

Nota 4: partículas

Em inglês pode-se ler sequencialmente (*we gathered / in a makeshift structure*) ou não (*we gathered / particles of wax*). Perdi em português esta segunda combinação.

Nota 5: fluidos

A viscosidade (termo da física) corresponde ao atrito interno dos fluidos, de acordo com suas interações intermoleculares. É a propriedade que determina a resistência de um fluido ao escoamento. Quanto mais viscoso o fluido, menor a velocidade com que se movimenta. Me parece viscoso também o próprio som do verso em inglês, marcada pela métrica (/ - / - - / - /) e pelas aliterações em /f/. Em português o efeito é parecido, marcado também pela cadência (/ - - / - - / - - /) e por aliterações em /f/.

⁵¹ Fonte: www.unicamp.br/unicamp/ju/575/producao-de-silica-vitrea-e-viavel-no-pais-mostra-tese

Nota 6: verter

O verbo “to pour” pode ter o sentido de “fluir”, “derramar”, “entornar”, “despejar”, “investir” etc., dependendo do contexto e da preposição que o acompanha. Neste verso, “pour into” virou “verter para” e supoho que este verso esteja ligado ao último da estrofe, *pouring from the mouth / into cupped hands*, razão pela qual em português incluí o artigo “as” na frente de “mãos”. Gostei também de usar o verbo “verter”, que têm sentidos múltiplos em português. E gosto que um desses sentidos seja ligado à tradução (de um texto da língua nativa para a estrangeira).

Nota 7: chave menor

Ao rei Salomão, um dos personagens mais famosos da Bíblia, é atribuída a autoria do grimório “Lesser Key of Salomon” (A Chave Menor de Salomão). Trata-se de um conjunto de livros medievais de feitiços e encantamentos mágicos, que contam como Salomão teria alcançado seu poder com a ajuda dos demônios. No verso, traduzi também *lesser key* para *chave menor*. O termo musical é “minor key”, que aparecerá mais adiante. *In a lesser key / a broader sense* pode ser uma metáfora para a poesia de *Mean Free Path*, que trava um embate com a linguagem, insistindo em certos temas que colidem com outros e funcionam como multiplicadores de sentidos, talvez em busca de encantar.

Nota 8: soar

Tinha pensado em dizer “Soo como ele”, para usar um verbo que (como “sound”) fizesse referência ao som. Mas, ironicamente, não me soou tão bem quanto *me pareço com ele*. Pensei numa conexão fora da ordem: *I sound like him / Set against a large expanse* ou *Me pareço em ele / Insurgindo contra a vastidão*. Os versos (em inglês e português) me fazem pensar num eu lírico que se volta contra o senso comum em seus versos, tal como algum poeta que o precedera e influenciara.

Nota 9: adequar

Atrasos apropriados parece um trava-línguas. Prefiro *atrasos adequados*.

6. O livro: tradução e notas parciais

Selecionei 7 páginas da seção MFP 02 e 3 páginas da seção DE 02 para apresentar com marcações coloridas e notas de tradução. Este recorte me parece suficiente para atender às variadas questões de tradução que os versos do livro instigam e, além disso, serviu para calibrar a extensão deste trabalho. Uma particularidade formal dessas seções é que nelas proliferam versos fora da ordem, bem como colagens de termos e trechos anteriores.

6.1. Mean Free Path (seção 04)

MFP 02 – Pg. 02:

1	There must be an easier way to do this I mean without writing, without echoes Arising from focusing surfaces, which should Should have been broken by structures	Deve ter um jeito mais fácil de fazer isto Quer dizer, sem escrever, sem ecos Surgindo de superfícies refletoras, que deviam Deviam ter sido quebradas por estruturas
2a	Hung from the apex in the hope of deflecting	Penduradas no topo na esperança de defletir
2b	In the hope of hearing the deflection of music As music. There must be a way to speak	Na esperança de ouvir a deflexão da música Como música. Deve ter um jeito de falar
3	At a canted angle of enabling failures	Dos fracassos possíveis num plano inclinado
4	The little collisions, the path of decay	Pequenas colisões, percurso da queda
	α	α
5a	But before it was used by the blind, it was used	Mas antes de ser usado pelos cegos, era usado
5b	By soldiers who couldn't light their lamps	Por soldados que não podiam acender lamparinas
6	Without drawing fire from across the lake	Sem atrair tiros do outro lado do lago
5c	Embossed symbols enable us to read	Símbolos em relevo nos permitem ler
5d	Our orders silently in total dark	Nossas comendas no breu total
7	In total war, the front is continuous	Na guerra total, o front é contínuo
5e	Night writing, from which descends	Escrita noturna, de onde vem
8	Night-vision green. What if I made you Hear this with your hands	Verde visão noturna. E se você pudesse Ouvir isto com as mãos

Nota 1: acústica

“Focusing surface” não diz respeito à visão, como “superfície focal”, mas a uma questão acústica. São superfícies que refletem ondas sonoras (por exemplo, em auditórios e teatros), funcionam como difusores do som. “Superfície acústica” não seria boa solução, pois remete aos materiais usados para que um ambiente tenha isolamento acústico. Busquei uma expressão mais genérica, como a do original, e cheguei a *superfícies refletoras*. Pensei ainda nas “conchas acústicas”, em que o efeito das superfícies refletoras é conhecido. A palavra “concha” é bonita e já

apareceu em outros versos, mas “superfície” é mais relevante na poética do livro e valia a pena mantê-la.

Nota 2 (2a e 2b): defletindo a repetição

Traduzi *deflecting* - *deflection* para *defletir* - *deflexão*. Essa (quase) repetição me repete ao poema “Dedicatória”, em que há *reflecting* / *weather* / *and reflecting* / *reflecting*, que traduzi para *refletindo* / *o clima* / *e refletindo* / *a reflexão*.

Nota 3: ângulo

Canted angle é um termo do cinema também conhecido como “dutch angle”. No Brasil, costuma ser chamado de “ângulo holandês” ou, como pus no verso, *plano inclinado*. Trata-se da inclinação da câmera (de 25 a 45°) para baixo, que tem como efeito a percepção sutil de desequilíbrio, instabilidade, angústia ou perigo na cena. Lerner indaga-se sobre a possibilidade de falar dos fracassos possíveis num plano inclinado, ou seja, por meio de um recurso imagético, de um ângulo que não é textual, mas que também emociona. Inverti as partes do verso na tradução, pois “no plano inclinado dos fracassos possíveis” ficaria obscuro e ambíguo.

Nota 4: queda

Pequenas colisões, percurso da queda. Esse paralelismo ressoa em mim o nome de um livro de Rubem Fonseca que li há mais de vinte anos: *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. Pode ser pelos efeitos estilísticos em comum (rima de *colisões* com *emoções*, aliteração de *percurso* e *pensamentos*) ou pelo intercâmbio, que o romance também propõe, entre literatura e cinema. Talvez escreva esta nota inspirada em versos como “abrir você / para a interferência” (MFP 02 – pg. 5).

Nota 5 (5a, 5b, 5c, 5d e 5e): escrita noturna

O principal tema desta estrofe é a *escrita noturna* (5e), ou seja, nome do código militar tátil que inspirou o sistema do braile, composto por *símbolos em relevo* (5c) que *permitem ler* (5c) no *breu total* (5d). Lerner nos lembra a origem do braile que, impressionantemente, retrata a supremacia da guerra sobre a humanidade. O braile aprimorou esse código, desenvolvido para atender ao pedido de Napoleão Bonaparte de que os soldados pudessem se comunicar à noite nas trincheiras sem deixar rastros

de som nem de luz. Ou seja, *antes de ser usado pelos cegos, era usado / por soldados* (5a-5b).

Nota 6: julgar

Draw fire, no contexto de guerra do poema, é “atrair tiros”. No sentido figurado seria “atrair críticas”. É interessante como Lerner faz uso de expressões que têm um sentido bastante diferente das palavras que os compõem, mas tais palavras isoladas (“draw” e “fire”, neste caso) também são importantes ao longo do livro. Colisões e giros de sentido também podem se dar nesse nível da palavra, e não só de um verso para outro.

Nota 7: total

Total war é *guerra total*, uma guerra de alcance ilimitado em que quase não há distinção entre combatentes e não combatentes. Inevitavelmente todos tomam partido, pois não têm como fugir. Recursos de todos os tipos (humanos, militares, naturais etc.) são mobilizados para a guerra. A Segunda Guerra Mundial é um exemplo de *guerra total*. *Total war* é também o nome de uma série de jogos de computador que tem muitos fãs nos EUA, no Brasil e no mundo, desde 2000 até hoje, em que os jogadores batalham em tempo real. O nome da série no Brasil também é *Total war*. A expressão demonstra, de novo, como ações e designações originadas para a guerra (*night writing*, *total war*) foram incorporadas depois a outros setores de nossas vidas (o sistema de leitura para pessoas sem visão ou com baixa visão e, ironicamente, a indústria do entretenimento). Por fim, eu queria manter a correlação entre *total dark* e *total war*, que virou *breu total* e *guerra total*.

Nota 8: e se você pudesse

Não gosto de como soa “E se eu fizesse / você ouvir isto com as mãos”. Na verdade, gosto menos ainda de como soa “E seu eu fizesse você ouvir isso como se fosse música” (que seria uma tradução mais literal para o primeiro verso da MFP 02 – página 1, que diz *What if I made you hear this as music*). Dessa forma, o verso ficaria pouco oral e muito longo, então, optei por suprimir o “eu” e dizer *E se você pudesse ouvir isto como se fosse música*. Portanto, aqui eu quis repetir a mesma construção, dizendo *E se você pudesse / ouvir isto com as mãos*. Nas duas ocorrências, *isto* é o próprio poema que estamos lendo.

MFP 02 – Pg. 04:

1	Wait, I don't want this to turn Turn into a major novel. I want this to be Composed entirely of edges, a little path	Espera, não quero que isto vire Vire um grande romance. Quero que isto seja Inteira e composta de beiras, pequeno percurso
2	For Ari. All my teachers have been woman But not how you mean that. That's why I speak In a voice so soft it sounds like writing Night writing. A structure of feeling. Broken by hand. I want the paper to have poor Opacity, the verso just visible beneath	Para Ari. Só tive professoras mulheres Mas não como você entende isso. Por isso falo Com a voz tão suave que soa como escrita Escrita noturna. A estrutura do sentimento. Se quebra com a mão. Quero o papel com pouca Opacidade, o verso quase legível por trás
	α	α
4	The ode just visible beneath the elegy	A ode quase legível sob a elegia
5	The preemptive elegy composed entirely	A elegia antecipada inteiramente composta
6a	This movement from the ground to cloud	Este movimento do chão à nuvem
	Of waves decaying slowly on plucked strings	De ondas que vão se decompondo em cordas dedilhadas
6b	Is lightning. I don't know how else to say it	É um raio. Não sei outra forma de dizer isso
	I mean without writing. Maybe if you let	Quer dizer, sem escrever. Talvez se você souber
7	The false starts stand, stand in for symbols Near collapse, or let collapsing symbolize	Queimar a largada, não largar mão dos símbolos À beira do colapso, ou deixar o colapso simbolizar
8	The little clearing loving is. Maybe then	A pequena clareira que é o amor. Talvez então

Nota 1: beiras e fronteiras

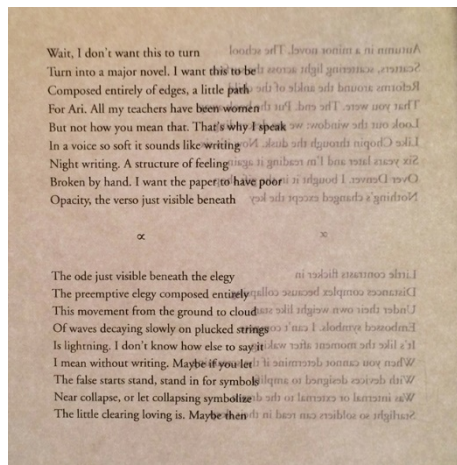
Dados os entrelaçamentos de *Mean Free Path* com *Estação de Atocha* e *10:04*, penso que de algum modo essa escrita poética originou romances. A meu ver grandes romances, não no sentido “canônico” que impregna o termo. Quando o verso diz *I want this to be / entirely composed of edges* talvez esteja propondo uma demarcação de limites da poesia. Ou, ao contrário, flexibilizando as beiras e fronteiras dos gêneros literários? Importante dizer ainda que, ao dizer “major novel” e “minor novel”, Lerner remete também à música, em que “major” e “minor” são usados para descrever tons, acordes, escalas etc. Perco esse jogo, pois em português não se costuma dizer “romance maior”.

Nota 2: professoras

Só tive professoras mulheres soa mais como um reforço do gênero do que uma redundância exagerada, como seria em “Todas as minhas professoras eram mulheres”. Em português, “professora” já contém marca de gênero.

Nota 3: opacidade

As estrofes das seções MFP são como “blocos”. Os versos são alinhados à esquerda mas lembram textos justificados, pois suas medidas são parecidas. Ao pegar o livro e ler uma página MFP, é possível visualizar (mas não ler) as estrofes no verso dela porque, de fato, como o poema diz, o papel tem *pouca opacidade*. Ao observar a página à contraluz (como na imagem ao lado) é ainda mais nítido o efeito da transparência: as estrofes do verso da página se “encaixam” com as da frente, esticando o “bloco de texto”, que fica visualmente semelhante a um texto em prosa. A foto ao lado é da página em que estamos e nela, excepcionalmente, o primeiro verso da segunda estrofe, dos dois lados, não faz esse “encaixe”, há um vazio entre os versos (poéticos). Mas a percepção mais ampla é de que a forma é típica da prosa, questão que está em jogo nas seções MFP. Frente e verso colidem. Nas seções DE isso não ocorre, pois os versos são todos mais curtos e alguns têm recuo de margem. *The verso*, em inglês, é “o outro lado da página”, ou seja, *o verso*. E *o verso* em português ganhou um duplo sentido interessante. *Just visible* é *quase legível* e foi assim que traduzi. Uma opção descartada, semanticamente mais próxima do original, foi “apenas visível”, que deixaria o trecho obscuro, o que ele não é em inglês.



Nota 4: ode e/ou elegia?

Lindo verso, lindo paralelo. A alegria no lamento. A união do contraditório.

Nota 5: preemptivo

Preemptive é “antecipado” (por ex., o ato de atacar para antecipar-se a um possível ataque). É também um termo de computação: um esquema de processamento em que o sistema operacional controla o tempo a ser gasto em cada processo e o distribui por prioridades. Em inglês, é uma palavra comum. Em português, “preemptivo” só costuma ser encontrada em textos sobre informática ou economia. Então, optei por traduzi-la de forma mais genérica e menos marcada: *elegia antecipada*. Por fim, Lerner já havia dito *preemptive elegy* em um poema de *The Lichtenberg Figures*.

Nota 6 (6a e 6b): raios

É bonita, em inglês, a rima interna de *ground* com *cloud* (/aw/). Ao traduzir, pensei em dizer “do solo à nuvem” ou “do chão à nuvem”. Depois pensei em “do ninho à nuvem”, em que as palavras principais são troqueus que aliteram e geram um ritmo. E embora o sentido de “ninho” destoasse do sentido de *ground* e, também, embora ninhos nem sempre fiquem no chão, achei que era bacana e pertinente ao poema o contraste de “ninho” (abrigo, lugar assentado, seguro) com “nuvem”. Mas essa ideia caiu por terra quando vi a ligação desse verso com outro, fora da ordem: *This movement from the ground to cloud / is lightning (...)*. Ele fala do percurso do raio. A questão sintática se impôs. Ainda buscando um jogo sonoro cogitei dizer “do solo ao céu”. Mas o percurso do raio é preciso, começa numa nuvem e termina em outra ou no chão, porque há colisão. O “céu” é muito abrangente. Portanto, *do chão à nuvem*.

Nota 7: não largar mão

False starts significa “antecipar-se”, é um “premature start”. A expressão tem origem no esporte e em geral se refere a uma infração, mas no verso ela ganha sentido positivo. *Maybe if you let / The false starts stand* sugere que *false starts* podem ser uma solução. Em português, usei outra expressão com sentido semelhante e também usada em competições esportivas para recriar o trecho: *Talvez se você souber / queimar a largada*. Pensei também em “alarme falso” mas achei que era mais difícil essa expressão soar vantajosa. Na segunda metade do verso aparece “stand in”, que tem o sentido de “substituir”. *Stand in for symbols* virou *não largar mão dos símbolos*, expressão que inclui o prefixo de “largar”, de modo que no verso *largada* e *não largar* formam uma repetição lado a lado (assim como *stand* e *stand in* em inglês). Vale dizer também que as duas expressões em português trazem imagens muito presentes no livro: “queimar”, que remete ao fogo, e “mão”, que aparece em vários momentos (“mão dominante”, “mão em concha”, “mão espalmada” etc.).

Nota 8:

Tinha pensado em traduzir a primeira parte do verso para “A pouca claridade do amor”, mas depois um trecho do verso reaparece e essa tradução não serviria. Troquei para *A pequena clareira que é o amor*, inclusive mais próxima do original sintaticamente. Também pensei em dizer “... que amar é”, pois ouvi um eco das

clássicas tirinhas dos anos 1970, publicadas em livros até hoje. Mas em inglês elas se chamam “Love is” e não “Loving is”. Então fiquei com *é o amor*.

MFP 02 – Pg. 05:

1	Stamp the interference pattern into green foil Tear the hologram in half. You still see The whole landscape, only lower resolution Only through rain. They call this redundancy In the literature. It has to do with reference beams	Grave o padrão de interferência em chapa verde Rasgue o holograma ao meio. Ainda se vê Toda a paisagem, mas em baixa resolução Mas através da chuva. Chamam de redundância Na literatura. Tem a ver com feixes de referência
2	Lines extending to each leaf. As I turned the	Versos alargados a cada folha. Quando virei a
3	They call this contingency, a kind of music Page I tore it, and now it's elegy	Chamam de contingência, um tipo de música Página a rasguei, e agora é elegia
4	It's autumn. Foils are starting to fall	É outono. Floretes começam a cair
	α	α
5	There are three hundred sixty-two thousand	Há trezentos e sessenta e dois mil
6	And that's love. There are flecks of hope	E isto é amor. Há esperança salpicada
7	Eight hundred eighty ways to read each stanza	Oitocentas e oitenta maneiras de ler cada estrofe
8	Deep in traditional forms like flaws Visible when held against the light	Profundas em formas tradicionais, como falhas Visíveis quando postas à contraluz
9	I did not walk here all the way from prose To make corrections in red pencil I came here tonight to open you up To interference heard as music	Não vim a pé da prosa até aqui Para fazer correções de lápis vermelho Eu vim aqui esta noite para abrir você Para a interferência ouvida como música

Nota 1: foil

Aqui, *foil* parece ser uma “folha de papel alumínio”. Mas mesmo só “papel alumínio” deixaria o verso excessivamente longo. *Chapa* também é uma tradução possível para *foil*. Optei por ela. Outra acepção de *foil*, que não se aplica aos versos (por vários motivos, inclusive porque a concordância certa nesse caso seria “into the green foil”), é “escada”, mas não no sentido de “ladder”. “Escada” (*foil*) é também como chamamos um personagem coadjuvante em uma ficção, que contrasta com o protagonista, acentuando as qualidades deste.

Nota 2: virando a página

Na segunda parte desse verso, começa uma frase que será interrompida por outro verso e retomada no verso seguinte. Ela diz: *Quando virei a / Página a rasguei (...)*.

O verso entre esses dois versos parece um pensamento suspenso, enquanto o eu lírico está virando a página.

Nota 3: kind

Há algumas vezes *I kind of* (*Eu meio que*) ao longo do livro e, agora, *a kind of*. A semelhança dos significantes não foi recriada em português. São inesgotáveis os jogos de Lerner. Traduza desta vez para *um tipo de*.

Nota 4: floretes

Ao traduzir este verso, associe agora meu estado de espírito ao verso de Paulo Vanzolini: “reconhece a queda, mas não desanima”. Lerner diz: *It’s autumn. Foils are starting to fall*. Como traduzir o substantivo *foil* desta vez? Não é “papel alumínio” que está caindo. Nem “chapa” (como traduzi a palavra no verso 1). Penso em deixar o verso óbvio e dizer “folhas começa a cair”, ao menos “folhas” tem relação com as páginas de um livro (pronto ou abandonado). Mas assim eu ignoraria a estranheza do verso original. Descubro que *foil* também é um tipo de arma branca, sem gume, usada na esgrima. Essa arma se chama *florete* em português. A palavra lembra “flores”. Imagino as armas caindo, o escritor desarmando-se. Opto por rasgar as referências e dizer *floretes começam a cair*.

Nota 5: salpica

Abri mão do plural (*flecks*) não tradução, pois acho mais bonito *esperança salpicada* do que, por exemplo, “flocos de esperança”. E gosto de repetir “salpicada” que já apareceu no verso *braços salpicados de glitter* (MFP 01 – pg. 11).

Nota 6: maneiras

Aqui intuo uma ironia do autor, que alude aos livros com títulos vendedores que prometem por ex. “1000 maneiras de fazer X”. Ao mesmo tempo, questiona sua própria escolha de criar versos ambíguos e com tantas combinações possíveis.

Nota 7: contraluz

Este verso (e os circundantes) parece(m) clarear a ideia, já mencionada, de que à contraluz as páginas do livro se assemelham às de um texto em prosa. Lerner discute e questiona qual foi e será a sua poética, neste livro, enquanto o lemos. Gosto de

falhas / (...) à contraluz que parece com “folhas”, um efeito que só ocorre em português. As *falhas* seriam tanto dos versos quanto do eu lírico que neles se expõe.

Nota 8: da prosa até aqui

Não vim a pé da prosa até aqui é um decassílabo perfeito e recria o ritmo do verso em inglês. Feliz solução, a meu ver. Lido isoladamente o verso faz uma afirmação, mas que é desmentida em conexão com o verso seguinte. Afinal, *Não vim a pé da prosa até aqui / Para fazer correções de lápis vermelho* dá a atender que, sim, o eu lírico “veio a pé da prosa até aqui” e esse percurso o leva a “não fazer correções de lápis vermelho”, ou seja, a não querer suprimir os erros. Mas essa é uma interpretação, sintaticamente é possível pensar no contrário: que o eu lírico não teria vindo a pé da prosa até aqui (teria vindo de outra forma), justamente para poder fazer correções. Nesse caso, o verso 8 e o seguinte se complementam, não se contrariam.

Nota 9: interferência

Primeiro pensei em dizer “Para a interferência que pode ser música”. Depois achei melhor manter a estranheza sintática que está também no verso original, dizendo: *Para a interferência ouvida como música* (um heroico perfeito, acentuado em 4-6-10). Penso na interferência como algo positivo, que pode não ser ruído, mas música. E no elo com Ari: talvez ela seja uma interferência que ele aqui confirma que deseja. Talvez ela seja *esperança salpicada*, a única coisa que ele espera manter estável (*built to sway*) no poema, na vida, na *forma tradicional*. Ari e a própria poesia de *Mean Free Path* se cruzam o tempo todo.

MFP 02 – Pg. 06:

1	Damaged by flashes, the canvas begins To enlist the participation of the viewer	Danificada pelos flashes a tela começa A apelar para que o espectador participe
2a	To resemble the sitter. Looming sheets	A lembrar o modelo. Folhas imensas
3	Work mirror flake into the surface	Trazem flocos espelhados na superfície
2b	Of curved steel create spaces we can't enter	De aço curvo criam espaços inacessíveis
	In that sense is it public sculpture	Nesse sentido será que a escultura é pública
2c	Beside the office park reflecting pool	Ao lado do espelho d'água do centro de negócios
4	I panic my little panic. The death of a	Tenho mini crises de pânico. A morte de um
5	The caesura scales. Autumn tapers	Cesuras escalonadas. Velas afuniladas
	α	α
6	Waking in stations, writing through rain Which, when it first mixes with exhaust	Acordando em estações, escrevendo durante a chuva Que quando começa a misturar-se com fumaça
7a	Smells like jasmine. These are the little	Cheira a jasmim. Essas são as pequenas
7b	Floating signatures that interest me	Assinaturas flutuantes: me interessam
7c	Collisions along the path of reference	Colisões ao longo do percurso de referência
8	This time with feeling. What I cannot say is Is at the vertex. Build your own predicates	Dessa vez com sentimento. O que não posso dizer está Está no vértice. Crie seus próprios predicados
9a	In a hand so faint it reads like parting	Com a letra tão fraca que parece uma despedida
9b	Out of shifting constellations of debris	A partir de constelações cambiantes de destroços

Nota 1: flashes

O verso me leva a *Leaving the Atocha Station*. Busco no e-book o trecho sobre segurança de museu, que eu havia grifado: “On the one hand you are a member of a security force charged with protecting priceless materials from the crazed or kids or the slow erosive force of camera flashes; on the other hand (...)”. No poema, o verso pode também estar na sequência grifada em amarelo.

Nota 2 (2a, 2b e 2c): Serra

Penso que a conexão dos versos 2a e 2b – *Folhas imensas / De aço curvo criam espaços inacessíveis* – é uma referência às lâminas de aço com que Richard Serra faz grandes esculturas. Após ler toda a estrofe, penso especificamente no aço da escultura “Tilted Arc”, que foi destruída e removida da Federal Plaza, em Nova York, em 1989, após quatro anos de batalha judicial⁵². De um lado da disputa estavam os que defendiam a importância da obra e seu poder de impactar e transformar a praça. Do outro, os vencedores, que enfatizavam que ela era feia e teria

⁵² Fonte: www.cronologiadourbanismo.ufba.br/apresentacao.php?idVerbete=1392

estragado o espaço público. O verso 2c, também encadeado, fala mais do local (foto à direita⁵³) onde estava a escultura.



Nota 3: focos espelhados

Mirror flakes se refere ao efeito metálico dos esmaltes com glitter, ou seja, como *flocos espelhados*. A aparência deles na unha talvez guarde alguma semelhança com o efeito do polimento do aço na escultura de Richard Serra.

Nota 4: pânico

Eu gostaria de dizer “Tenho pânico do meu pouco pânico”. Mas não o faço aqui, afinal, não é o que o verso em inglês diz. *My little panic* é apenas uma forma terna do eu lírico nomear o próprio pânico, dizer que sente pânico. Traduzi para *tenho mini crises de pânico*, crises essas que parecem vir à tona quando ele está *ao lado do espelho d’água do centro de negócios*, onde ficava a escultura de Serra.

Nota 5: cesuras

Aqui, me parece que *autumn* não é a estação do ano, e sim o período final de um ciclo de vida, a fase da maturidade logo anterior à velhice, “the autumn years”. Portanto, perco a repetição. Na página 1 da MFP 02 (que não está entre as comentadas, mas faço esse breve comentário aqui) traduzi *autumn* para *outono* para privilegiar a referência a Tolstói. Aqueles versos falavam de *Guerra e Paz*, que tem um famoso trecho sobre o “clima outonal extraordinário (...), em que tudo cintila no ar rarefeito (...), em que estrelas douradas tombam do céu o tempo todo, causando espanto e alegria”⁵⁴. Lerner diz entre seus versos: *Suddenly the weather / Is written by Tolstoy*. Tudo parece mesmo colidir em *Mean Fre Path*: essas estrelas douradas de Tolstói, ainda que não explicitadas por Lerner, lembram os fogos de artifício dos seus versos, em que os pontos luminosos são estrelas.

Neste verso me parece que *tapers* são as velas que têm diâmetro maior na base e vão estreitando-se à medida que crescem, como a vida. Me lembro de um

⁵³ Fonte: <https://publicdelivery.org/richard-serra-tilted-arc/>

⁵⁴ Tradução de Rubens Figueiredo para edição da Companhia das Letras de *Guerra e Paz*.

verso que traduzi na pg. 3 da DE 01: *Cathedral windows thicker at the base*. As velas, deste verso 5, também são “thicker at the base”. Em português, não há um nome específico para esse tipo de vela, nem uma expressão parecida que sugira essa fase da vida. Optei por traduzir *Autumn tapers* para *Velas afuniladas*, que pode ser uma metáfora para o fim da vida ou da esperança que vai diminuindo. Há um paralelismo entre as duas partes do verso em inglês, que recriei dizendo: *Cesuras escalonadas. Velas afuniladas*. As cesuras (em etapas / degraus escalonados, ou seja, progressivos) são justamente as que o eu lírico faz nos versos ao longo do livro, aparentemente dimensionando e estreitando suas escolhas.

Nota 6: escrever

Para deixar o verso menos longo, eu havia pensado em dizer “escrevendo enquanto chove”. Porém, no verso seguinte quem *começa a misturar-se com fumaça* é a *chuva* do verso anterior, então, eu precisava mantê-la, não podia trocar o substantivo pelo verbo. “Escrevendo na chuva” sugeriria que o sujeito estava pegando chuva enquanto escrevia. Em outras ocorrências, *through rain* virou “através da chuva”, mas aqui ia parecer que a chuva estava atravessando o papel, cruzando a escrita. Preferi, então, *escrevendo durante a chuva*.

Nota 7 (7a, 7b e 7c): me interessam

Gosto da mistura de *chuva* com *fumaça* resultando num insólito cheiro de *jasmim*. Seguindo, percebi que *These are the little* podia ser lido na sequência (7a-7b) ou fora dela (7a-7c). Tanto *assinaturas* (7b) como *colisões* (7c) são substantivos femininos plurais, que concordam com o adjetivo *pequenas* (7a). Inicialmente eu havia optado por “Essas são as pequenas / Assinaturas flutuantes que me interessam”. Mas o excesso de “que” (já há outro na estrofe e há um dentro de “pequenas”) empaca o ritmo da leitura, mais fluida em inglês. Busquei outra solução. Troquei “that” por “:.”. Ficou *Essas são as pequenas / Assinaturas flutuantes: me interessam*. Penso nos versos de Cazuza: “mentiras sinceras / me interessam” ou “raspas e restos / me interessam”. As referências se encontram.

Ao ler *the little*, intuo que depois virá “delays”, como em versos anteriores. Mas Lerner nos surpreende com novas construções e *colisões*. *Assinaturas flutuantes* combina com a poética do livro, que inclui fragmentos de outros poetas, músicos etc.

E são flutuantes também porque o eu lírico não é sempre o mesmo: às vezes parece ser o autor, às vezes seu inconsciente, às vezes Ari ou outra voz.

Por fim, vale dizer que *percurso de referência* (7c) é mais um termo científico que Lerner entrelaça à escrita. Ondas se propagam em um *percurso* óptico *de referência* quando as condições de propagação são bem controladas. No fim de tal percurso, as ondas são recombinações e interferem entre si.

Nota 8: com sentimento

This time with feeling já apareceu em um verso anterior e voltará a aparecer. É algo que se diz, por exemplo, quando um músico está ensaiando e, na hora de gravar a versão definitiva o produtor diz “this time with feeling”, que se assemelha em português a “agora caprichando” ou “agora é pra valer”. No entanto, nas ocorrências de *Mean Free Path*, a expressão quer dizer não só isso mas, principalmente, o que ela diz literalmente: *dessa vez com sentimento*. Essa foi a tradução que, a meu ver, melhor combinou com os versos, em que Lerner parece mobilizar não só a dinâmica da vida contemporânea (a comunicação, a militarização) mas também as emoções particulares que colidem com ela.

Nota 9 (9a e 9b): partir

Parting no verso 8a tem sentido de “ir embora”, “despedir-se”, assim como em versos anteriores em que essa palavra aparece. Mas “part / out” (em conexão com o 5b), segundo o *Urban Dictionary*, se refere a peças de um item maior mas que, isoladas, também têm valor (estético, prático ou monetário). Essa ideia, de novo, remete à maneira como Lerner se reapropria de fragmentos alheios ou de outras obras dele mesmo. Então, aqui optei por recriar uma ambiguidade (e uma repetição interna), usando *partindo* e *a partir*. *Parting* (*partindo*) traz a ideia de “ir embora” e, quando se une ao verso 8b, parece que essa partida deixa de ser uma subtração (em que a letra some) para desdobrar-se em fragmentos ou *constelações*.

MFP 02 – Pg. 10:

0		
1	I'm not above being understood, provided	Não me sinto por baixo quando me entendem, se
	The periodic motion takes the form of	O movimento periódico tome a forma de
2	Work is done on the surface to disturb	O trabalho é feito na superfície para perturbar
	Traveling waves. The distances increase	Ondas viajantes. As distâncias aumentam
3a	The manmade lake. Metals that behave	O lago artificial. Metais que se comportam
4	In value as the last observer turns away	De valor enquanto o último observador se afasta
3b	Like water give us courage to dissolve	Como as águas nos dão coragem de dissolver
	And walks out of the frame into	E sai do quadro em direção a
3c	The genre, but not the strength. Wait	O gênero literário, mas não a resistência. Espera
	α	α
	I wasn't finished. I was going to say	Ainda não terminei. Eu ia dizer
	Into the open, a green place when seen	Ao ar livre, um campo verde visto
5	Through goggles. Virgil wrote at night	Através desses óculos. Virgílio escrevia à noite
	From above. Build your own pastoral	De cima. Crie sua própria pastoral
6a	Out of embossed symbols, hollow enclosures	Os símbolos em relevo, invólucros ociosos
6b	Expand on impact in order to disrupt	Expandem o impacto a fim de romper
7	The Lady of the Lake. A magazine for men	A Dama do Lago. Uma revista para homens
6c	More tissue as they travel through	Mais tecidos à medida que transpassam
	The genre. We were happy in the cave	O gênero literário. Éramos felizes na caverna

Nota 0: intercalar

Quase todos os versos são perfeitamente intercalados. Alguns também funcionam bem na ordem e, neles, quis manter a ambiguidade, como por exemplo *to disturb / traveling waves* (para perturbar / ondas viajantes).

Nota 1: metapoesia

Difícil traduzir *I'm not above being understood*. O verso também deve ser “not above being translated”. Chegamos à tradução. “Não sou superior a ser entendido” seria pouco entendível, e a expressão em inglês não é. Grosso modo, o verso diz que o eu lírico não é um arrogante que se sente diminuído quando entendem o que ele diz. Ou seja, ele não é alguém que usa hermetismos inalcançáveis para se sentir “por cima”. Testei algumas opções, como “não estou acima de ser compreendido” (inusual) e “não me sinto rebaixado quando me entendem” (gosto, mas “rebaixado” pesa demais no verso). Troquei para *Não me sinto por baixo quando me entendem*. Lerner parece querer trabalhar na *superfície* sem ser superficial. Põe a escrita na corda bamba, em busca de um ponto de equilíbrio em que ela balance sem cair, estabelecendo uma comunicação com o leitor mas sem ceder à banalização e à simplificação da linguagem.

Nota 2: trabalho

Nesta altura do trabalho, me dou conta de que a palavra *work* também se repete bastante e que muitas vezes a tradução é *trabalho*, mas nas duas ocorrências dela na “Dedicatória” não traduzi assim. Na primeira, ficou “obra” (porque se referia a uma obra de arte). Na segunda, mudei o jogo de palavras do verso e a palavra foi descartada. Ainda assim, as repetições são bastantes. Ao digitar *work* no buscador do Word, também aparecem as *fireworks* no livro. Me parece que não é por acaso. Lerner está lidando com as palavras que se repetem em vários níveis de apreensão da linguagem. Em português, por vezes essa dinâmica se repete em trechos diferentes. Por exemplo, há *fogos de artifício* e *lago artificial*. Original e tradução não andam sempre sob o mesmo jugo. Gostaria de dizer, ainda, que inicialmente encadeei assim os versos 1-2: “Não me sinto por baixo quando me entendem, desde que / O trabalho seja feito na superfície para perturbar”. Em inglês o verso 2 também pode ser lido isoladamente e queria recriar esse efeito na tradução. Para isso, troquei “desde que / o trabalho seja feito (...)” para *se / o trabalho é feito (...)*.

Nota 3 (3a, 3b e 3c): coragem

A possibilidade de leitura do verso 3b isolado, que muito me agrada, me levou a não querer deslocar o artigo “o” (3c) para o final desse verso. Me levou também a botar “a” no fim do verso seguinte e “o” no início do último verso da estrofe, quebrando “ao”. Tudo isso para que as múltiplas leituras fossem viáveis sintaticamente (sendo que a quebra da contração “ao” foi diferente das quebras habituais de Lerner). Ou seja, o verso 3b faz sentido isolado, no meio do 3a e do 3c ou, ainda ligado apenas ao 3a. Nesse último caso, é bonito também o que ecoa: se até o metal pode se comportar como água, por que nós não poderíamos amolecer? Há nesses versos uma reflexão do eu lírico sobre si e sobre os versos, pautada pela humildade. Nos versos 3c e no último desta página, excepcionalmente traduzo *genre* para *gênero literário*. Explico a escolha na nota 6.

Nota 4: enquanto

Aqui e muitas vezes *as* apareceu e virou *enquanto*. É uma palavra bem mais longa esta, mas a meu ver não soou pesada nos versos. Já *the last observer turns away* virou *se o último observador se afasta* porque se eu dissesse “se vira” o sentido pareceria outro, de “dar um jeito” ou, em inglês, “make ends meet”.

Nota 5: óculos

Difícil traduzir. Optei por *óculos*, que na verdade faz pensar em “glasses”. Poderia dizer “máscaras”, que remete a “mask”. E seria muito redutor (em termos de sentido) e amplo (em termos de extensão do verso) dizer “óculos de natação”, “óculos de proteção para neve” ou “máscara de mergulho”, três itens a que a palavra *goggles* pode se referir. Deixei os *óculos*, mas temo não estar enxergando algo bem.

Nota 6 (6a, 6b e 6c): balas dundum

Os versos não falam em balas dundum (expanding bullets), mas parece que são elas *os invólucros ocos que expandem o impacto a fim de romper mais tecidos* (6a-6b-6c) ou, como a leitura ordenada diz *a fim de romper a Dama do Lago* (6b-7). Esses projéteis ocos têm ponta côncava e, ao penetrar um corpo, explodem e, assim, expandem seu impacto, ferindo vários tecidos ou órgãos ao mesmo tempo. É difícil sobreviver a um tiro desses. Espera-se a palavra “corpo” completando *romper mais tecidos / à medida que transpassam o*. Mas o verso diz *transpassam o gênero*. Aqui a ambiguidade de *gênero* (o original diz *genre*, que é *gênero literário*) não é bem-vinda e o termo completo não deixa o verso longo demais (a extensão foi uma questão em outras ocorrências). Decidi ser específica e dizer *gênero literário*, ainda que não o tenha feito antes, pois parece importante, nesta seção do livro, marcar as questões metapoéticas que se apresentam. O *gênero literário* está morrendo? *Gênero literário* é, por exemplo, *uma revista para homens*?

Nota 7: Dama do Lago

A Dama do Lago é, segundo a lenda arturiana, a mais importante sacerdotisa de Avalon. Teria raptado Lancelote e criado o menino em seu palácio sob as águas. Ela tinha a missão de entregar ao Rei Artur a Excalibur, espada sagrada. Ao recebê-la, Arthur juraria que, quando fosse rei da Bretanha, respeitaria os cultos católicos e os de Avalon. Mas nessa cerimônia a Dama foi decapitada com a espada, por Balin, um antigo desafeto. Depois Balin lança a Excalibur à água e, diz a lenda, uma mão surge para recebê-la: a mão da *Dama do Lago*. Pode-se pensar que o impacto de um rompimento é, assim, expandido.

MFP 02 – Pg. 12:

1	The leaves appear to increase in brightness	As folhas parecem ter o brilho aumentado
2	The dim star in the periphery disappears	A estrela mais fraca e periférica some
3	At dusk as rods shift toward the shorter waves	No crepúsculo e bastonetes se voltam para ondas curtas
4	If you turn and try to look at it directly	Se você vira e tenta olhar diretamente
5	It maps onto the fovea, rich in cones	Ela é mapeada na fóvea, repleta de cones
6a	Which privilege color over line. I turned	Mais sensíveis às cores do que às linhas. Virei
	I tore it. Now I see the elegy beneath	Rasguei. Agora vejo a elegia por trás de
6b	Long lines of cloud with poor opacity	Nuvens alinhadas com pouca opacidade
	A pattern stamped into green foil	Um padrão gravado em chapa verde
	α	α
7	With feeling, how the eye moves constantly	Com sentimento, como o olho que tanto se move
	To keep light from the object falling	Para evitar a luz do objeto caindo
	Gently on a little clearing. They call this	Suavemente numa pequena clareira. Chamam de
8	Like rain that never reaches ground	Como chuva que nunca chega ao chão
	Reading, like birds that lure predators away	Leitura, como pássaros que afastam predadores
9	Virga, or the failure of the gaze to reach	Virga, ou o olhar não conseguir chegar
	By faking injury, like flares that bend	Fingindo uma lesão, como sinalizadores que
	Across the lake in total dark	Do outro lado do lago no breu total
10	Missiles from their path	Desviam mísseis do seu percurso

Nota 1: brilho

A estranheza do verso em português também me parece existir em inglês. Acho que, com essa forma de dizer, Lerner remete mais ao aumento do brilho das folhas na tela do computador do que a folhas reais / físicas que seriam mais brilhosas do que outrora.

Nota 2: estrelas fracas

“Dim stars” são estrelas que têm pouco brilho. A maioria dos textos que encontrei online, acadêmicos e jornalísticos, as chamam de “estrelas fracas”. Um ou outro fala em “estrelas com baixa luminosidade”. Mas optei por *estrela fraca* por duas razões: porque é mais curto e poético e porque o fato de que a palavra *brilho* aparece no verso anterior já indica que o que é mais fraco na estrela deste verso é, justamente, o brilho. A palavra “dim” já apareceu em uma ocorrência anterior, em que *dim the lights* virou *baixem as luzes da cabine*; mas essa repetição não tem maior importância. Explicando um pouco mais sobre *estrelas fracas*⁵⁵: em geral são as mais pobres em metais e também as mais primitivas, provenientes de órbitas caóticas.

⁵⁵ Fonte: <http://agencia.fapesp.br/astro-nomos-brasileiros-identificam-estrela-rara-na-via-lactea-/22555/>

Outra questão é o verbo “disappear” (em flexões variadas) já foi muitas vezes traduzido para “desaparecer” (idem) e outras tantas para “sumir”, conforme o contexto, que não se adequava sempre bem à mesma palavra em português. Neste verso, inicialmente pensei em dizer “desaparece”. Mas o verso me soava mal, longo demais. Experimentei substituir por “some” e a leitura em português ficou mais agradável, então, fiz a escansão e identifiquei que com “some” no final os versos 1 e 2 desta estrofe tem a mesma métrica, que é:

As folhas parecem ter o brilho aumentado: - / - - / - - - / - - / -

A estrela mais fraca e periférica some: - / - - / - - - / - - / -

Por fim, leio este verso encadeado com o verso 4: ambos estão grifados no poema.

Nota 3: mais curto

Aqui fiz algumas modificações para que o verso ficasse de tamanho adequado. *As* não virou “enquanto”, e sim *e*. *Shorter waves* virou *ondas curtas* e não “mais curtas”.

Nota 4: tenta olhar

Suponho que it é *ela*, a estrela, e que os versos grifados estão desordenados no poema.

Nota 5: fóvea

Fóvea é um termo anatômico. Refere-se a uma depressão na região central da retina do olho humano, onde se concentram cones e onde se forma a imagem que será transmitida ao cérebro⁵⁶. São os cones que nos permitem reconhecer as cores. Já os bastonetes, outro tipo de célula da retina, detectam a luminosidade e são responsáveis pela visão noturna. Iso é dito na ligação do verso 5 com o 6a: os *cones* são *mais sensíveis às cores do que às linhas* e os bastonetes são mais sensíveis para linhas (textuais). Aqui eu não poderia traduzir *line* para “verso”.

Nota 6 (6a e 6b): sensíveis

Se eu dissesse “que privilegiam a cor sobre a linha” a frase não ficaria clara. E “que privilegiam a cor e não a linha” estaria correto, mas parece uma descrição técnica e ainda começa com “que”, o que me incomoda. Prefiro *mais sensíveis às cores do que às linhas* (6a). No 6b, de novo, *lines* são linhas. Mas como o trecho *long lines of cloud* aparece em outros dois versos (MFP 02 – pgs. 1 e 13), onde os traduzi para

⁵⁶ <https://pt.wikipedia.org/wiki/F%C3%B3vea>

nuvens alinhadas (excluindo “long”, que estava alongando esses os versos além da conta), aqui repeti essa tradução. A repetição de *lines* também não foi perdida, pois *linhas* e *alinhadas*, literalmente, se alinham. E a primeira palavra está dentro da segunda. Foi para também manter essa repetição de dentro da estrofe que, nas outras páginas mencionadas, eu não disse “lembram nuvens em fileiras”. Afinal, ao repetir o trecho neste verso 6 eu teria “Nuvens em fileiras com pouca opacidade” (6b) e, aí sim, perderia a repetição de “linhas”.

Nota 7: intercalados

Aqui os versos podem ser todos organizadamente desordenados: ímpares e pares se ligam. Penso nessa conversa oral: uma pessoa falando e a outra falando por cima e a primeira continuando e a escuta ficaria talvez como nessa estrofe. Uma conversa que se entrelaça ou que é incompreendida? No texto, no papel, esse caráter é explicitado. Mas na fala, que se esvai, talvez o que é dito se perca.

Não comentarei todos os versos grifados, por vezes só o fato de estarem grifados de uma determinada cor já diz o que precisa ser dito.

Nota 8: chuva

Em inglês, o verso é um tetrâmetro jâmbico (- / - / - / - /), sequência de quatro jambos. Em português também há uma métrica marcada: *como chuva que nunca chega ao chão* (- - / - - / - / - /) é um martelo agalopado. Além disso, há uma aliteração (chuva-chega-chão), que recria o barulho da chuva.

Nota 9: virga

Segundo a Wikipédia⁵⁷, na meteorologia, *virga* (também chamada de “chuva invisível” ou “chuva fantasma”) é um tipo de precipitação que cai de uma nuvem mas evapora-se antes de chegar ao solo. Esse fenômeno ocorre sobretudo em períodos e locais de ar seco. E *virga*, por sorte, também se parece com *viga* (tradução de *beam* em algumas ocorrências). Inicialmente eu havia traduzido *to reach* para “alcançar”. Troquei para “chegar”, pois assim era possível encadear os versos em verde: *chegar / do outro lado*. Se eu dissesse “alcançar / o outro lado” impossibilitaria a leitura ordenada dos três últimos versos da estrofe.

⁵⁷ <https://pt.wikipedia.org/wiki/Virga>

Nota 10: mísseis

Acho muito bonitos os versos em azul, na ordem em que os leio: *With feeling, how the eye moves constantly / Gently on a little clearing. They call this / Reading, like birds that lure predators away / By faking injury, like flares that bend / Missiles from their path.* Em português passei *desviam* (*bend*) para este último verso, para harmonizar a mancha gráfica da estrofe.

MFP 02 – Pg. 15:

1	The pitch drops suddenly because the source	O tom fica grave de repente pois a fonte
2	Passed away last night in Brooklyn	Faleceu ontem à noite no Brooklyn
	Hanged himself from the apex in the hope	Ele se enforcou do topo na esperança
	Left a rent check, a letter in a hand	Deixou o cheque do aluguel, uma carta numa letra
	So faint it read like falling, evening	Tão fraca que parecia cair, o entardecer
	Of never reaching ground. The siren	De nunca chegar ao chão. A sirene
	The source has stressed his quality as object	A fonte frisou as qualidades dele enquanto um objeto
3	Walks through me, opening me up	Me atravessa, me abrindo
4	Recedes. A rain check. This isn't music	Se afasta. Chove no molhado. Isto não é música
	α	α
5	Sheets of rain create a still space in the city	Torrentes de chuva criam um lugar tranquilo na cidade
	Where he takes closure into his own hands	Onde ele segura o fecho com as próprias mãos
6	We can't enter. This is a holding pattern	Inacessível. Isto é um padrão de espera
	This is the lethal suspension of a friend	Isto é a suspensão letal de um amigo
7a	From a low beam by ligature. Noncoincidence	De uma viga baixa, por ligadura. Não é coincidência
	Of senses, how you feel the train before	De sentido, como você pode sentir o trem antes
8	You hear the fighter once you've seen it pass	Você ouve o caça depois que ele passa
9	You hear it, indicates a moving frame	De ouvi-lo, indica um quadro móvel
7b	Laid to rest is literature	Enterrada é a literatura

Nota 1: efeito Doppler

O verso se refere ao efeito Doppler, que explica que o tom da sirene baixa (fica mais grave) quando uma ambulância se afasta. O segundo verso diz que o amigo do eu lírico morreu e imagino a ambulância se afastando, sem nenhum paciente dentro, pois já não há esperança. Também de acordo com o efeito Doppler, à medida que a ambulância se aproxima do observador o tom da sirene sobe, vai ficando mais agudo. Pensei em dizer “O tom desce”, em que a referência à música é clara, mas não ao efeito Doppler. “O tom baixa” me faz pensar mais em “volume” do que em “tom”, porque se diz “baixa o tom” nesse sentido, informalmente. Optei por alterar um

pouco o verso e dizer *O tom fica grave*, o que me agrada porque *grave* também tem o sentido de “intenso”, “preocupante” e “sério”. Esse verso se liga ao início do 4: (...) *pois a fonte / se afasta*. No 4, eu havia inicialmente traduzido “recedes” para “recua”, mas no contexto prefiro *se afasta*, inclusive porque alitera com *fonte*.

Nota 2: sujeito

Aqui *himself* ficou de fora da tradução, deixando-nos sem saber o sexo de quem tentou se enforcar. A conexão dos versos grifados de azul também se dá em português: *Se enforcou do topo na esperança / De nunca chegar ao chão. A sirene / Me atravessa, me abrindo*.

Nota 3: sirene

A combinação *A sirene / me atravessa* remete ao efeito Doppler.

Nota 4: rain check

Originalmente, *rain check* se referia a uma espécie de vale recebido pelo público que havia comprado ingressos para um jogo de beisebol cancelado por causa de chuva forte. O *rain check* dá direito ao ingresso para o mesmo jogo, que será remarcado. Essa expressão se popularizou e passou a ser usada em outros contextos, significando “postergar” ou “pedir adiamento de um compromisso”. Em português, “take a rain check” é mais ou menos equivalente a “deixar para outra hora”. Não à toa a expressão em inglês inclui a palavra “chuva”: ela é importante ao logo do poema. Como recriar esse efeito em português? Mesmo mudando o sentido, optei por usar a expressão “chover no molhado”, que se refere a algo que se faz mas que não leva a nada, não altera nada; ou à insistência em algo que já está decidido. Pensei também em outra expressão, “roer a corda”, que remete à ideia de enforcamento, presente nesta página. Significa não cumprir um compromisso prejudicando outras pessoas, sentido mais próximo de *rain check*, mas sem a “chuva”, que priorizei manter. E pensei também em “tomar chá de cadeira”, que significa ficar um tempão sentado aguardando alguém, e inclui a cadeira, em geral usada em tentativas de suicídio por enforcamento. No fim, gostei mais de *Chove no molhado*. Em inglês, há um jogo entre *rent check* (no quarto verso da estrofe) e *rain check*.

Nota 5: torrentes tranquilas

Várias repetições de palavras com sentidos múltiplos em inglês não podem ser feitas em português. Nesta página, *still* e *sheets* são dois exemplos disso: *still* já foi antes traduzido para *ainda* ou para *fotograma* e *sheets* já apareceu sendo folhas. Neste verso 4, fiz o contrário: criei em português uma repetição que me pareceu oportuna e que não existia em inglês. Optei por traduzir *still space* para *lugar tranquilo*, que no início do livro (MFP 01 – pg. 01) aparece como tradução de *quiet place*. Achei que cabia em termos sintáticos e gostei de *torrentes* e *tranquilo* paradoxalmente juntos.

Nota 6: inacessível

Primeiro pensei em traduzir *We can't enter* para “Não podemos entrar”. Em seguida percebi que este verso se conecta ao 4: ... *a still space in the city / we can't enter*. Para que houvesse a conexão em português, eu teria que dizer “onde não podemos entrar”. Achei pouco ágil e, ao contrário do verso em inglês, esse tem pouca autonomia, tem cara de continuação de outro. *We can't enter* já havia aparecido em outra ocorrência (MFP 02 – pg. 6) em que a melhor tradução foi *inacessíveis*, ainda que eliminasse o sujeito “nós”. Optei por fazer o mesmo aqui, de novo abrindo mão do sujeito mas resolvendo as questões supracitadas e mantendo a repetição: ... *um lugar tranquilo na cidade / inacessível*. Fora isso, padrão de espera também já apareceu uma vez e padrão, combinado com outros termos, já apareceu diversas vezes nas seções MFP 01 e 02.

Nota 7 (7a e 7b): ligaduras

Beam já foi traduzido para *viga* e para *feixe*. Não pude usar sempre a mesma palavra. A palavra tem ainda um sentido musical em inglês (é uma linha que conecta notas consecutivas, chamamos de “linha de união”), que nos versos do original fica subjacente e que, em português, foi perdido. Aqui, ao ler *beam* penso sobretudo em uma *viga* onde a corda pendurada está suspensa. *Ligadura* é outra palavra cujos múltiplos sentidos aparecem neste verso, tanto em inglês quanto em português : a) apertar o laço em volta de uma parte do corpo (sentido mais explícito no verso, que remete ao enforcamento), b) sinal em forma de arco que, numa partitura musical, em suma, indica a ligação de duas ou mais notas e sinaliza que uma não deve destacar-se em relação à outra e c) interrompimento da possibilidade de gestação (sentido mais latente e, quiçá, metafórico, relacionado ao nascimento do poema).

A segunda parte desse verso se conecta ao último verso da estrofe (7a-7b): *Noncoincidence / Laid to rest is literature*. Interpreto que literatura é enterrar a falta de coincidências, ideia que me faz pensar nas coincidências promovidas por *Mean Free Path* a partir das colisões, choques e déjà vus. Poderia dizer “Falta de coincidência / enterrada é literatura”, mas achei mais bonito *Não é coincidência / Enterrada é a literatura* (que dá a entender que literatura é o oposto de enterrar coincidências), que também remete a alguns versos da página 11 da MFP 01 como por exemplo *Não é uma cultura do medo* ou *Não é sequer uma cultura*. Não foi coincidência. Além disso, também há a conexão dos versos subsequentes: *Não é coincidência / De sentido*. Por fim, pode-se ainda ler o verso 7b sozinho: *Enterrada é a literatura*. Foi para também motivar essa leitura que incluí o artigo “a” no verso pois, na ligação 7a-7b ele seria dispensável.

Nota 8: ele, o trem

O verso fala da velocidade supersônica⁵⁸ atingida pelos caças. Eles voam acima da velocidade do som, assim como os projéteis de algumas armas de fogo. O efeito disso, para um observador externo e estático, é o que o verso descreve: *você ouve o caça depois que ele passa*. Gosto do ritmo do verso traduzido, acentuado pela rima de *caça* com *passa*. Esse efeito é diferente do efeito Doppler, que ocorre quando uma fonte sonora se move com velocidade inferior à do som, em direção a um observador estático.

Nota 9: ouvi-lo

Gostaria de ter refeito a repetição do início dos versos 8 e 9: *You hear*. No entanto, me parece prioritário conectá-lo com o outro grifado de verde, por isso, o verso 9 começa com *de ouvi-lo*.

⁵⁸ Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Velocidade_supers%C3%B3nica

6.2. Doppler Elegies (seção 05)

DE 02 – Pg. 01:

Legenda:	Aliterações & Assonâncias	Rimas & Repetições	Modificações	Omissões	Acréscimos
	Reordenação dos Versos				

	α	α
1	I want to give you, however	Quero dar a você, contudo
2c	brief, a sense of	breve, noção de
2b	period, a major advancement in	fase, um avanço importante em
3	I slept through. I want to understand	eu estava dormindo. Quero entender
2a	I want to return to our earlier	quero voltar à nossa antiga
4a	I keep a notebook for	mantenho um caderno com essa
4b	that purpose by	intenção por
5	their motion lights, I didn't want	suas luzes com sensores, eu não queria
	to wake you, I	acordar você, eu
6	sell windows in	vendo janelas na
7a	civilian life, I can sleep	vida civil, eu posso dormir
8b	anything, the way some people	qualquer coisa, o modo como essa gente
7b	here, in the terminal	aqui, no terminal
8a	Even as a child, I could sell	Mesmo quando criança, eu podia vender
8c	look at me, as if to say, what is he	olha pra mim, como se dissesse, o que ele está
9	sleeping, what is Ben	dormindo, o que Ben está
10a	sleeping now. It is as good a word	dormindo agora. É uma palavra tão boa
10b	as any	quanto qualquer outra
10c	war between the forces of	guerra entre as forças de
11	I wrote this	Escrevi isto
	quickly, over many years	rápido, ao longo de anos
	You may have seen me writing it	Você pode ter me visto escrevendo
	In photographs, I never know	Em fotografias, nunca sei
	what they want me to do	o que querem que eu faça
	with my hands, I just	com as mãos, eu só
12	smile, but it doesn't mean	Sorrio, mas não quer dizer
	Orange	Amarelo

Nota 1: contudo

“Quero dar para você” teria uma conotação sexual e vulgar que *I want to give you* não tem, e que penso ter eliminado dizendo *a você*. “Quero lhe dar” deixaria o registro alto demais. Depois desse trecho vem a complicação maior. É possível conectar o primeiro verso ao segundo: *I want to give you, however / brief, a sense of*. Pensei em dizer “Quero dar a você, embora / breve, uma noção de”. Mas desse modo eu não poderia ler o verso em português em conexão com outros da estrofe, como posso em inglês: *however / I slept through* ou *however / I want to return (...)* ou até

however / I keep a notebook for. Um exemplo desse malogro seria “ (...) embora / eu quero”, em vez de “queira”. Por isso, *however* virou *contudo*, que concorda com o verso seguinte e com os outros citados. *Contudo / breve* não é bonito e coloquial como *embora / breve*, mas é correto, e privilegiei viabilizar os múltiplos elos do verso.

Nota 2 (2a, 2b e 2c): quero voltar

Visualizei uma conexão não só fora da ordem, mas com os versos ligáveis de baixo para cima (2c-2b-2a). Começo encadeando 2a e 2b: *I want to return to our earlier / period*, que virou *Quero voltar à nossa antiga / fase*. Achei “antiga fase” mais coloquial do que “antigo período”. E se invertesse para “fase antiga”, o verso 2b não ficaria bem após o 2c. Em vez de *uma noção de / fase* (*a sense of / period*) – que sugere algo temporário, que terá fim (talvez uma crise conjugal, talvez a escrita do livro, talvez ambas) – ficaria “uma noção de / antiga” (algo nonsense). Paralelamente, também imagino a sequência contrária, 2c-2b: *a major advancement in brief*, que em português virou *um avanço importante em / breve*, numa alteração do sentido da locução adverbial “in brief”, que seria “em suma”. Vários versos desta estrofe colidem, se desdobram e, ao mesmo tempo, são bastante cifrados, de modo que certamente há outras leituras possíveis além dessas que visualizo e sugiro. Ao traduzi-la, busquei maximizar as ambiguidades presentes, tal como Lerner faz em inglês, mas jogando com as forças da língua portuguesa.

Nota 3: adormecido

“Sleep through” pode tanto significar “dormir a noite inteira, sem interrupção” quanto “ficar dormindo” (literalmente ou no sentido figurado) enquanto algo importante está acontecendo. Traduzi coloquialmente para *eu estava dormindo*. Ainda, tendo em vista que a maioria dos versos das DE começam com letras minúsculas, imaginei que os iniciados com “I” só estivessem com maiúscula porque não existe “i”. Então, ao traduzi-los, usei minúsculas.

Nota 4 (4a e 4b): caderno

Traduzo os versos em sequência, *mantenho um caderno com essa / intenção por*, em que *por* depois de *intenção* soa estranho, assim como *by* depois de *purpose* (seria mais natural dizer “intenção de” e “purpose of”). Ainda que estejam em versos afastados, na leitura percebo a rima de *noção* com *intenção* (que grifei de azul).

Pensei também na sequência *I keep a notebook for / I want to return to our earlier / period* (4a-2a) mas abri mão dela, pois não pude recriá-la em português sem destruir a 4a-4b. Em inglês, essa sequência me faz imaginar o eu lírico falando das lembranças da vida a dois que o caderno resgata. Precisei escolher o que resgatar em outro idioma.

Nota 5: sensores

A expressão *motion lights* se refere às luzes que acendem quando alguém, em movimento, passa diante delas. A tradução breve e que remete a isso que encontrei foi *luzes com sensores*.

Nota 6: janelas

Gosto do ganho da ambiguidade em português, em que *vendo* pode ser referir ao verbo “vender” (primeira pessoa do singular no presente do indicativo) ou ao verbo “ver” (gerúndio).

Nota 7 (7a e 7b): terminal

Leio fora da ordem: *I can sleep / here, in the terminal* (*eu posso dormir / aqui, no terminal*). Penso primeiramente num terminal de trem, mas também no sentido fatal da palavra (alguém em estado terminal, à beira da morte) e no sentido informático (em que terminal é um ponto de acesso a computadores).

Nota 8 (8a, 8b e 8c): olham

É difícil marcar com cores os versos fora da ordem nesta página, pois são muitos e se ramificam. Penso em *eu podia vender / qualquer coisa* (8a-8b), que também (assim como o 7a) poderia ser seguido por *aqui, no terminal* (7b). Depois penso no *modo como essa gente / olha pra mim, como se dissesse, o que ele está* (8b-8c). Todas essas junções sucedem em inglês e português. *Look at me*, lido isoladamente, soa como um imperativo, e eu queria causar o mesmo efeito em português – *olha pra mim* – sem prejudicar a conexão 8b-8c. Para isso, fiz um ajuste no 8b. Em vez de dizer “o modo como algumas pessoas”, disse *o modo como essa gente*, que é mais ríspido e acentua o tom crítico a respeito do olhar dos outros.

Nota 9: dormindo

Parece haver, picotada nas entrelinhas deste verso e do seu redor, uma queixa ao fato de Lerner dormir muito ou ter dormido em determinada situação ou deixar que o sono atrapalhe seu trabalho, talvez a escrita do próprio *Mean Free Path*... Enfim, a leitura desses versos tem algo em comum com as lembranças dos sonhos: lacunas e cortes.

Nota 10 (10a, 10b e 10c): qualquer outra

Tinha pensado em traduzir *as any* (10b) para “quanto qualquer outra”, porque apesar de bem mais longo, me pareceu a solução mais coloquial e sonora. Mas eu estava pensando nisso em função da ligação com o verso anterior (10a): *É uma palavra tão boa / quanto qualquer outra*. Porém, pensando também na ligação com o verso seguinte (10c), eliminei “outra” do final. Leio: *É uma palavra tão boa / quanto qualquer / guerra entre as forças de*.

Nota 11: sequência

A partir daqui, os versos desta página são lidos com naturalidade na ordem em que são apresentados.

Nota 12: sorriso amarelo

“Orange smile”, a expressão implícita nesses dois versos finais, não é tão usada, mas existe e remete à imagem de crianças que botam laranjas (fruta) na boca e sorriem, abrindo um bocão. Achei que ficava bem traduzir para “sorriso amarelo”, já que ambos (laranja ou amarelo) são sorrisos forçados. Assim, não repito *laranja*, que apareceu uma vez em um verso distante. Esse verso (MFP 01 – pg. 17) diz *In time for coffee and oranges*, o que seria motivo para um sorriso espontâneo.

DE 02 – Pg. 02:

0	Legenda: Aliterações & Assonâncias Rimas & Repetições Modificações Omissões Acréscimos Reordenação dos Versos
---	--

	α	α
1a	jumpsuits, they have changed painting, I	macacões, eles mudaram a pintura, eu
1b	behind the concertina wire can't look at it anymore, that wall	atrás do arame de concertina não consigo mais olhar, aquele muro
2	across which shadows play Sorry to be vague	com sombras projetadas Desculpe ser vago
3	at such an hour. Were you When I called, I heard my voice	numa hora dessas. Você estava Quando liguei, ouvi minha voz
	anywhere near waking in the background	perto de acordar no fundo
4	Strange, reversible lines, I thought	Linhas estranhas, reversíveis, pensei
5a	he was dead. He is	que ele estava morto. Ele está
6	better of it , pushing the glass	melhor , afastando a taça para
5b	away. How many songs	Longe. Quantas canções
7a	can it hold, that thing	pode armazenar, essa coisa que
7b	I've seen in windows, has it changed	Já vi em vitrines, será que mudou
7c	singing , or	o canto, ou
8a	hooded figures	figuras encapuzadas que
8b	I didn't know	eu desconhecia
8c	it had a camera, some features are	que tinha câmera, alguns recursos são
9	The blue of links, obscure beneath the face, the green We still don't have a word for Simulated drowning in	Os links em azul, obscuros por trás do rosto, o verde Ainda não existe uma palavra para Afogamento simulado
10	embedded streams a perfect world	fluxos inseridos um mundo perfeito

Nota 1 (1a e 1b): macacões

É possível ler *jumpsuits, they have changed / painting* e também *jumpsuits, they have changed / behind the concertina wire*. O macacão do pintor o liberta para espalhar as tintas. O macacão dos militares *atrás do arame de concertina* evita lesões físicas mas cerceia a circulação. Arame de concertina é uma barreira de segurança, uma espécie de arame farpado, só que espiralado e de aço, mais resistente. Eram utilizados inicialmente em ações militares: deixadas no chão impediam a ultrapassagem de certo perímetro. Hoje são usados também em muros, cercas e telhados.

Nota 2: teatro de sombras

O verso *aquele muro / com sombra projetadas* remete, por um lado, ao teatro de sombras, resultante de um efeito óptico. As sombras (de bonecos, de mãos em movimento imitando bichos etc.) são projetadas em uma superfície lisa e clara. Sob essa óptica, eu diria que a tradução mais adequada para *wall* seria “parede”. Por outro lado, as sombras parecem ser uma imagem metafórica de um cenário de guerra, onde o arame de concertina é usado. Por isso, preferi *muro*.

Nota 3: referências

Em português, o verso me traz à memória o livro *Poesia numa hora dessas?!*, de Luis Fernando Veríssimo. Gosto desse eco de uma referência da literatura brasileira que se entremeia com espontaneidade aos versos do Lerner, sem intenção de domesticá-los. O livro de Veríssimo é uma compilação de recortes de poemas e tirinhas que ele fizera e guardara em uma pasta com esse título (do livro). Lerner por sua vez insere nos versos de *Mean Free Path* inúmeros recortes de outros textos, seus ou não.

Nota 4: pensei

Optei por traduzir, aqui também, *lines* para *linhas*. Assim, elas podem (ainda que menos diretamente) se referir aos versos (linhas do poema), mas também ao material da concertina, à linha telefônica e à linha do trem, ligando vários elementos do poema. Pensei no final desse verso conectado com a um dos dois seguintes: *I thought / he was dead* ou *I thought / better of it*. Em português: *Pensei / que ele estava morto* (incluí o “que”) ou *Pensei / melhor*.

Nota 5 (5a e 5b): ele está

Seguindo a dinâmica, o final desse verso também pode ligar-se a um dos dois posteriores: *He is / better of it* ou *He is / away*. Em português: *Ele está / melhor* ou *Ele está / longe*.

Nota 6: taça

“Push away” é “afastar” e a inclusão de “para / longe” só foi necessária para que a combinação acima citada (5a-5b) fosse possível. *Glass* sempre foi traduzido para “vidro” e é uma das palavras que mais se repetem nas duas línguas, ao longo do poema. Mas aqui *glass* tem outro sentido, de “copo”. Os versos falam de alguém que

quer ficar distante do álcool. Traduzi para *taça*, que quase empre é de vidro e em geral não se usa para bebidas não alcoólicas.

Nota 7 (7a, 7b, 7c): cantar

A frase fragmentada em versos curtos começa no 5b e segue sequencialmente (5b-7a-7b-7c). Essa me parece ser a leitura mais importante, que quis recriar em português. Além disso, em inglês também é possível ler *that thing / singing* (7a-7c), combinação que em português não tem autonomia, diz *essa coisa que / o canto*. O final do verso 7b tem forma de pergunta (*has it changed*), que recriei dizendo *será que mudou*.

Nota 8 (8a, 8b e 8c):

O verso 8b pode continuar o anterior (8a-8b) ou começar a frase que continua no verso seguinte (8b-8c). Em português, na primeira leitura atentei para a segunda conexão e pensei em dizer “Eu não sabia / que tinha câmara”. Depois, encontrei uma forma de recriar os dois elos do verso 8b, traduzindo-o para *eu desconhecia*.

Nota 9: link

A cor dos links indica o status do endereço eletrônico a que ele leva: uma página que existe (azul), que não mais existe (vermelho), que já foi visitada antes (azul escuro). Imaginei que era essa a imagem do verso, portanto, mantive o termo *link*, em inglês, como o utilizamos.

Nota 10: fluxos

Um fluxo é *embedded*, por exemplo, quando alguém posta no Facebook o link de um vídeo do YouTube. Não é preciso entrar no YouTube pra ver o vídeo, ele já fica *embedded* no Facebook. Em português, se diz *inserido* ou “incorporado”. Escolhi a primeira opção porque é mais usual e porque “incorporado” viria logo depois de “simulado”, fazendo uma rima fácil e desagradável.

DE 02 – Pg. 03:

0	Legenda: Aliterações & Assonâncias Rimas & Repetições Modificações Omissões Acréscimos Reordenação dos Versos
---	--

	α	α
1	warming, we can enter our address, they rotate slowly overhead, the satellites	esquentando, podemos inserir nosso endereço, eles giram lentamente lá no alto, os satélites
2a	I imply their passing when	insinuo que eles passam enquanto
2b	you're reading, do you think I wanted it to end in complicated paths like minor planets, flowering trees or villages	you're lê, você acha que eu queria que terminasse em percursos complicados como asteroides, árvores floridas ou aldeias
3		
4a	afame, please find	em chamas, por favor ache
4b	your seat, pretend to be asleep, then am, head against the shade, or writing in	o seu assento, finja estar dormindo, depois estou, cabeça contra a sombra, ou escrever com o
5	a minute hand, yellow masks, unless	ponteiro dos minutos, máscaras amarelas, mas
6	Small children traveling alone	Crianças pequenas viajam sozinhas
7	there is a screen	há uma tela
8	or soldiers, so many dots per inch	ou soldados, tantos pontos por polegada
9	The uniform	O uniforme
10	becomes you	se torna você
11a	Seen from space	Vistos do espaço
11b	It hasn't happened yet, the states I'm quoting from at night	Ainda não aconteceu, os estados Estou citando da noite
11c	are red, If they assign storms	são vermelhos. Se dão às tempestades
12a	proper names, why can't I Describe the structure of	nomes próprios, por que não posso Descrever a estrutura do
12b	feel anything, I mean without visuals	sentir qualquer coisa, quer dizer, sem visual

Nota 1: inserir

Lido isoladamente, *We can enter* parece ser “Podemos entrar”, mas *We can enter / our address* é “Podemos digitar nosso endereço” ou, como escolhi traduzir, *Podemos inserir / nosso endereço*. Em português esse giro de sentido não ocorre. Já *warming*, a primeira palavra da página, imagino sendo a continuação de dois versos que vêm (inusualmente) depois: *I wanted it to end / warming* e *or villages / warming*. Essas combinações também são factíveis em português, do modo como traduzi.

Nota 2 (2a e 2b): lê

Gosto do verso isolado *você lê, você acha que*, em que *lê* e *que* rimam. Preferi traduzir assim a dizer “você está lendo / você acha que”. Já há dois conectivos (que, que) nesses dois versos (2a-2b) e incluir ainda um gerúndio (“está lendo”) tornaria ele, a meu ver, pouco fluido.

Nota 3: aldeias

Na nota 1, falei das *aldeias / esquentando* (*villages / warming*). A essa altura do poema, são *aldeias / em chamas* (*villages / aflame*), em conexão com o primeiro verso da segunda estrofe.

Nota 4 (4a e 4b): assento

Aqui a leitura de novo se situa num avião e *seat* é *assento*, não “lugar”. Quando leio *Please find your seat* ouço um(a) comissário(a) de bordo falando e, em português, é *assento* a palavra ele(a) usa. E penso no som da palavra, numa ideia metapoética latente (neste momento, apenas em português) que seria “Por favor encontre o seu acento”, no sentido de pedir que o autor encontre o seu tom de voz na escrita. Essa leitura contraria a ideia geral do poema e *how it falls apart if read aloud*, como diz um verso da última página da MFP 02. Por outro lado realça os questionamentos e metáforas metapoéticos do eu lírico, sobretudo nas seções MFP 02 e DE 02. No verso 4a, optei por *ache* e não “encontre” por três motivos: 1) efeito sonoro ao lado de *chamas*, 2) deixa o verso mais curto e 3) é o oposto de “procurar”, enquanto que “encontrar” originalmente se refere a algo que se apresente sem que estivesse sendo buscado (este argumento é o menos importante, já que as duas palavras são aceitas nos dois sentidos).

Nota 5: ponteiro

Ponteiro dos minutos é *minute hand* in inglês e Lerner brinca com a palavra *hand*, frequente ao longo do livro. “Write in hand” seria como “Escrever à mão” mas “Write in a minute hand” faz pensar em uma escrita acelerada, que corre contra o tempo, em que cada minuto conta. Em português, não há esse jogo, mas é possível pensar na ideia de pressa quando lemos *escrever com o ponteiro dos minutos*. Eu imagino o ponteiro como uma caneta (a forma física é parecida, sobretudo porque o ponteiro dos minutos é mais comprido), com a qual o eu lírico escreveria

apressadamente. Nesse mesmo verso há máscaras amarelas e, nesse contexto do voo, penso nos comissários anunciando: “Em caso de despressurização, máscaras de oxigênio cairão automaticamente”. Na altitude que os aviões comerciais voam é preciso “injetar” pressão na cabine para que os passageiros respirem bem, como se estivessem na superfície. Se por algum motivo o avião sofre despressurização a uma altitude de baixa pressão, o oxigênio não entra na corrente sanguínea. Nesse momento, as máscaras são necessárias. Penso também nelas como uma metáfora da pressão necessária internamente para que a escrita poética seja realizada e concluída.

Nota 6: mas

Para o verso caber na sua linha, em vez de traduzir “unless” para “a menos que”, eu disse “mas”. Ligando os versos 5 e 7: *mas / há uma tela*.

Nota 7: tela

Aqui sinto um efeito duplo da palavra *screen* lida em voz alta. Tão forte que, ao traduzir, eu primeiramente “sem querer” escrevi “há um grito”. Depois que notei que *há uma tela*, na verdade. Ao contrário do “assento” (nota 4), nesse caso o efeito duplo só ocorre em inglês. Uma amiga estadunidense me confirmou que, de fato, a pronúncia das duas palavras é semelhante. Fiquei na dúvida se eu achava isso por não ser nativa e não captar nuances da dicção. Associei rapidamente “grito” a crianças pequenas viajando sozinhas. A *tela* é da TV atrás/diante de cada assento.

Nota 8: DPI

Dots per inch (pontos por polegada) é uma medida que indica o número de pontos individuais existentes em uma polegada linear, na superfície (a tela, por exemplo) onde se exibe uma imagem. É uma medida de densidade da imagem, o que me faz pensar num paralelismo com a densidade do ar dentro do avião. De modo geral, quanto mais pontos por polegada, mais alta a resolução da imagem. Esse termo ao lado da palavra *soldados* me faz lembrar da expressão *night-vision green*, que remete às câmeras de visão noturna, tão usadas para fins militares. Também lembro do verso *I can hear the soldiers marching in my / pillow* (MFP 01 – pg. 14) e imagino os soldados sendo os pontos por polegada, amontoados, em marcha, e a superfície do travesseiro sendo a tela que absorve e projeta essa imagem. Por outro lado, penso também nos soldados vistos de um avião ou de uma tela de aeronave como se fossem

pontos por polegadas, e assim desumanizados pela tecnologia. São infundáveis as colisões e conexões – previstas ou casuais, coletivas ou particulares – dos versos de *Mean Free Path*.

Nota 9: uniforme

Penso nesse breve verso em conexão com o fim do primeiro da estrofe: *por favor encontre / o uniforme*. O eu lírico parece pedir, com certo desespero, ao autor que estabeleça uma regularidade, algo que “amarre” sua escrita, que parece – na visão dele – não estar achando desfecho satisfatório. E penso no uniforme como vestuário também, que distingue alguém como membro de uma categoria. *Please find*. Mas poeta não tem (nem é) uniforme.

Nota 10: ameaça?

Becomes já apareceu algumas vezes e sempre traduzi para *se torna*, como aqui. O último verso da estrofe anterior se liga a esse: *O uniforme / se torna você*. Capturo nessa sentença uma percepção do *uniforme* como algo ameaçador e definidor da identidade de cada um. *Becomes you* também tem o sentido de “cai bem em você”, mas escolhi *se torna você*, que me parece mais adequado para compor esses versos nada relaxados.

Nota 11 (11a, 11b e 11c): vermelho

Penso no eu lírico olhando pela janela do avião e vendo pontos vermelhos, vendo que até *vistos do espaço / (...) os estados / são vermelhos*. Está constatando que os estados americanos são sobretudo republicanos, e não democratas? Ou estou vendo um pouco demais (e muito além dos versos)? Penso também na sequência 8-11a-11c: *pontos por polegada / vistos do espaço / são vermelhos*.

Nota 12 (12a e 12b): tempestade em copo d'água

Como gosto desse verso, que constata algo que escutamos com naturalidade, mas que é tão estranho: *If they assign storms / proper names* (penso em Katrina, Ida, Florence, Michael). Depois penso no encadeamento desordenado: *why can't I / feel anything*. Se as tempestades são tratadas como seres humanos, por que seres humanos não podem ser tempestuosos?

7. Conclusão

Pensem em um pêndulo oscilando entre dois pontos simétricos. Suponham que uma dessas posições extremas representa a forma, as características sensíveis da linguagem, o som, o ritmo, as entonações, o timbre, o movimento – em uma palavra, a *Voz* em ação. Associe, por outro lado, ao outro ponto, ao ponto conjugado do primeiro, todos os valores significativos, as imagens, as ideias; as excitações do sentimento e da memória, os impulsos virtuais e as formações de compreensão – em uma palavra, tudo o que constitui o *conteúdo*, o sentido de um discurso. Observem então os efeitos da poesia em vocês mesmos. Acharão que, em cada verso, o significado produzido em vocês, longe de destruir a forma musical comunicada, reclama esta forma. O pêndulo vivo que desceu do *som* em direção ao *sentido* tende a subir de novo para o seu ponto de partida sensível, como se o próprio sentido proposto não encontrasse outra saída, outra expressão, outra resposta além da própria música que o originou. (Valéry, 2007, p. 205)

O texto de Valéry, que atribui à poesia dimensões múltiplas, cujos efeitos produzidos são simultâneos, me parece dialogar intensamente com *Mean Free Path*. Os versos incompletos e os passíveis de leitura em ordens variadas são representativos de uma poética que reflete sobre o estatuto da comunicação contemporânea, conforme dito na introdução, e ainda, nas palavras de Ben Lerner, de uma “resistance to a kind of closure” (2016c, s.n.). Ao mesmo tempo, a bagunça desses versos ocorre não de forma disparatada, mas em geral dentro de uma mesma estrofe, permitindo que o leitor sinta esses efeitos. Paralelamente, os versos saltados na estrofe são entremados por outros versos e sons, de maneira que há um intervalo entre eles, mas não um intervalo silencioso e favorável à sua elaboração. Trata-se de um intervalo com mais palavras, que podem aludir a um fluxo de pensamento intenso e entrecortado ou até a “posts” e “mensagens” (usando aqui termos com os quais nos referimos hoje às conversas fragmentadas em redes sociais) no meio dos seus. O ritmo do que é dito é quebrado por outros ditos. Versos se interrompem mas resistem e depois retornam *with a difference*. Tudo é som e é sentido (faz sentido e se sente).

Eu vim aqui esta noite para abrir você / para a interferência ouvida como música. A forte presença da música em Lerner talvez derive de John Ashbery, a cujos leitores a crítica e poeta Meghan O’Rourke (2007, s.n.) alertou “not to try to understand the poems but to try to take pleasure from their arrangement, the way you listen to music”. A essa ideia conecto estes versos de *Mean Free Path*: *Não nego a influência, mas é menos / Uma relação de pai para filho do que uma relação de /*

Lua para maré. A lua, que ilumina e prateia os mares, modula ou instiga seus avanços e recuos.

As interferências sonoras no livro estão em vozes entrecruzadas, nas belas vozes de Nina Simone ou de Marvin Gaye, em *um rádio que ficou ligado*. Estão também em ruídos e barulhos, inclusive desagradáveis: *falhas técnicas* no sinal da TV, *a música atonal*, *chamadas telefônicas*, *um avião caindo*, *fogos de artifício*. Uma sequência de versos estronda elegantemente que *não / sabemos distinguir cartuchos de munição de / aplausos*. Abre nossos ouvidos.

Me parece haver uma simetria entre o movimento pendular da poesia, apontado por Valéry, e a sirene de uma ambulância em movimento, elemento que marca *Mean Free Path*. Enquanto o pêndulo balança entre voz e conteúdo, a sirene (como explica o Efeito Doppler) oscila entre o grave e o agudo, entre a vida e a morte. Em movimento similar – contínuo e interminável – sem achar seu ponto fixo, a poesia se estabelece, *com estrutura para balançar*. Em outro verso Lerner diz (ou eu digo): *vão-se os dedos*. Deduz-se que ficam os anéis. E fica também – apesar dos pesares – a poesia. *A estrela morre e sua luz sobrevive*. Fica, apesar das limitações de tudo que é real (inclusive da linguagem), do suicídio de um amigo, da guerra assombrando a vida (*o piloto de caça vê na nuvem sua sombra*), do passado não ter servido de aprendizado para orientar um futuro menos violento (*avançará recursivamente ou de modo algum*). Todos esses são temas que Lerner destaca e fricciona ao longo do livro. Fica a poesia, que *não é um sistema / é um gesto cujo poder deriva do seu / fracasso* e que, também como o ato tradutório, “dança com suas próprias limitações”⁵⁹ (Lerner, 2015c, s.n.). Uma ressalva: não é Lerner quem destaca em *Mean Free Path* esse amplo espectro de questões que o assolam. São os eus líricos, que podem ser Lerner, seu inconsciente, o amigo que se suicidou, a mulher amada ou, quem sabe, um sujeito indeterminado. Indo de encontro com Mikhail Bakhtin (2015, s.n.), que atribui exclusivamente ao gênero romanesco seus conceitos de plurilinguismo, polifonia, heteroglossia e bivocalidade, Ben Lerner não só os aplica à poesia de *Mean Free Path* como acredita que:

Como cada um de nós tem muitas vozes, essa é a maneira que nós (poetas) temos de produzir uma imagem autêntica (...). Uma das coisas que mais me agradam na poesia é a forma como ela pode pressurizar todas as diferentes formas de linguagem. (...) Para mim cada gênero é um laboratório para testar ideias, e é bom ter mais de

⁵⁹ Tradução minha.

um espaço para testar uma ideia ou um conjunto de possibilidades linguísticas. (2016c, s.n.)

Esta fala de Lerner me conduz aos versos *procure por mim / na beira do gênero*, em que ele se refere ao gênero literário (*genre*), que minha tradução tornou – como são tantos outros termos do texto original – polissêmico. Suponho agora, enquanto escrevo (*Mean Free Path* inspira colisões mentais), que a menção a Anna Akhmátova tenha relação com o fato dela não ter sido reconhecida por seu contemporâneo e conterrâneo Bakhtin como representante da polifonia na poesia. Ele dizia que a poesia estava centrada no eu do poeta, enquanto Anna fazia poemas em que o eu lírico e outras vozes se contrapunham. Daí talvez os versos de Lerner *O outubro ideal que ainda precisa de / Anna* e, no final da mesma estrofe, estes em que Lerner parece solidarizar-se a ela: *Anna, está vendo (...). Nem eu. O irrelevante eu. O eu de todos.*

A ideia de que a expressão do sentido no poema está na sua música, com que Valéry conclui o trecho citado no início deste capítulo final, é cara a Lerner inclusive no ensaio *O ódio pela poesia*. Ele remonta a Caedmon (658-680), primeiro poeta da língua inglesa de que temos conhecimento. Na *Historia ecclesiastica de Beda*, Caedmon conta que teria aprendido a cantar durante um sonho mas, ao acordar, já não conseguiu cantar do mesmo modo. Na visão do crítico e poeta Allen Grossman, com quem Ben Lerner diz estar em conformidade, isso teria ocorrido porque em um sonho é possível “representar o irrepresentável” (mas, ao acordar, “a canção do infinito é comprometida pelo “mundo humano, com suas leis inflexíveis”). A busca pela música do poema, discutida no longo ensaio, é pontuada ao longo de *Mean Free Path*, sobretudo nas duas últimas seções, bastante metapoéticas. Os versos refletem, por exemplo, sobre a própria dificuldade de terminar o livro – talvez porque isso fosse como “acordar” – e guardam relação com a dificuldade na vida amorosa, que parece ter terminado ou estar ameaçada. A partir de então, abrem espaço para o amor em meio a um cenário de destruição: *deixar o colapso simbolizar / a pequena clareira que é o amor*. E os versos finais do livro trazem uma intenção (que se refere ao livro e imagino que também a Ari): *With my nondominant hand / I want to give / in a minor key / the broadest sense*. Posso dizer que meu projeto tradutório foi guiado por semelhante intenção: *Com a mão não dominante / quero dar / em tom menor / o sentido mais amplo*.

Ainda no ensaio, Ben Lerner lembra que a poesia é considerada um valor que está aquém ou além do preço. Portanto, tê-la como alvo de ódio exprimiria um desejo de que ela fosse capaz de reconstituir o mundo social; ou uma fúria defensiva contra a sugestão de que um outro mundo, com outra escala de valor, fosse possível. Ou seja, a poesia vociferaria contra aquilo que nos reprime. E não é, diz Lerner, “menos essencial por ser é impossível” (2017, p. 223).

Proponho retomar um verso de *Mean Free Path*, já comentado em nota: *Não vim a pé da prosa até aqui*. Penso que Lerner consolidou a escrita de *Mean Free Path* não passo a passo, não a pé, mas na velocidade e ao modo das partículas em percurso livre médio. Esse conceito científico pode ser aplicado às moléculas de gases, à física nuclear, à óptica e à acústica e, ao longo do livro, todos esses sentidos colidem com a poesia, gerando novas partículas poéticas. Trata-se de um movimento contínuo e que gera repetições (ou quase), já que cada partícula se quebra em várias que colidem com outras. Essa imagem remete à construção dos versos, em que palavras se multiplicam e reaparecem posteriormente, unidas a outras, gerando novas forças.

À medida que o livro avança, as recombinações de termos proliferam, bem como os versos que podem ser lidos em ordens variadas. Ao revisar a tradução do livro, inquietei-me com a possibilidade de que essas colisões fossem intensas desde o início, e que eu não as tivesse notado porque teria pouco a pouco me familiarizado com o “olhar multifocal”. Mas logo percebi que não, de fato essas características vão se intensificando. Se por um lado as repetições frequentes facilitam o trabalho de tradução (copiar-colar), por outro dificultam bastante. O sentido dos termos, a conjugação dos verbos e outros aspectos tinham que operar em outra língua, em contextos diferentes. Às vezes, então, em vez de “copiar” me pareceu melhor escolha alterar os termos em suas primeiras ocorrências. Reescrever, retraduzir. O eu lírico (seja ele quem for) parece, com seu mesmo repertório (de questões, sons, vocábulos), reestruturar o que estava dizendo, reavaliar suas escolhas, trazendo à *superfície*, ou seja, deixando à vista, a poética e o amor. Esse movimento vem das seções anteriores do livro, e não *da prosa até aqui*. Assim, voltando a *Eu não vim a pé da prosa até aqui*, é possível pensar no destaque para o trecho final, que colide com a interpretação anterior: o eu lírico teria vindo a pé, num percurso penoso, mas não da prosa até aqui, e sim da poesia. Essas ambiguidades foram recriadas em português, a partir dos versos em inglês: *I did not walk here all the way from prose*. A própria

poesia se recompõe e multiplica, *dessa vez com sentimento*. Surge Yeats: *If you would speak of love / Be unashamed*. Mas Lerner não fala de amor profundo. *O trabalho é feito na superfície para perturbar / o lago artificial*. Penso de novo em Valéry, que disse: “Detesto a falsa profundidade / E também não morro de amores pela verdadeira”⁶⁰ (1971, p. 488).

A certa altura de *Mean Free Path*, lemos: *There must be an easier way to do this / I mean without writing*. Será que há outra maneira? Será que a poesia não é um lugar que legitima o paradoxo e que na própria tensão e no próprio desconforto – da linguagem como forma de vida – pode até produzir algum alento revigorante? Parafraseando Wittgenstein, quando o chão é cristalino, é também escorregadio. Tropeçamos ou ficamos imóveis nele. “Queremos andar. Então precisamos do atrito. De volta ao chão áspero!” (2014, p. 70), ele diz. Precisamos de colisões.

Num movimento de eterno retorno, chego ao fim pela capa. Pego o livro. Vejo o céu num degradê de azuis, mais claros próximos às nuvens, e algo que parece ser uma chuva fina e precisa, certamente fotografada com bastante tempo de exposição. Essa chuva parte das nuvens, talvez seja *virga*, a *chuva que nunca chega ao chão*. Busco a referência da foto. Leio na contracapa: “Cover art: U.S. Peacekeeper III reentry vehicles”. Não é chuva, são mísseis de reentrada múltipla, que carregam ogivas radioativas⁶¹. O verso da folha de rosto traz mais detalhes da imagem: “a long-exposure photograph of U.S. Peacekeeper III reentry vehicles splashing down during a test near the Kwajalein Atoll in the Republic of the Marshall Islands. Image courtesy of the United States Army.” A escolha dessa imagem torna ainda mais impactante o peso da guerra na vida, na sociedade estadunidense, em *Mean Free Path*. Volto aos versos que me remeteram a essa imagem (MFP 02 – pg. 12) e sinto o quão próximos podem ser seres humanos, animais, armamentos. Sinto simultaneamente *flecks of hope*: sinalizadores podem desviar mísseis, pássaros podem desviar predadores, nossos olhos podem ler e ver pequenas clareiras.



⁶⁰ Tradução minha. Frase original: Je déteste la fausse profondeur, mais je n'aime pas trop la véritable.

⁶¹ Esta página da Wikipedia sobre as MIRV é ilustrada com a foto da capa de *Mean Free Path*: <https://pt.wikipedia.org/wiki/MIRV>

8. Referências bibliográficas

ABRAMOWITZ, RACHEL. “Giant Resonant Waves”. **Oxonian Review**, University of Oxford, 17 out. 2017. Disponível em:

< www.oxonianreview.org/wp/giant-resonant-waves/ >, Número 17.1. Acesso em 20 fev. 2019.

AHEARN, Barry (Ed.). **The correspondence of William Carlos Williams and Louis Zukofsky**. Connecticut (EUA): Wesleyan University Press, 2003.

ANDRADE, Fábio de Souza. **Samuel Beckett: O silêncio possível**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

ARROJO, Rosemary (Org.). **O signo desconstruído – Implicações para a tradução, a leitura e o ensino**. Campinas, SP: Pontes, 2003.

ASHBERY, John. **Collected Poems 1956-1987**. Nova York: The Library of America, 2008.

_____. **Notes from the Air**. Selected Later Poems. Nova York: HarperCollins, 2007.

_____. **A Worldly Country**. New Poems. Nova York: HarperCollins, 2007.

BAECKE, Esther De. “Contemporary American Poetry and Globalization: Ben Lerner and Juliana Spahr”. Disponível em: < lib.ugent.be/catalog/rug01:002212930 >. Gante, Bélgica: Universiteit Gent, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. O discurso no romance. In: **Teoria do romance I: a estilística**. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, SP: Cultrix, 2017.

BECKETT, Samuel. **Murphy**. Tradução: Fábio de Souza Andrade. São Paulo, SP: Cosac & Naify, 2013.

BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. In: **Obras escolhidas - Volume 2**. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BLOOM, Harold. **Um mapa da desleitura**. Tradução: Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

BRITTO, Paulo H. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

_____. “Fidelidade em tradução poética: o caso Donne”. In: revista Terceira Margem nº15, julho-dezembro 2006, pg. 239-254. Rio de Janeiro, RJ: UFRJ, 2006.

_____. Correspondência formal e funcional em tradução poética. In: Sob o signo de Babel: literaturas e poéticas da tradução. Org. Marcelo Paiva Souza et al. Vitória: PPGL/MEL, Flor & Cultura, 2006.

_____. “Entrevista”. In: **Cadernos de Tradução, Vol.1, nº2**, 1997. Disponível em: < periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5244/4631 >. Florianópolis: UFSC, 1997.

_____. “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia”. In: **As margens da tradução**. Org. Gustavo Bernardo Krause. Rio de Janeiro: FAPERJ/Caetés/UERJ, 2002.

BYERS, Mark. **Charles Olson and American Modernism: The Practice of the Self**. Oxford: Oxford University Press, 2018.

CAMPOS, Augusto de. “Questões sobre a tradução de *Elegy: going to bed* de John Donne”. Entrevista com Augusto de Campos, por Inês Oseki-Dépré. In: **Sobre Augusto de Campos**. Org. Flora Sússekind e Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: 7Letras e Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

CAMPOS, Haroldo de. “Ideograma, Anagrama, Diagrama: Uma leitura de Fenollosa”. In: Ideograma – Lógica, Poesia, Linguagem. São Paulo, SP: Edusp, 2000.

_____. “Transluciferação mefistofáustica”. **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. **Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2011.

CARSON, Anne. **Translation of Antigone (sophokles)**. Nova York: New Direction Books, 2012.

_____. “Variations on the right to remain silent”. In: **Nay Rather (Cahiers)**. Chicago: Sylph Editions, 2014.

CASTELLS, Manuel. **The rise of the Network Society: The information Age: Economy, Society and Culture**. New Jersey: Wiley-Blackwell, 2011.

CESAR, Ana Cristina. **Crítica e Tradução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CLUNE, Michael. **Entrevista com Ben Lerner**, em 20 junho 2016, Paris Review. Disponível em: < www.theparisreview.org/blog/2016/06/30/the-hatred-of-poetry-an-interview-with-ben-lerner/ > . Acesso em 28 out. 2017

CONCAGH, Viviana Bosi. **John Ashbery: um módulo para o vento**. São Paulo: Edusp, 1999.

CREELEY, Robert. **Selected Poems of Robert Creeley**. Califórnia: University of California Press, 1996.

CULLER, Jonathan. “Em defesa da superinterpretação”. In: ECO, U. **Interpretação e Superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura – uma entrevista com Jacques Derrida**. Tradução: Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DRIVER, Tom F. “Beckett by the Madeleine”(21-23). Nova York: Columbia University Forum, IV, Summer 1961.

ECO, Umberto. *Superinterpretando textos*. In: Interpretação e Superinterpretação. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

EVANS, Tom. “Ben Lerner, 10:04 & The Death of ‘Silence’”. **The Quietus**, 22 fev. 2015. Disponível em: <http://thequietus.com/articles/17286-ben-lerner-1004-silence-art-sontag> . Acesso em 18 jan. 2019.

FILGUEIRAS, Mariana. “Aclamado pela crítica, romance de estreia de Ben Lerner chega ao Brasil cercado de expectativa”. **O Globo**, 2015. Disponível em:

<<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/aclamado-pela-critica-romance-de-estrela-de-ben-lerner-chega-ao-brasil-cercado-de-expectativa-16858098#ixzz5F8McbxD7>>.

Acesso em 18 março 2017.

FISH, Stanley. “Como reconhecer um poema ao vê-lo”. Tradução: S. Moreira. In: **PaLavra**. Rio de Janeiro, RJ: Revista da PUC-Rio, Letras, nº 1, 1993.

FOUCAULT, Michel. “A linguagem ao infinito”. In: **Tel quel** nº 15, Out. de 1963.

FREEMAN, John. “Ben Lerner Is Apprehensive: Freeman Profiles The Newly Minted MacArthur Fellow”. **Electric Lit**, 25 nov. 2015. Disponível em:

<electricliterature.com/ben-lerner-is-apprehensive-john-freeman-profiles-the-newly-minted-macarthur-fellow-a3f33d9bfd6>. Tradução de Clara Allain, para **Folha de S. Paulo**. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/11/1700266-ben-lerner-talento-em-ascensao-cobre-em-sua-obra-o-amor-e-o-imperio.shtml>.

Acesso em 09 julho 2018.

GORIN, David. The Art of Losing, Re-mastered. Resenha crítica. **Jacket Magazine**, Pensilvânia, 2010. Disponível em: < <http://jacketmagazine.com/40/r-lerner-rb-gorin.shtml>>. Acesso em: 18 ago. 2018.

KELLEY, Kate. Interview with Ben Lerner. **The Guardian** (UK), 20 nov. 2016. Disponível em: < www.theguardian.com/books/2016/nov/20/ben-lerner-poet-author-interview-kate-kelley> . Acesso em 4 fev. 2017.

LAGO, Eduardo. Entrevista Ben Lerner. **El País**, 5 set. 2016. Disponível em: <cultura.elpais.com/cultura/2016/09/01/actualidad/1472742469_614241.html>.

Acesso em: 7 março 2017.

LIN, Tao. Interview Ben Lerner. Revista **Believer**, set. 2014. Disponível em: www.believermag.com/exclusives/?read=interview_lerner. Acesso em 7 março 2017.

LERNER, Ben. **The Lichtenberg Figures**. Washington: Copper Canyon Press, 2004.

_____. **Angle of Yaw**. Washington: Copper Canyon Press, 2006.

_____. **Mean Free Path**. Washington: Copper Canyon Press, 2010.

_____. **Leaving the Atocha Station**. Minnesota: Coffee House Press, 2011a.

_____. **Estação de Atocha**. Tradução: Gianluca Giurlando. Rio de Janeiro: Rádio Londres, 2015a.

_____. “Some working notes on failure and the line”. In ROSKO, Emily & ZEE, Anton Vander (org.). **A broken thing – poems of the line**. Yowa: University of Yowa Press, 2011b.

_____. **10:04**. Nova York: Picador, 2014.

_____. **10:04**. Tradução: Maira Parula. Rio de Janeiro: Rocco 2018.

_____. **The Hatred of Poetry**. Nova York: FSG Originals, 2016a.

_____. **O ódio pela poesia**. In: Revista Serrote #25, pgs. 161-223. Tradução: Leonardo Fróes. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2017.

_____. **Elegías Doppler**. Antología Poética Bilingüe. Tradução: Ezequiel Zaidenwerg. Barcelona: Kriller 71, 2015b.

_____. **No Art Poems**. UK: Granta, 2016b.

_____. “Reading at the Kelly Writers House” - **PennSound** Center for Programs in Contemporary Writing, University of Pennsylvania 30 set. 2008. Disponível em: < <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Lerner.php> >. Acesso em 8 dez. 2018.

_____. Leitura de trecho de Mean Free Path, 2009. Disponível em: < www.youtube.com/watch?v=LwZ4pq5Rehs >. Acesso em 8 dez. 2018.

_____. “A phone call from Paul: Ben Lerner”. Entrevista a Paul Holdenraber, 21 out. 2015. Disponível em < <https://lithub.com/a-phone-call-from-paul-ben-lerner/> >. Acesso em 13 jan. 2019. Nova York: **Literary Hub**, 2015c.

_____. “No Art – Poetry, fiction, criticism”. Entrevista para a rede de livrarias inglesa Foyles, por ocasião do lançamento de *No Art*. Disponível em: < www.youtube.com/watch?v=8PGkC6e855Q >. Acesso em 6 fev. 2019. Londres (UK): **Foyles**, 2016c.

_____.; HODGKINSON, Ted. “Interview with Ben Lerner”. **Granta**, 9 jul. 2012. Disponível em: < <https://granta.com/interview-ben-lerner/> > . Acesso em 20 de fev. de 2019.

_____; KLOWDEN, Deb (Ed.). **No: a jornal of the arts**. Issue 5. Canada: (s.n.), 2006.

MENGERT, Christina; WILKINSON, Joshua M. (Ed.). **12 X 12: Conversations in 21st-Century Poetry and Poetics**. Iowa: University of Iowa Press, 2009.

MESCHONNIC, Henri. **Pour la poétique II**. Paris: Gallimard, 1973.

_____. **Poétique du traduire**. Paris: Verdier, 1999.

NANCY, Jean-Luc. **Fazer, a poesia**. Tradução: Letícia D. G. de França, Janaína Ravignoni, Mauricio Mendonça Cardozo. In: Alea, vol.15. Rio de Janeiro: julho-dez. 2013.

NECKEL, Filipe. “Breve introdução ao pensamento tradutológico de Jiří Levý”. In: **Scientia Traductionis**, nº 11. Disponível em: < <https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/25696> >. Florianópolis: UFSC, 2012

OLSON, Charles. **The Collected Poems of Charles Olson**. Califórnia: University of California Press, 1997.

O’ROURKE, Meghan. “MTVu’s Poet Laureate”. Artigo sobre John Ashbery. **Slate**, Nova York, 2017. Disponível em: < <https://slate.com/news-and-politics/2007/08/john-ashbery-s-postmodern-poetry-on-a-campus-near-you.html> >. Acesso em 14 out. 2018.

PERLOFF, Marjorie. Introduction. In: **The sound of poetry / the poetry of sound**. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

PERLOFF, Marjorie. “On The Hatred of Poetry”. **Literary Matters**, 17 fev. 2017. Disponível em: < <http://www.literarymatters.org/1-2-on-the-hatred-of-poetry/> >. Acesso em 18 fev. 2019.

PIZARNIK, Alejandra. **El infierno musical**. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971

POULIN, A., Jr. “The Experience of Experience: A Conversation with John Ashbery”. In: **Michigan Quarterly Review** – Vol. XX, número 3, 1981. Disponível em: < <https://quod.lib.umich.edu/m/mqrarchive/act2080.0020.003/92?page=root;size=100;view=image> >. The University of Michigan. Acesso em 4 out. 2017.

PRITCHARD, Daniel. “In the Familiar Ways”. Resenha de Mean Free Path. **Critical Flame**, 2010. Disponível em: http://criticalflame.org/verse/0910_pritchard.htm . Acesso em 5 fev. 2019.

PUBLISHERS WEEKLY. Reviews - Mean Free Path. **Publishers Weekly**, 22 de março 2010. Disponível em: < www.publishersweekly.com/978-1-55659-314-7 >. Acesso em 18 fev. 2019.

RAMOS, Nuno. Pósfacio. In: BECKETT, S. **Murphy**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

REED, Brian M. “In Other Words: Postmillennial Poetry and Redirected Language.” **Contemporary Literature**, vol. 52, nº 4, 2011, p. 756-790. Project Muse. Disponível em < <http://muse.jhu.edu/article/471622> >. Acesso em 03 abril 2017.

SCHMIDT, Michael (Ed.). **The Great Modern Poets** - The best poets of four time. Londres: Quercus, 2006.

STEVENS, Wallace. **O imperador do sorvete e outros poemas**. Tradução: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Tradução: Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. Tradução: Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iliminurus, (1957) 2007

_____. **Tel Quel – Tome II**. Paris, França: Gallimard, 1971.

_____. “Commerce – Cahiers Trimestriels”, nº 19-21. Paris: Kraus Reprint, 1929

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações Filosóficas**. Tradução: Marcos G. Montagnoli. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

9. Apêndice: livro completo (original e tradução) sem marcações

Dedication	Dedicatória
<p>For the distances collapsed. For the figure failed to humanize the scale. For the work, the work did nothing but invite us to relate it to the wall. For I was a shopper in a dark aisle.</p> <p>For the mode of address equal to the war was silence, but we went on celebrating doubleness. For the city was polluted with light, and the world, warming. For I was a fraud in a field of poppies.</p> <p>For the rain made little affective adjustments to the architecture. For the architecture was a long lecture lost on me, negative mnemonics reflecting Weather and reflecting reflecting.</p> <p>For I felt nothing which was cool, totally cool with me. For my blood was cola. For my authority was small involuntary muscles in my face. For I had had some work done on my face.</p> <p>For I was afraid to turn left at intersections. For I was in a turning lane. For I was signaling, despite myself,</p>	<p>Porque as distâncias colapsaram. Porque a figura não conseguiu humanizar a escala. Porque a obra, a obra só fez nos convidar a relacioná-la com a parede. Porque fui às compras no breu das gôndolas.</p> <p>Porque a mesura à altura da guerra era o silêncio, mas seguimos celebrando a duplicidade. Porque a cidade estava poluída de luz, e o mundo, esquentando. Porque eu era uma fraude numa plantação de papoulas.</p> <p>Porque a chuva fazia pequenos ajustes afetivos à arquitetura. Porque a arquitetura era um longo colóquio que não entendi, mnemônica negativa refletindo o clima e refletindo a reflexão.</p> <p>Porque não sentia nada Bom muito bom pra mim. Porque meu sangue era soda. Porque minha autoridade era pequena porção de músculos involuntários no rosto. Porque eu tinha injetado ácido nas maçãs do rosto.</p> <p>Porque eu tinha medo de virar à esquerda nos cruzamentos. Porque estava numa curva perigosa Porque estava fazendo sinal, apesar de mim,</p>

the will to change.
For I could not throw my voice
away.

For I had overslept,
for I had dressed
in layers for the long
dream ahead, the recurring
dream of waking with
alternate endings
she'd walk me through.
For Ariana.

For Ari.

da vontade de mudar.
Porque não podia lançar minha voz
no lixo.

Porque tinha dormido além da conta,
tinha vestido
camadas de roupa para
o sonho que viria, o sonho
recorrente de acordar com
desfechos alternativos
na companhia dela.
Por Ariana.

Para Ari.

Mean Free Path	Percurso livre médio
<p>I finished the reading and looked up Changed in the familiar ways. Now for a quiet place To begin the forgetting. The little delays Between sensations, the audible absence of rain Take the place of objects. I have some questions But they can wait. Waiting is the answer I was looking for. Any subject will do So long as it recedes. Hearing the echo Of your own blood in the shell but picturing The ocean is what I meant by</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>You startled me. I thought you were sleeping In the traditional sense. I like looking At anything under glass, especially Glass. <i>You called me</i>. Like overheard Dreams. I'm writing this one as a woman Comfortable with failure. I promise I will never But the predicate withered. If you are Uncomfortable seeing this as portraiture Close your eyes. No, <i>you</i> startled</p>	<p>Terminei a leitura e ergui os olhos Diferente dos modos usuais. Rumo a um lugar tranquilo Pra começar o esquecimento. Os pequenos atrasos Entre sensações, a ausência audível da chuva Tomam o lugar dos objetos. Tenho algumas perguntas Mas podem esperar. Esperar é a resposta Que eu procurava. Qualquer tema serve Enquanto recua. Ouvindo o eco Do próprio sangue na concha mas imaginando O oceano é o que quis dizer com</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>Você me assustou. Pensei que estava dormindo No sentido tradicional. Gosto de olhar Qualquer coisa pelo vidro, sobretudo Vidro. <i>Você chamou a mim</i>. Como sonhos Entreouvimos. Escrevo isto como uma mulher À vontade com o fracasso. Prometo que eu nunca Mas o predicado murchou. Se você Não fica à vontade vendo isto como um retrato Feche os olhos. Não, <i>você</i> me</p>
<p>Identical cities. How sad. Buy up the run The unsigned copies are more valuable I have read your essay about the new Closure. My favorite parts I cannot follow Surface effects. We moved to Canada Without our knowledge. If it reciprocates the gaze How is it pornography? Definitions crossed With stars, the old closure, which reminds me Wave to the camera from the</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>The petals are glass. That's all you need to know Lines have been cut and replaced With their opposites. Did I say that out loud A beautiful question. Barbara is dead Until I was seventeen, I thought windmills Turned from the fireworks to watch Their reflection in the tower Made wind. Brushed metal apples Green to the touch</p>	<p>Cidades idênticas. Que triste. Compre tudo Os exemplares não assinados valem mais Li seu ensaio sobre o novo Fecho. Não consigo entender minhas partes favoritas Efeito de superfície. Partimos pro Canadá Sem o nosso conhecimento. Se o olhar é retribuído Por que é pornografia? Definições cruzadas Com estrelas, o velho fecho, isso me lembra Acena pra câmera aí de</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>As pétalas são de vidro. Basta você saber disso Versos foram cortados e substituídos Por seus opostos. Será que falei em voz alta Uma bela pergunta. Barbara morreu Até os quinze anos, eu pensava que moinhos de vento Viravam-se dos fogos de artifício para assistir Seus reflexos na torre Faziam vento. Maçãs de metal escovado Verdes ao toque</p>

<p>All pleads for an astounding irrelevance Structured like a language, but I I like the old music, the audible kind We made love to in the crawl space Without our knowledge. Robert is dead Take my voice. I don't need it. Take my face I have others. Pathos whistles through the typos Parentheses slam shut. I'm writing this one With my eyes closed, listening to the absence of</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>Surface effects. Patterns of disappearance. I I kind of lost it back there in the trees, screaming About the complexity of intention, but But nothing. Come to bed. Reference is a woman Comfortable with failure. The surface is dead Wave to the cameras from the towers Built to sway. I promised I would never Tell me, whose hand is this. A beautiful Question her sources again</p>	<p>Tudo clama irrelevâncias incríveis Estruturadas como linguagem, mas eu Eu gosto de música antiga, do tipo audível Ao som da qual nos amamos entre o solo e o assoalho Sem o nosso conhecimento. Robert morreu Leve minha voz. Não preciso dela. Leve minha cara Tenho outras. O páthos assobia entre as gralhas Um golpe fecha parênteses. Escrevo isto De olhos fechados, ouvindo a ausência de</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>Efeito de superfície. Padrões de desapareição. Eu Eu meio que surtei lá entre as árvores, gritando Sobre a complexidade da intenção, mas Mas nada. Vem pra cama. Referência é uma mulher À vontade com o fracasso. A superfície morreu Acena pras câmeras do alto das torres Com estrutura para balançar. Prometi não fazer nenhuma Me diga, de quem é esta mão. Uma bela Pergunta sobre as fontes dela outra vez</p>
---	---

<p>Unhinged in a manner of speaking Crossed with stars, a rain that can be paused So we know we're dreaming on our feet Like horses in the city. How sad. Maybe No maybes. Take a position. Don't call it Night-vision green. Think of the children Running with scissors through the long Where were we? If seeing this as a portraiture Makes you uncomfortable, wake up</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>Wake up, it's time to begin The forgetting. Direct modal statements Wither under glass. A little book for Ari Built to sway. I admire the use of felt Theory, like swimming in a storm, but object To antirepresentational bias in an era of You're not listening. I'm sorry. I was thinking How the beauty of your singing reinscribes The hope whose death it announces. Wave</p>	<p>Transtornado de certa maneira Má estrela, uma chuva com botão de pausa Para sabermos que sonhamos de pé Como cavalos na cidade. Que triste. Talvez Nada de talvez. Tome partido. Não a chame Verde visão noturna. Pense nas crianças Correndo com tesouras pelo longo Onde estávamos? Se ao ver isto como um retrato Você não fica à vontade, acorde</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>Acorde, é hora de começar O esquecimento. Enunciados modais diretos Murcham sob o vidro. Um livrinho para Ari Com estrutura para balançar. Admiro o uso da teoria do Sentir, como nadar na tempestade, mas critico O viés antirrepresentacional numa época de Você não está ouvindo. Desculpe. Estava pensando Como a beleza do seu canto reinscreve A esperança cuja morte preanuncia. Acena</p>
--	---

<p>In an unconscious effort to unify my voice I swallow gum. An old man weeps in the airport Over a missed connection. The color of money is Night-vision green. Ari removes the bobby pins I remove the punctuation. Our freezer is empty Save for vodka and film. Leave the beautiful Questions unanswered. There are six pages left Of our youth and I would rather swallow my tongue Than waste them on description</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>A cry goes up for plain language In identical cities. Zukofsky appears in my dreams Selling knives. Each exhibit is a failed futurity A star survived by its own light. Glass anthers Confuse bees. Is that pornography? Yes, but But nothing. Come to reference. A mode of undress Equal to fascism becomes obligatory In identical cities. Did I say that already? Did I say The stranglehold of perspective must be shaken off</p>	<p>Num esforço inconsciente para unificar a voz Engulo chiclete. Um homem velho chora no aeroporto Por uma conexão perdida. A cor do dinheiro é Verde visão noturna. Ari tira os grampos de cabelo Eu tiro a pontuação. No freezer não tem nada Só vodca e rolos de filme. Deixe as belas Perguntas sem resposta. Restam seis páginas Da nossa juventude e eu preferiria engolir a língua Do que desperdiçá-las em descrições</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>Explode o grito pela linguagem simples Em cidades idênticas. Zukofsky aparece em meus sonhos Vendendo facas. Cada peça exposta, um futuro fracassado A estrela morre e sua luz sobrevive. Anteras de vidro Confundem abelhas. Isto é pornografia? Sim, mas Mas nada. Vem pra referência. Um modo de despir-se À altura do fascismo se torna obrigatório Em cidades idênticas. Já falei isso antes? Já falei que É preciso livrar-se da camisa de força da perspectiva</p>
<p>A live tradition broadcast with a little delay Takes the place of experience, like portraits Reciprocating gazes. Zukofsky appears in my dreams Offering his face. Each of us must ask herself Why am I clapping? The content is announced Through disappearance, like fireworks. Wave After wave of information breaks over us Without our knowledge. If I give you my denim Will you simulate distress</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>To lay everything waste in the name of renewal Haven't we tried that before? Yes, but But not in Canada. The vanguard succumbs To a sense of its own importance as easily as swans Succumb to the flu. I'm writing this one With my nondominant hand in the crawl space Under the war. I can feel an axis snapping In my skull, and soon I will lose the power To select, while retaining the power to</p>	<p>Tradição transmitida ao vivo com pequeno atraso Toma o lugar da experiência, como retratos Retribuindo olhares. Zukofsky aparece em meus sonhos Oferecendo a face. Cada uma de nós deve se perguntar Por que estou aplaudindo? O conteúdo se anuncia Pela desapareição, como fogos de artifício. Acena E volta à cena de informações que nos contagiam Sem o nosso conhecimento. Se eu lhe der meu jeans Você simula angústia</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>Destruir tudo em nome da renovação Já não tentamos isso antes? Sim, mas Mas não no Canadá. A vanguarda sucumbe À autoexaltação tão facilmente quanto os cisnes Sucumbem à gripe aviária. Escrevo isto Com a mão não dominante entre o solo e o assoalho Sob a guerra. Sinto um eixo estalando Em meu crânio, em breve perderei o poder De selecionar, conservando o poder de</p>

<p>All these flowers look the same to me Night-vision green. There is nothing to do In the desert but read <i>Penthouse</i> and lift weights My blood is negative. That's all you need to know Sophisticated weaponry marries the traditional Pleasures of perspective to the new materiality Of point-and-click. I'm writing this one As a woman comfortable with leading A prisoner on a leash</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p><i>Combine</i> was the word I was looking for Back there in the trees. My blood is Scandinavian Modern. I kind of lost it But enough about me. To return with a difference Haven't we tried that before? Yes, but But not from the air. Unique flakes form Indistinguishable drifts in a process we call All these words look the same to me Fascism. Arrange the flowers by their price</p>	<p>Todas essas flores me parecem iguais Verde visão noturna. Não há nada a fazer No deserto salvo ler <i>Penthouse</i> e levantar peso Meu sangue é negativo. Basta você saber disso Armamentos sofisticados unem-se a tradicionais Prazeres da perspectiva para a nova materialidade Do aponta-e-clica. Escrevo isto Como uma mulher à vontade guiando Um prisioneiro encoleirado</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p><i>Combinar</i> era a palavra que eu procurava Lá entre as árvores. Meu sangue é Moderno Escandinavo. Eu meio que surtei Mas chega de falar de mim. Voltar diferenciado Já não tentamos isso antes? Sim, mas Mas não lá de cima. Flocos únicos formam Dunas indistinguíveis num processo a que chamamos Todas essas palavras me parecem iguais Fascismo. Ordene as flores pelo preço</p>
<p>Then, where despair had been, the voice Of Nina Simone. Parentheses open On a new gender crossed with stars Ari removes the bobby pins. Night falls There is no such thing as non sequitur When you're in love. Let those who object To the pathos swallow their tongues. My numb Rebarbative people, put down your Glocks And your Big Gulps. We have birthmarks to earn</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>Around 1945 the question becomes: Sleepyhead Since the world is ending, may I eat the candy Necklace off your body? Turn the record over Turn the pillow over. It has a cooler side Like a vein on the wing of a locust The seam of hope disclosed by her voice It cannot save us. But it can remind us Survival is a butcher's goal. All hands To the pathos. Let the credits</p>	<p>Então, no lugar de desespero, a voz De Nina Simone. Abrem-se parênteses Para um novo gênero cruzado com estrelas Ari tira os grampos de cabelo. A noite cai Não faz sentido falar em non sequitur Quando se está apaixonado. Deixe os que criticam O páthos engolirem a língua. Meu povo Anestesiado e repulsivo, larguem as Glocks E os Big Macs. Há que fazer jus aos sinais de nascença</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>Por volta de 1945, a questão se torna: Dorminhoco Já que o mundo está acabando, deixa eu comer as balas Do colar no seu pescoço? Vire o disco Vire o travesseiro. Tem um lado mais frio. Como veia em asa de gafanhoto O veio de esperança revelado na voz dela Não pode nos salvar. Mas pode nos lembrar Sobrevivência é meta de carniceiro. Todos Ao páthos. Que os créditos</p>

<p>Bend the plastic stick and break the interior tube The reaction emits light, but not heat The tragedy of dialectics. Sand-sized particles Of revolutionary possibility fall constantly Without our knowledge. The capitol lawns Sparkle with poison. Since the world in ending Why not let the children touch the paintings The voice of Nina Simone contains its own Negation, like a pearl</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>As brand names drift toward the generic We drift toward fascism, a life in common Replaced with its image. The predicates Are glass. I blew them. I'm sorry, sorrier Than I can say on such a tiny phone. You're Breaking up. No, down. I held the hand Of a complete stranger during takeoff Unaware it was my own, laying bare The ideological function of</p>	<p>Dobre o bastão de plástico e quebre o tubo interior A reação emite luz, mas não calor A tragédia da dialética. Partículas micras como areia De possibilidade revolucionária caem o tempo todo Sem o nosso conhecimento. Os jardins do Congresso Cintilam veneno. Já que o mundo está acabando, Por que não deixar as crianças tocarem nos quadros A voz de Nina Simone contém sua própria Negação, como uma pérola</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>Enquanto os nomes de marcas tendem ao genérico Nós tendemos ao fascismo, uma vida em comum Substituída por sua imagem. Os predicados São de vidro. Eu os soprei. Sinto muito, mais Do que posso expressar neste telefone mínimo. Sua voz Está cortando. Não, desliga. Eu segurei a mão De um completo estranho durante a decolagem Sem saber que era a minha, revelando-se A função ideológica de</p>
<p>Numbness, felt silence, a sudden Inability to swallow, the dream in which The face is Velcro, describing the film In the language of disaster, the disaster in Not finishing sentences, removing the suicide From the speed dial, failing to recognize Yourself in the photo, coming home to find A circle of concerned family and friends It's more of an artists' colony than a hospital</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>It's more of a vitamin than an antipsychotic Collective despair expressed in I-statements The dream in which the skin is stonewashed Denim, running your hand through the hair Of an imaginary friend, rising from bed Dressing, returning calls, all without Waking, the sudden suspicion the teeth In your mouth are not your own, let Alone the words</p>	<p>Dormência, sentir silêncio, súbita Incapacidade de engolir, o sonho em que O rosto é de Velcro, descrevendo o filme Com a língua do desastre, o desastre de Não terminar sentenças, excluir o suicida Da discagem rápida, incapaz de reconhecer A si mesmo na foto, chegar em casa e encontrar Um círculo de amigos e familiares preocupados Mais pra colônia de artistas do que pra hospital</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>Mais pra vitamina do que pra antipsicótico Desespero coletivo em enunciados dóceis O sonho em que é estonada a pele De jeans, passar sua mão pelos cabelos De um amigo imaginário, levantar da cama, Vestir-se, retornar chamadas, tudo sem Acordar, a súbita suspeita de que os dentes Na sua boca não são os seus, que Dirá as palavras</p>

<p>She handed me a book. I had read it before Dismissed it, but now, in the dark, I heard The little delays. If you would speak of love Stutter, like rain, like Robert, be Be unashamed. Let those who object to the But that's familiar rage. It isn't a system It is a gesture whose power derives from its Failure, a child attempting to gather Us into her glitter-flecked arms</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>It isn't a culture of fear. When a people Pats itself on the back with a numb hand It isn't a culture at all. Take a position Cut it off. Leave the rings. The president But you promised you wouldn't mention I saw myself in the mirrored lenses You cannot kill a metonym Of his bodyguards. I'm moving to Canada When I wake up. You mean <i>if</i></p>	<p>Ela me entregou um livro. Eu já tinha lido Desprezado, mas agora, no breu, ouvi Os pequenos atrasos. Se queres falar de amor Gagueja, como chuva, como Robert, não Não tenhas vergonha. Deixe os que criticam o Mas essa é uma fúria banal. Não é um sistema É um gesto cujo poder deriva do seu Fracasso, uma criança tentando nos Abraçar com os braços salpicados de glitter</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>Não é uma cultura do medo. Quando um povo Se dá tapinhas nas costas com a mão dormente Não é sequer uma cultura. Tome partido Corta fora. Ficam os anéis. O presidente Mas você prometeu não mencionar Eu me vi nas lentes espelhadas Não se pode matar uma metonímia Dos seguranças dele. Vou partir pro Canadá Quando acordar. Você quer dizer <i>se</i></p>
<p>No concept of clockwise rotation can be Described on the surface continuously So this might take a while. Bring a book Have you tried breaking it into triangles Or changing hands. No, handedness Fascia, a tangent bundle. Can we unfold What we can't figure? Not without making Cuts. Orient me, for the night is coming Amphichiral, manifold, and looped</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>We have no reason to hope, but what's reason What's reason got to do with it? Accent Not duration. Cantillation, not punctuation And that's love. Why not speak of it As we are drawn up into the rising Toroidal fireball? This column Of powdery light is made possible By Boeing, but what, and here's where people Start disappearing, made Boeing possible</p>	<p>Nenhuma noção de rotação em sentido horário pode ser Descrita na superfície continuamente Então talvez isto tome um tempo. Traga um livro Já experimentou dividir em triângulos Ou trocar de mão. Não, mão dominante Fascia, um fibrado tangente. Podemos desdobrar O que não podemos calcular? Não sem fazer Cortes. Me oriente, pois a noite se aproxima Aquiral, múltipla, estacionária</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>Não há razão pra ter esperança, mas o que é razão O que a razão tem a ver com isto? Acento Não duração. Cantilena, não pontuação E isto é amor. Por que não falar dele Enquanto nos empurra para o ascenso Da bola de fogo toroidal? Esta coluna De luz poeirenta quem tornou possível Foi a Boeing, mas o que, aqui onde começam A desaparecer pessoas, tornou a Boeing possível</p>

<p>If you could see the tip of the vector It would appear to be moving in a circle As it approached you. Reference is a slow Wave transporting energy through empty Media. You can't rush it. The displaced Pathos returns with a vengeance and painters Pull grids apart in grief. Only a master Only a butcher can unmake sense. The rest of us Have axes to grind into glass</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>By <i>complex</i> I mean my intention is drawn Downward to the bottom of the cloud It hurts me when you listen too closely Smothering reference. Carefully decanted Left to breathe. <i>That's</i> criticism. The subject Rises to the surface. Bursts. All light paths From the object to the image are reversible And that hurts, to know it didn't have to be I mean, don't get me wrong, I enjoy killing</p>	<p>Se você pudesse ver a ponta do vetor Pareceria estar rodando em círculo Ao chegar perto. Referência é uma lenta Onda transportando energia por meios Vazios. Não se pode apressá-la. O pathos Deslocado retorna com força e pintores Em luto apagam quadriculas. Só um mestre Só um carnicheiro desfaz sentido. Os demais Têm segundas intenções de vidro</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>Por <i>complexo</i> quero dizer: meu plano é traçado Para baixo e para a base da nuvem Me dói quando você ouve tão atentamente Sufocando a referência. Decantada com cuidado A fim de respirar. <i>Isto é</i> crítica. O tema Desponta na superfície. Estoura. O percurso óptico Do objeto à imagem é sempre reversível E isso dói, saber que não precisava ser Quer dizer, não me leve a mal, eu curto matar</p>
<p>Birds were these little ships that flew and sang There are some cool pics online. Funny Strange, not ha-ha funny, how the black Canvas grows realistic, a bird's-eye view Of their disappearance. Wave after wave Of déjà lu. After the storm, the sky turns Night-vision green. The color of murder I can hear the soldiers marching in my Pillow. Even in Canada</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>Her literature is irrelevant to October Anna of all the Russias, whose body was An ideal October that has yet to obtain A face. October approached asymptotically By tanks. The leaves turn night-vision Anna, do you see how the sand-sized particles Of the true October rise from the asphalt Like fireflies whose bodies are night-vision Neither do I. The irrelevant I. The I of all</p>	<p>Os pássaros eram teco-tecos a voar e cantar Tem fotos boas online. Engraçadas Esquisitas, não do tipo haha, como a tela Preta fica realista, uma vista aérea Do sumiço deles. Acena e volta à cena Do déjà lu. Após a tempestade, o céu vira Verde visão noturna. A cor do massacre Ouço os soldados marchando no meu Travesseiro. Até no Canadá</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>Sua literatura é irrelevante para outubro Anna de todas as Rússias, um corpo que foi O outubro ideal que ainda precisa de Um rosto. Outubro rodeado assintoticamente Por tanques. As folhas viram visão noturna Anna, está vendo as partículas micras como areia Do verdadeiro outubro despontando do asfalto Como vaga-lumes com corpos de visão noturna Nem eu. O irrelevante eu. O eu de todos</p>

<p>It will develop recursively or not at all The new closure. In lieu of fixed outlines Modulating color. If concentrated light Strikes the leaf, part is reflected through The droplet, producing a white glow around The genre. It's like the whispering gallery The fighter pilot sees his shadow on the cloud Crossed with the Wailing Wall. We can't Distinguish rounds of ammunition from</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>Applause. Speak plainly. Keep your hands On the table. Do not flee into procedure Do not wait for a surpassing disaster To look your brother in the eye and speak Of love. Make no mistake: the disjunction The disjunction stays. Do not hesitate To cut the most beautiful line in the name Of form. The bread of words. Look for me At genre's edge. I'm going there on foot</p>	<p>Avançará recursivamente ou de modo algum O novo fecho. Em vez de contornos fixos Cor modulada. Se a luz concentrada Alcança uma folha, parte é refletida por Gotículas, irradiando uma luz branca ao redor Do gênero. É como a galeria de sussurros O piloto de caça vê na nuvem sua sombra Cruzada com o Muro das Lamentações. Não Sabemos distinguir cartuchos de munição de</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>Aplausos. Fale francamente. Deixe as mãos Na mesa. Não se refugie nos procedimentos Não espere um desastre impressionante Para olhar nos olhos do seu irmão e falar De amor. Não se engane: a disjunção A disjunção permanece. Não hesite Em cortar os versos mais belos em nome Da forma. O pão das palavras. Procure por mim Na beira do gênero. Vou pra lá a pé</p>
<p>I dyed what's-her-face's hair with lime Kool-Aid so when I read "Bezhin Meadow" I lent her aspect to the green-haired spirit There is a girl trapped in every manmade lake She will pull you into your reflection Stephen tells me what's-her-face Who used to sleepwalk into the snow Piss her name and glide back to bed Without waking was thrown</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>Into this poem through a windshield Once she gathered me into her glitter-flecked I don't care if "aspect" is archaic Once she walked into the sliding door A plane announced through disappearance You made it this far without mentioning Topeka. Glass in her hair. Patterns of I will throw my voice like a clay pot Keep her ashes there. I don't care if "love</p>	<p>Tingi os cabelos da sei-lá-quem com Ki-Suco Sabor limão então quando li <i>O prado de Bièjin</i> Emprestei as feições dela ao espírito de cabelo verde Há uma menina presa em todo lago artificial Ela vai puxar você para dentro do seu reflexo Stephen me conta de sei-lá-quem Que andava sonâmbula pela neve Escrevia o próprio nome mijando e voltava Pra cama sem acordar foi jogada</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>Neste poema atravessando o para-brisa Uma vez que ela me abraçou com os braços salpicados de Não me importa se "aspecto" é arcaico Uma vez que ela entrou pela porta de correr Um avião anunciado por sua desapareição Você chegou até aqui sem mencionar Topeka. Vidro no cabelo dela. Padrões de Vou lançar minha voz como um vaso de barro Guarde aí as cinzas dela. Não me importa se o "amor</p>

<p>I don't deny the influence, but it's less A relation of father to son than a relation of Moon to tide. Plus, my teachers are mainly Particles bombarding gold foil or driving rain It's the motion, not the material, not the nouns But the little delays. A gender crossed A genre crossed on foot by Marvin Gaye Filicide. Strong misreadings arise On the surface. Burst. It didn't have to be</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>If I rise from table, if I wander Discalced through the sparkling lawns If I'm lost in Juárez in Topeka, if it's winter In August when the prodromata, when the birds Cite the past in all its moments, there is no No need for examples, police, doctors Let me walk to the edge of the genre and look out Into nothing. I will return, the fit will return me In time for coffee and oranges</p>	<p>Não nego a influência, mas é menos Uma relação de pai para filho do que uma relação de Lua para maré. E mais, meus professores são quase todos Partículas bombardeando folhas de ouro ou dilúvios É o movimento, não a matéria, não os substantivos Mas os pequenos atrasos. Um gênero cruzado Um gênero que Marvin Gaye cruzou a pé Filicídio. Desleiturações fortes surgem Na superfície. Estouram. Não precisava ser</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>Se me levanto da mesa, se vagueio Descalço pelos jardins cintilantes Se estou perdido em Juárez em Topeka, se é inverno Em agosto quando pródromos, quando pássaros a Citar o passado a todo momento, sem Sem necessidade de exemplos, policiais, médicos Preciso andar até a beira do gênero e olhar Para nada. Voltarei, o acesso vai me trazer de volta A tempo do café com laranjas</p>
<p>Authority derived from giving it away Is how I define <i>aura</i>, like Zukofsky's Paper flowers picked from <i>Capital</i> For Celia's hair. Priceless. The high Reflective ceilings allow us to receive Our own applause. When an audience Takes a bow, that's fascism. A looped Encore. Surface effects. The auditorium Is a standing wave. A sedimented roar</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>The entire system weighs about two pounds A small bird governs the atria. You dream The donor's dream. The donor's breath Breaks your lines across their prepositions Halved and polished to display the crystal Back-formations. Go in fear of abstraction But go. Be gone by morning. There is nothing You don't need a shell. Just cup your hand Nothing for you here but repetition</p>	<p>Autoridade que deriva da entrega Assim defino <i>aura</i>, como as flores de papel De Zukofsky, colhidas do <i>Capital</i> Para os cabelos da Celia. Não tem preço. Tetos altos reflexivos nos permitem receber Nosso próprio aplauso. Quando o público Se curva em reverência, isto é fascismo. Um bis Repetido. Efeito de superfície. O auditório É uma onda estacionária. Um rugido sedimentado</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>O sistema todo pesa cerca de um quilo Um passarinho governa os átrios. Você sonha O sonho do doador. O alento do doador Quebra os seus versos em cima das preposições Polidas e cortadas ao meio para exibir cristalinas Derivações regressivas. Vá com medo da abstração Mas vá. Vá antes do amanhecer. Não há nada Uma concha para quê. Só ponha a mão em concha Aqui para você, nada, só repetição</p>

Doppler Elegies	Elegias Doppler
------------------------	------------------------

<p>α</p> <p>By any measure, it was endless winter. Emulsions with Then circled the lake like This is it. This April will be Inadequate sensitivity to green. I rose early, erased for an hour Silk-brush and ax I'd like to think I'm a different person latent image fading</p> <p>around the edges and ears Overall a tighter face now. Is it so hard for you to understand From the drop-down menu In a cluster of eight poems, I selected sleep, but could not I decided to change everything Composed entirely of stills or fade into the trees</p> <p>but could not remember the dream save for one brief shot of a woman opening her eyes Ari, pick up. I'm a different person In a perfect world, this would be April, or an associated concept Green to the touch several feet away</p>	<p>α</p> <p>De qualquer ângulo, era inverno interminável. Emulsões de Depois rodearam o lago como Não tem jeito. Este abril será Sensibilidade inadequada ao verde. Levantei cedo, fiquei por uma hora apagando Pincel de seda e machado Gostaria de pensar que sou outra pessoa imagem latente esmaecendo</p> <p>pelas beiras e orelhas No geral, um rosto mais tenso agora. Será que é tão difícil entender No menu suspenso Do conjunto de oito poemas, escolhi dormir, mas não consegui Decidi mudar tudo Inteiramente composto de stills ou esvanecer entre árvores que surgem</p> <p>mas não consegui lembrar do sonho com exceção de uma breve tomada de uma mulher abrindo os olhos Ari, entenda. Sou outra pessoa Em um mundo perfeito, seria abril, ou um conceito associado Verde ao toque a alguns metros de distância</p>
--	--

α	α
<p>I want to finish the book in time period. Confused bees In a perfect world a willow-effect. Rain on the recording Fine with this particular form of late everything, a spherical break of colored stars a voice described as torn in places Why am I always</p> <p>asleep in your poems Soft static falling through The life we've chosen from a drop-down menu of available drives. Look at me Ben, when am I This isn't my voice At such-and-such smooth rate, the lines Stream at night</p> <p>and love. Why not speak of it as all work now is late work. Leafage, fountain, cloud into whose sunlit depths I'm quoting. Is there a place for this she cut her hair She held it toward me In your long dream money changes hands</p>	<p>Quero terminar o livro a tempo e ponto. Abelhas confusas Num mundo perfeito efeitos de fogos. Chuva na gravação Bem com essa forma específica do pós-tudo, uma queda esférica de estrelas coloridas Uma voz do tipo meio rasgada Por que estou sempre</p> <p>dormindo em seus poemas Chiado suave atravessando A vida que escolhemos no menu suspenso de drives disponíveis. Olha pra mim Ben, quando estou Esta não é a minha voz A tal e tal ritmo gradual, os versos a Fluir na noite</p> <p>de amor. Por que não falar dele já que todo trabalho agora é trabalho tardio. Folhagem, fonte, nuvem nas profundezas solares de quem estou citando. Será que há lugar para isto ela cortou os cabelos Segurou-os e me mostrou Em seu longo sonho o dinheiro troca de mãos</p>

α	α
<p>I'm worried about a friend among panicles of spent flowers. I'm on the phone There's an argument here regarding Cathedral windows thicker at the base It does not concern you flowing glass. Can we talk about the drinking They call them smoke trees</p> <p>I'm pretty much dead by any measure already. When we were kids, the leaves but that's a story, fallen or reflected obscured the well. I cut this In the dream, they are always younger. Ari woke me You were screaming Everything is so</p> <p>easy for you You mean was so easy, like walking slowly Out of the photo, even those They are blooming early. I mean that literally. You can see it from space he took. Can we talk about the drinking Sometime in May</p>	<p>Me preocupa um amigo entre panículas de flores gastas. Estou no telefone Há uma discussão aqui sobre Janelas de catedrais mais grossas na base Não é do seu interesse vidros fluidos. Que tal falarmos do consumo de bebidas Chamam de árvores-do-fumo</p> <p>Estou meio morto de qualquer ângulo já. Quando éramos crianças, as folhas, mas essa é uma história, caídas ou refletidas obscureciam o poço. Cortei isto No sonho são sempre mais jovens. Ari me acordou Você estava gritando Tudo é tão</p> <p>fácil para você Quer dizer, foi tão fácil, como abandonar lentamente A foto, até mesmo aquelas Estão florescendo cedo. Digo isso literalmente. Se vê o espaço que ele tirou. Podemos falar do consumo de bebidas Algum dia em maio</p>

α	α
<p>The passengers are asked to clap It was always the same window in his poems for the two soldiers. We were delayed In every seat, a tiny screen A tiny bottle. The same traffic High up in the trees, small rain. He held the subject constant. Now I</p> <p>get it. I looked out over Denver but could see only our reflection. Dim the cabin lights. Robert is dead Articles may have shifted I didn't know him. Why am I clapping. We are begging our final descent into A voice described as torn</p> <p>On the recording, I could hear the hesitation A certain courage. I can't explain as music. We could watch our own plane crash. We would be Our men and women permitted to call down in uniform. When I heard him live it was lost on me</p>	<p>Pedem aos passageiros que aplaudam Era sempre igual a janela em seus poemas para os dois soldados. Estávamos atrasados Em cada assento, uma tela mínima Uma garrafa mínima. O mesmo tráfego Na copa das árvores, chuva fina. Ele manteve o tema constante. Agora eu</p> <p>entendo. Olhei para Denver sobrevoando mas só vi nosso reflexo. Baixem as luzes da cabine. Robert morreu Pertences podem ter se deslocado Eu não o conhecia. Por que estou aplaudindo. Estamos começando a descida em direção a Uma voz do tipo meio</p> <p>Na gravação, pude ouvir a hesitação Certa coragem. Não sei explicar feito música. Podíamos ver nosso avião caindo. Seríamos Nossos homens e mulheres autorizados a repreender de uniforme. Quando o ouvi ao vivo não entendi</p>

α	α
<p>A flowering no one attends The enterprise known variously as waking, April, or Bats are disappearing like color into function. I wanted to open In a new window the eyes of a friend by force if necessary. Amber light is a useless phrase</p> <p>but will have to do what painting did Dense smoke from the burning wells for our parents. Ben there is a man at the door who says I've made small changes he found your notebook throughout in red. The recurring dream contrived in places</p> <p>Of waning significance it resembles the hand after a difficult passage opening, a key word in the early Blue of rippled glass atonal circles. They phased us out across the backward capitals like paper money Or is that two words</p>	<p>Ninguém assiste à floração A empreitada conhecida de várias maneiras por despertar, abril, ou Morcegos estão sumindo como cor nas funções. Eu queria abrir Numa nova janela os olhos de um amigo se necessário à força. Luz âmbar é uma expressão inútil</p> <p>mas terá que fazer o que a pintura fez Densa fumaça dos poços ardentes para nossos pais. Ben tem um homem na porta dizendo Fiz pequenas mudanças que ele achou o seu caderno está tudo em vermelho. O sonho recorrente artificial em partes</p> <p>De peso decrescente parece a letra depois da difícil passagem da abertura, uma palavra-chave no precoce Azul do vidro ondulado em círculos atonais. Fomos aos poucos eliminados das capitais atrasadas como papel-moeda Ou são duas palavras</p>

α	α
<p>They are passing quickly, those houses I wanted to speak in. Empty sets Among my friends, there is a fight about The important questions cannot arise, so those must be hills where the famous winter. I am familiar with the dream Windmills enlarge</p> <p>experience, killing birds but I have already used <i>dream</i> too often in my book of relevance. Nothing can be predicated Along the vanishing coast tonight. You'll have to wait until remnants of small fires the eye can pull new features from The stars</p> <p>eat here. There is a private room Are you concerned about foreign energy In your work, I sense a certain distance, like a radio left on Across the water, you can see the new construction going up is glass. The electric cars unmanned</p>	<p>Estão passando rápido, aquelas casas onde eu queria falar. Conjuntos vazios Entre meus amigos, uma briga sobre As perguntas importantes não podem surgir, então esta deve ser a serra onde os famosos passam o inverno. Conheço o sonho Moinhos de vento ampliam</p> <p>a experiência, matando pássaros mas já usei demais <i>sonho</i> no meu livro de relevância. Não se pode predicar nada Ao longo da costa evanescente esta noite. Você terá que esperar até que resquícios de pequenas fogueiras o olho possa atrair novas feições das Estrelas</p> <p>vêm comer aqui. Há uma sala reservada Você se preocupa com a energia estrangeira No seu trabalho, sinto certa distância, como um rádio que ficou ligado Do outro lado do lago, dá pra ver a nova construção de vidro subindo. Os carros elétricos sem motorista</p>

α	α
<p>Somewhere in this book I broke There is a passage with a friend. I regret it now lifted verbatim from Then began again, my focus on moving the lips, failures in The fuselage glows red against rinsed skies. Rehearsing sleep I think of him from time</p> <p>in a competitive field facedown, a familiar scene composed entirely of stills to time. It's hard to believe When he calls, I pretend he's gone. He was letting himself go I'm on the other line in a cluster of eight poems all winter. The tenses disagreed</p> <p>for Ari. Sorry if I've seemed distant, it's been a difficult period, striking as many keys with the flat of the hand as possible, then leaning the head against the window, unable to recall April, like overheard speech at the time of writing soaked into its length</p>	<p>Em algum lugar deste livro rompi Há uma passagem com um amigo. Me arrependo agora tirada ipsis litteris de Depois recomecei, focando em mover os lábios, falhas na Fuselagem vermelha a brilhar contra céus enxaguados. Ensaando o sonho Penso nele de tempos</p> <p>num campo competitivo de braços, uma cena banal inteiramente composta de stills em tempos. É difícil acreditar mas Quando ele liga, finjo que ele se foi. Ele estava se soltando estou na outra linha no conjunto de oito poemas todo o inverno. Tempos desencontrados</p> <p>para Ari. Desculpe se ando distante, tem sido um período difícil, batendo tantas teclas com a mão espalmada quanto possível, depois apoiando a cabeça na janela, incapaz de relembrar abril, como falas entreouvidas na hora de escrever encharcado em sua extensão</p>

α	α
<p>Is this what you meant by prose Silica glass shapes A supporting beam where lightning strikes the sand missing from the voice, eaten away From the inside I could see his influence, mainly in the use but also in exchange The head tipped back</p> <p>to slow the speaking Our collaboration ends On the appointed day, we gathered in a makeshift structure Viscous fluid from a floral source but quarreled over terms pouring from the mouth into Particles of wax. It's been done before cupped hands</p> <p>in a lesser key, a broader sense I sound like him more often now, unable to pronounce or trailing off, then suddenly Set against a large expanse I have to leave. I just remembered something about Ari structured like a language with appropriate delays</p>	<p>É isto que você chamava de prosa Formas de sílica vítrea Uma viga de apoio onde o raio atinge a areia ausente da voz, corroída por dentro pude ver a influência dele, sobretudo no uso mas também na troca A cabeça inclinada para trás</p> <p>espaçando a fala Nossa colaboração termina No dia marcado, nos reunimos num espaço improvisado Fluido viscoso de origem floral mas discutimos sobre os termos vertidos da boca para Partículas de cera. Isto já foi feito antes as mãos em concha</p> <p>em chave menor, um sentido mais amplo Me pareço com ele agora ainda mais, incapaz de pronunciar ou perdendo a voz, então de repente Insurgindo contra a vastidão Preciso ir. Acabo de lembrar uma coisa sobre Ari estruturada como linguagem Com atrasos adequados</p>

Mean Free Path	Percurso livre médio
----------------	----------------------

<p>What if I made you hear this as music But not how you mean that. The slow beam Opened me up. Walls walked through me Like resonant waves. I thought that maybe If you aren't too busy, we could spend our lives Parting in stations, promising to write <i>War and Peace</i>, this time with feeling As bullets leave their luminous traces across Wait, I wasn't finished. I was going to say Breakwaters echo long lines of cloud</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>Renunciation scales. Exhibits shade Imperceptibly into gift shops. The death of a friend Opens me up. Suddenly the weather Is written by Tolstoy, whose hands were giant Resonant waves. It's hard not to take When your eye is at the vertex of a cone Autumn personally. My past becomes Of lines extending to each leaf Citable in all its moments: parting, rain</p>	<p>E se você pudesse ouvir isto como se fosse música Mas não como você entende isso. O lento feixe Me abriu. Muros me atravessavam Como ondas ressonantes. Pensei que talvez Se você tiver tempo, podíamos passar a vida nos Despedindo nas estações, prometendo escrever <i>Guerra e Paz</i>, dessa vez com sentimento Enquanto as balas deixam rastros luminosos em Espera, ainda não terminei. Eu ia dizer que Quebra-mares lembram nuvens alinhadas</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>Renúncias escalonadas. Fronteira imprecisa entre A vitrine do museu e a da lojinha. A morte de um Amigo me abre. De repente o clima Foi escrito por Tolstói, que tinha mãos gigantes Ondas ressonantes. É difícil não levar Quando seu olho está no vértice de um cone O outono pro lado pessoal. Meu passado se torna De versos que se estendem a cada folha Citável em todos os momentos: chuva, despedida</p>
---	--

<p>There must be an easier way to do this I mean without writing, without echoes Arising from focusing surfaces, which should Should have been broken by structures Hung from the apex in the hope of deflecting In the hope of hearing the deflection of music As music. There must be a way to speak At a canted angle of enabling failures The little collisions, the path of decay</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>But before it was used by the blind, it was used By soldiers who couldn't light their lamps Without drawing fire from across the lake Embossed symbols enable us to read Our orders silently in total dark In total war, the front is continuous Night writing, from which descends Night-vision green. What if I made you Hear this with your hands</p>	<p>Deve ter um jeito mais fácil de fazer isto Quer dizer, sem escrever, sem ecos Surgindo de superfícies refletoras, que deviam Deviam ter sido quebradas por estruturas Penduradas no topo na esperança de defletir Na esperança de ouvir a deflexão da música Como música. Deve ter um jeito de falar Dos fracassos possíveis num plano inclinado Pequenas colisões, percurso da queda</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>Mas antes de ser usado pelos cegos, era usado Por soldados que não podiam acender lamparinas Sem atrair tiros do outro lado do lago Símbolos em relevo nos permitem ler Nossas comendas no breu total Na guerra total, o front é contínuo Escrita noturna, de onde vem Verde visão noturna. E se você pudesse Ouvir isto com as mãos</p>
---	---

<p>Autumn in a minor novel. The school Scatters, scattering light across the surface Reforms around the ankle of the child That you were. The end. Put the book away Look out the window: we are descending Like Chopin through the dusk. Now it's six Six years later and I'm reading it again Over Denver. I bought it in the gift shop Nothing's changed except the key</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>Little contrasts flicker in Distances complex because collapsing Under their own weight like stars Embossed symbols. I can't compete It's like the moment after waking When you cannot determine if the screaming With devices designed to amplify Was internal or external to the dream Starlight so soldiers can read in their sleep</p>	<p>Outono num romance menor. A escola Dispersa, dispersando luz pela superfície Educa em torno do tornozelo da criança Que você foi. Fim. Guarde o livro Olhe pela janela: estamos descendo Como Chopin pelo crepúsculo. Agora são seis Seis anos se passaram e estou lendo isto de novo Sobrevoando Denver. Comprei na lojinha Nada mudou exceto o tom</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>Pequenos contrastes tremeluzem O complexo das distâncias colapsando Sob o próprio peso como estrelas Símbolos em relevo. Não posso competir É como o momento após acordar Quando não se pode precisar se o grito Com recursos projetados para ampliar Era interno ou externo ao sonho A luz estelar para soldados lerem ao dormir</p>
<p>Wait, I don't want this to turn Turn into a major novel. I want this to be Composed entirely of edges, a little path For Ari. All my teachers have been woman But not how you mean that. That's why I speak In a voice so soft it sounds like writing Night writing. A structure of feeling. Broken by hand. I want the paper to have poor Opacity, the verso just visible beneath</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>The ode just visible beneath the elegy The preemptive elegy composed entirely This movement from the ground to cloud Of waves decaying slowly on plucked strings Is lightning. I don't know how else to say it I mean without writing. Maybe if you let The false starts stand, stand in for symbols Near collapse, or let collapsing symbolize The little clearing loving is. Maybe then</p>	<p>Espera, não quero que isto vire Vire um grande romance. Quero que isto seja Inteira composto de beiras, pequeno percurso Para Ari. Só tive professoras mulheres Mas não como você entende isso. Por isso falo Com a voz tão suave que soa como escrita Escrita noturna. A estrutura do sentimento. Se quebra com a mão. Quero o papel com pouca Opacidade, o verso quase legível por trás</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>A ode quase legível sob a elegia A elegia antecipada inteiramente composta Este movimento do chão à nuvem De ondas que vão se decompondo em cordas dedilhadas É um raio. Não sei outra forma de dizer isso Quer dizer, sem escrever. Talvez se você souber Queimar a largada, não largar mão dos símbolos À beira do colapso, ou deixar o colapso simbolizar A pequena clareira que é o amor. Talvez então</p>

<p>Stamp the interference pattern into green foil Tear the hologram in half. You still see The whole landscape, only lower resolution Only through rain. They call this redundancy In the literature. It has to do with reference beams Lines extending to each leaf. As I turned the They call this contingency, a kind of music Page I tore it, and now it's elegy It's autumn. Foils are starting to fall</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>There are three hundred sixty-two thousand And that's love. There are flecks of hope Eight hundred eighty ways to read each stanza Deep in traditional forms like flaws Visible when held against the light I did not walk here all the way from prose To make corrections in red pencil I came here tonight to open you up To interference heard as music</p>	<p>Grave o padrão de interferência em chapa verde Rasgue o holograma ao meio. Ainda se vê Toda a paisagem, mas em baixa resolução Mas através da chuva. Chamam de redundância Na literatura. Tem a ver com feixes de referência Versos alargados a cada folha. Quando virei a Chamam de contingência, um tipo de música Página a rasguei, e agora é elegia É outono. Floretes começam a cair</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>Há trezentos e sessenta e dois mil E isto é amor. Há esperança salpicada Oitocentas e oitenta maneiras de ler cada estrofe Profundas em formas tradicionais, como falhas Visíveis quando postas à contraluz Não vim a pé da prosa até aqui Para fazer correções de lápis vermelho Eu vim aqui esta noite para abrir você Para a interferência ouvida como música</p>
<p>Damaged by flashes, the canvas begins To enlist the participation of the viewer To resemble the sitter. Looming sheets Work mirror flake into the surface Of curved steel create spaces we can't enter In that sense is it public sculpture Beside the office park reflecting pool I panic my little panic. The death of a The caesura scales. Autumn tapers</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>Waking in stations, writing through rain Which, when it first mixes with exhaust Smells like jasmine. These are the little Floating signatures that interest me Collisions along the path of reference This time with feeling. What I cannot say is Is at the vertex. Build your own predicates In a hand so faint it reads like parting Out of shifting constellations of debris</p>	<p>Danificada pelos flashes a tela começa A apelar para que o espectador participe A lembrar o modelo. Folhas imensas Trazem flocos espelhados na superfície De aço curvo criam espaços inacessíveis Nesse sentido será que a escultura é pública Ao lado do espelho d'água do centro de negócios Tenho mini crises de pânico. A morte de um Cesuras escalonadas. Velas afiniladas</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>Acordando em estações, escrevendo durante a chuva Que quando começa a misturar-se com fumaça Cheira a jasmim. Essas são as pequenas Assinaturas flutuantes: me interessam Colisões ao longo do percurso de referência Dessa vez com sentimento. O que não posso dizer está Está no vértice. Crie seus próprios predicados Com a letra tão fraca que parece uma despedida A partir de constelações cambiantes de destroços</p>

<p>I decided to work against my fluency I was tired of my voice, how it stressed Its quality as object with transparent darks This is a recording. This living hand Reached in error. I hold it toward you Throw it toward you, measuring the time Before the waves return from paper walls Across the lake. Hang up and try again With poor opacity, with feeling</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>I decided I would come right out and say it Into a hollow enclosure producing the The aural illusion that we are in a canyon They call this an experience of structure Or a cave. If it weren't for Ari In the literature. It has to do with predicates But it is. I had planned a work of total outrage Changing phase upon reflection Until a wave of jasmine interfered</p>	<p>Decidi trabalhar contra a minha fluência Estava cansado da mesma voz, frisando suas Qualidades como objetos com breus transparentes Isto é uma gravação. Esta mão viva Chegou a um erro. Seguro e mostro para você Jogo para você, medindo o tempo Antes que as ondas voltem dos muros de papel Do outro lado do lago. Desliga e tenta de novo Com pouca opacidade, com sentimento</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>Decidi dizer com todas as letras Em um invólucro oco produzindo a A ilusão aural de que estamos num cânion Chamam de experiência da estrutura Ou numa caverna. Se não fosse por Ari Na literatura. Tem a ver com predicados Mas é. Eu tinha planejado um trabalho indignado Mudando de fase após reflexão Até que uma onda de jasmim interferiu</p>
<p>The bird is a little machine for forgetting The freight trains that pass my house Every fifteen minutes do not cause any object In the house to shake except my body Which makes it seem as if every object In my house is shaking violently Is my answer to your question regarding Content. A better way to put this is The bird is a little machine</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>For total war, the memory of jasmine Paired organs allow us to experience Contradiction without contradiction Flowering in winter. Is my answer audible Or mine, whatever it might mean Relative to scattering, or am I quoting The formant frequencies of anchors What I cannot say. I stand for everything Like money changing hands in dreams</p>	<p>O pássaro é uma pequena máquina para esquecer Os trens de carga que passam pela minha casa A cada quinze minutos não fazem nenhum objeto Da casa tremer exceto meu corpo E assim parece que cada objeto Da minha casa treme fortemente É minha resposta para sua pergunta sobre Conteúdo. Um jeito melhor de dizer isso é O pássaro é uma pequena máquina</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>Para a guerra total, a memória do jasmim Órgãos pareados nos permitem experimentar Contradição sem contradição Floração no inverno. É audível minha resposta Ou minha, não importa qual seja Em relação à dispersão, ou estou citando Frequências formantes de âncoras O que não posso dizer. Eu defendo tudo Como o dinheiro troca de mãos nos sonhos</p>

<p>In the literature. What if I made you Music that resembles twigs or mimics Read this as the evolutionary pressure The meandering lines of the mottled pattern Obliterate the contours of the soldier The behavior of a leaf in wind, a feather To disappear into my surroundings slowly Infrared is emitted, not reflected. The bodies Vanish as they cool. They call this crypsis</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>An elaborate allegorization is taking place In a hollow enclosure as we speak The question is how to reconcile sleep An unexpected movement near the face Cycles with visiting hours. Nocturnal species Startles me. I nearly wake before regrouping Yoked together by a common implied verb To form a flying wedge. Look out The symbols are collapsing</p>	<p>Na literatura. E seu eu pudesse fazer para você música que lembre ramos ou mímica Ler isto como se fosse a pressão evolutiva Versos sinuantes do padrão mosqueado Obliteram os contornos do soldado A conduta de uma folha ao vento, uma pena Desaparece lentamente do meu entorno Infravermelho é emitido, não refletido. Os corpos Esvanecem enquanto esfriam. Chamam de crípse</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>Uma alegoria elaborada toma corpo Em um invólucro oco enquanto falamos A questão é como conciliar os ciclos Um movimento inesperado próximo ao rosto Do sono com o horário de visitas. Espécies noturnas Me assusta. Quase acordo antes de reagrupar Sob o mesmo jugo de um simples verbo implícito Para fazer um calço voador. Olho vivo Os símbolos estão colapsando.</p>
<p>I'm not above being understood, provided The periodic motion takes the form of Work is done on the surface to disturb Traveling waves. The distances increase The manmade lake. Metals that behave In value as the last observer turns away Like water give us courage to dissolve And walks out of the frame into The genre, but not the strength. Wait</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>I wasn't finished. I was going to say Into the open, a green place when seen Through goggles. Virgil wrote at night From above. Build your own pastoral Out of embossed symbols, hollow enclosures Expand on impact in order to disrupt The Lady of the Lake. A magazine for men More tissue as they travel through The genre. We were happy in the cave</p>	<p>Não me sinto por baixo quando me entendem, se O movimento periódico tome a forma de O trabalho é feito na superfície para perturbar Ondas viajantes. As distâncias aumentam O lago artificial. Metais que se comportam De valor enquanto o último observador se afasta Como as águas nos dão coragem de dissolver E sai do quadro em direção a O gênero literário, mas não a resistência. Espera</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>Ainda não terminei. Eu ia dizer Ao ar livre, um campo verde visto Através desses óculos. Virgílio escrevia à noite De cima. Crie sua própria pastoral Os símbolos em relevo, invólucros ocos Expandem o impacto a fim de romper A Dama do Lago. Uma revista para homens Mais tecidos à medida que transpassam O gênero literário. Éramos felizes na caverna</p>

<p>I planned a work that could describe itself Into existence, then back out again Until description yielded to experience Yielded an experience of structure Collapsing under its own weight like Citable in all its moments: parting Dusk. Look out the window. Those small Rain. In a holding pattern over Denver Collisions clear a path from ground to cloud</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>Across the lake. I thought that maybe If there aren't wolves to ring our settlement It's public sculpture in the sense that Like everybody else in the gift shop A refrigerator magnet. Two big bags I wanted to see what the soldier bought We could invent some wilderness Before returning to his dystopic errand Of mirror flake. A magazine for men</p>	<p>Planejei um trabalho que poderia autodescrever-se Dentro da existência, depois fora dela de novo Até a descrição ceder à experiência Ceder a uma experiência da estrutura Colapsando sob o próprio peso como Citável em todos os momentos: despedida O crepúsculo. Olhe pela janela. Aquelas pequenas Chuva. Padrão de espera sobre Denver Colisões clareiam o percurso, do chão à nuvem</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>Do outro lado do lago. Pensei que talvez Se não há lobos ao redor do nosso assentamento A escultura é pública no sentido que Assim como todo mundo na lojinha Um ímã de geladeira. Duas sacolas grandes Eu queria ver o que o soldado comprou Podíamos inventar algo selvagem Antes de voltar pra sua missão distópica De flocos espelhados. Uma revista para homens</p>
<p>The leaves appear to increase in brightness The dim star in the periphery disappears At dusk as rods shift toward the shorter waves If you turn and try to look at it directly It maps onto the fovea, rich in cones Which privilege color over line. I turned I tore it. Now I see the elegy beneath Long lines of cloud with poor opacity A pattern stamped into green foil</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>With feeling, how the eye moves constantly To keep light from the object falling Gently on a little clearing. They call this Like rain that never reaches ground Reading, like birds that lure predators away Virga, or the failure of the gaze to reach By faking injury, like flares that bend Across the lake in total dark Missiles from their path</p>	<p>As folhas parecem ter o brilho aumentado A estrela mais fraca e periférica some No crepúsculo e bastonetes se voltam para ondas curtas Se você vira e tenta olhar diretamente Ela é mapeada na fóvea, repleta de cones Mais sensíveis às cores do que às linhas. Virei Rasguei. Agora vejo a elegia por trás de Nuvens alinhadas com pouca opacidade Um padrão gravado em chapa verde</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>Com sentimento, como o olho que tanto se move Para evitar a luz do objeto caindo Suavemente numa pequena clareira. Chamam de Como chuva que nunca chega ao chão Leitura, como pássaros que afastam predadores Virga, ou o olhar não conseguir chegar Fingindo uma lesão, como sinalizadores que Do outro lado do lago no breu total Desviam mísseis do seu percurso</p>

<p>The good news is light is scattered such Toxicity means the paint must be applied The apparent brightness of the surface By robots one atom at a time, bad news Is the same regardless of the angle of view I thought I should be the one to tell you Simultaneously, how monks sing chords A kind of silence, what we might call The military applications of Cézanne</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>Its physics occurred to me while falling Through rain that wasn't moving. I woke Before I reached the ground like virga To find Ari gone. The flattened stems Only because there was no ground Allow the words to tremble in the breath As such. There is no way to read this Once, and that's love, or aloud, and that's Breakwaters echo long lines of cloud</p>	<p>A boa notícia é que se a luz dispersa esta Toxicidade quer dizer que a tinta deve ser aplicada O brilho aparente da superfície Por robôs um átomo de cada vez, má notícia É a mesma, não importa o ângulo visual Achei que você devia saber por mim Simultaneamente, como monges cantam acordes Um tipo de silêncio, o que pode ser chamado Dedicação militar de Cézanne</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>A física me ocorreu durante a queda Através da chuva que não se movia. Acordei Antes de chegar ao chão como virga E descobri que Ari tinha partido. Raízes esmagadas Só porque não havia chão Permitem que palavras tremam na respiração Em si. Não há como ler isto Uma vez, e isto é amor, ou em voz alta, e isto Quebra-mares lembram nuvens alinhadas</p>
<p>Luciferin oxidized by luciferase: night Writing. They begin to synchronize Vision green. These are the little floating Their flashing at the approach of mates Signatures. Now it is all coming back to me Or prey. No, I project the false totality From across the lake in the form of smooth Reverberant decay. I don't see color Without tearing off their wings</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>Is why I'm comfortable with her dream If you find it maudlin, cut and paste Of a world without men, but not how you Is why I cannot touch her with the hand And another thing: breakwaters echo A false totality. The goal is to fail Synchronically, until description yields Interference rippling across faces And another thing: the seas</p>	<p>Luciferina oxidada por luciferase: escrita Noturna. Começam a sincronizar Verde visão. Essas são as pequenas e flutuantes Seu piscar de luzes para atrair parceiros Assinaturas. Agora está tudo voltando para mim Ou presas. Não, eu projeto a falsa totalidade Do outro lado do lago na forma de tranquila Decadência reverberante. Não vejo cor Sem arrancar suas asas</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>É porque estou à vontade com o sonho dela Se você acha isso piegas, copie e cole De um mundo sem homens, mas não como você É por isso que não posso tocá-la com a mão E outra coisa: quebra-mares lembram A falsa totalidade. A meta é falhar Sincronicamente, até que a descrição gere Interferência em ondas sobre os rostos E outra coisa: os mares</p>

<p>The pitch drops suddenly because the source Passed away last night in Brooklyn Hanged himself from the apex in the hope Left a rent check, a letter in a hand So faint it read like falling, evening Of never reaching ground. The siren The source has stressed his quality as object Walks through me, opening me up Recedes. A rain check. This isn't music</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>Sheets of rain create a still space in the city Where he takes closure into his own hands We can't enter. This is a holding pattern This is the lethal suspension of a friend From a low beam by ligature. Noncoincidence Of senses, how you feel the train before You hear the fighter once you've seen it pass You hear it, indicates a moving frame Laid to rest is literature</p>	<p>O tom fica grave de repente pois a fonte Faleceu ontem à noite no Brooklyn Ele se enforcou do topo na esperança Deixou o cheque do aluguel, uma carta numa letra Tão fraca que parecia cair, o entardecer De nunca chegar ao chão. A sirene A fonte frisou as qualidades dele enquanto um objeto Me atravessa, me abrindo Se afasta. Chove no molhado. Isto não é música</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>Torrentes de chuva criam um lugar tranquilo na cidade Onde ele segura o fecho com as próprias mãos Inacessível. Isto é um padrão de espera Isto é a suspensão letal de um amigo De uma viga baixa, por ligadura. Não é coincidência De sentido, como você pode sentir o trem antes Você ouve o caça depois que ele passa De ouvi-lo, indica um quadro móvel Enterrada é a literatura</p>
<p>The fovea burns off like fog. A window Breaks over me in waves. Space is soft clay Children imply with sparklers, and I find Sufficient sadness there to organize a canvas Packed so densely with figures it appears Let alone a life. The seas are rising Blank. The seas have long since whelmed Those cities of the future where my readers Were displaced. You are free to leave</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>But not how you mean that, not without Arising from focusing surfaces charged Changed in the familiar ways. Little contrasts With the task of total re-description To begin the forgetting, a gentle rippling Across the manmade lake. I planned a work With appropriate delays, all signals seem To issue from one speaker. Wait, I wasn't Continuous in stations, rain</p>	<p>A fôvea se dissipa como neblina. Uma janela Quebra em ondas sobre mim. Espaço é barro macio Crianças sugerem com velas de estrelinhas, e vejo Tristeza suficiente para organizar um quadro Tão apinhado de figuras que parece Que dirá a vida. Os mares estão subindo Em branco. Os mares há tanto tempo submergiram Aqueles cidades do futuro de onde meus leitores Foram deslocados. Você é livre para partir</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>Mas não como você entende isso, não sem Surgir de superfícies refletoras encarregada Diferente dos modos usuais. Pequenos contrastes Da tarefa da redescritção total Para começar o esquecimento, ondulação suave Sobre o lago artificial. Planejei um trabalho Com atrasos adequados, todos os sinais parecem Emitidos de um alto-falante. Espera, eu não estava Contínuo nas estações, chuva</p>

<p>The end. Objects in the dream are sized He painted what he saw onto the window According not to distance, but importance The leaves are falling because his eyes Because the lines are broken by the breath Are blank. Questions of accessibility arise Is lightning. The particles change direction At funerals. Water spins the other way Only when I'm asked to read aloud</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>In a voice so soft it sounds like coughing Blood into a handkerchief in Russia The minor novel scales. The weather holds Forming patterns. I am in Brooklyn Over Denver, imagining October Light playing on the body of a friend Written by Tolstoy. Does that make sense Or should I describe it with my hands It's hard not to take the music personally</p>	<p>Fim. No sonho objetos são dimensionados Ele pintou aquilo que viu na janela Não em função da distância, mas da importância As folhas estão caindo porque os olhos dele Porque os versos são quebrados pela respiração São brancos. Perguntas de acessibilidade surgem É um raio. Partículas mudam de direção Nos funerais. A água gira para o outro lado Só quando me pedem para ler em voz alta</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>Em voz tão suave que soa como tosse Sangue em um lenço na Rússia Escalão do romance menor. O tempo firma Formando padrões. Estou no Brooklyn Sobrevoando Denver, imaginando outubro A luz brincando no corpo de um amigo Escrito por Tolstói. Isso faz sentido Ou devo descrever com as minhas mãos É difícil não levar a música pro lado pessoal</p>
<p>I know it's full of flowers, music, stars, but But the pressures under which it fails How it falls apart if read aloud, or falls What we might call its physics Together like applause, a false totality Scales. The words are just there to confuse The censors, like mock eyes on the wing Except for <i>Ari</i>. No energy is lost if they collide The censors inside me, and that's love</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>And that's elegy. I know I am a felt This is the form where my friend is buried Effect of the things that I take personally A gentle rippling across the social body I know that I can't touch her with the hand That has touched money, I mean without Several competing forms of closure Irony, now warm and capable of Decay on strings as we descend</p>	<p>Sei que há muitas flores, música, estrelas, mas Mas as pressões sob as quais fracassa Como fracassa se lido em voz alta, ou cai O que podemos chamar de suas escalas Junto como aplausos, uma falsa totalidade Físicas. As palavras estão lá só pra confundir Os censores, como olhos de mentira nas asas Exceto <i>Ari</i>. Não se perde energia se colidirem Os censores dentro de mim, e isto é amor</p> <p style="text-align: center;">α</p> <p>E isto é elegia. Sei que sou um efeito Este é o concreto onde meu amigo foi enterrado Feltro das coisas que levo pro pessoal Ondulação suave sobre o corpo social Sei que não posso tocá-la com a mão Que tocou em dinheiro, quer dizer sem Vários formas de fecho alternativas Ironia, agora aquecida e capaz de Decair nas cordas enquanto descemos</p>

Doppler Elegies	Elegias Doppler
------------------------	------------------------

<p>α</p> <p>I want to give you, however brief, a sense of period, a major advancement in I slept through. I want to understand I want to return to our earlier I keep a notebook for that purpose by their motion lights, I didn't want to wake you, I</p> <p>sell windows in civilian life, I can sleep anything, the way some people here, in the terminal Even as a child, I could sell look at me, as if to say, what is he sleeping, what is Ben sleeping now. It is as good a word as any</p> <p>war between the forces of I wrote this quickly, over many years You may have seen me writing it In photographs, I never know what they want me to do with my hands, I just smile, but it doesn't mean Orange</p>	<p>α</p> <p>Quero dar a você, contudo breve, noção de fase, um avanço importante em eu estava dormindo. Quero entender quero voltar à nossa antiga mantenho um caderno com essa intenção por suas luzes com sensores, eu não queria acordar você, eu</p> <p>vendo janelas na vida civil, eu posso dormir qualquer coisa, o modo como essa gente aqui, no terminal Mesmo quando criança, eu podia vender olha pra mim, como se dissesse, o que ele está dormindo, o que Ben está dormindo agora. É uma palavra tão boa quanto qualquer outra</p> <p>guerra entre as forças de Escrevi isto rápido, ao longo de anos Você pode ter me visto escrevendo Em fotografias, nunca sei o que querem que eu faça com as mãos, eu só Sorrio, mas não quer dizer Amarelo</p>
---	---

α	α
<p>jumpsuits, they have changed painting, I behind the concertina wire can't look at it anymore, that wall across which shadows play Sorry to be vague at such an hour. Were you When I called, I heard my voice</p> <p>anywhere near waking in the background Strange, reversible lines, I thought he was dead. He is better of it, pushing the glass away. How many songs can it hold, that thing I've seen in windows, has it changed singing, or</p> <p>hooded figures I didn't know it had a camera, some features are The blue of links, obscure beneath the face, the green We still don't have a word for Simulated drowning in embedded streams a perfect world</p>	<p>macacões, eles mudaram a pintura, eu atrás do arame de concertina não consigo mais olhar, aquele muro com sombras projetadas Desculpe ser vago numa hora dessas. Você estava Quando liguei, ouvi minha voz</p> <p>perto de acordar no fundo Linhas estranhas, reversíveis, pensei que ele estava morto. Ele está melhor, afastando a taça para Longe. Quantas canções pode armazenar, essa coisa que Já vi em vitrines, será que mudou o canto, ou</p> <p>figuras encapuzadas que eu desconhecia que tinha câmera, alguns recursos são Os links em azul, obscuros por trás do rosto, o verde Ainda não existe uma palavra para Afogamento simulado fluxos inseridos um mundo perfeito</p>

α	α
<p>warming, we can enter our address, they rotate slowly overhead, the satellites I imply their passing when you're reading, do you think I wanted it to end in complicated paths like minor planets, flowering trees or villages</p> <p>aflame, please find your seat, pretend to be asleep, then am, head against the shade, or writing in a minute hand, yellow masks, unless Small children traveling alone there is a screen or soldiers, so many dots per inch The uniform</p> <p>becomes you Seen from space It hasn't happened yet, the states I'm quoting from at night are red. If they assign storms proper names, why can't I Describe the structure of feel anything, I mean without visuals</p>	<p>esquentando, podemos inserir nosso endereço, eles giram lentamente lá no alto, os satélites insinuo que eles passam enquanto você lê, você acha que eu queria que terminasse em percursos complicados como asteroides, árvores floridas ou aldeias</p> <p>em chamas, por favor ache o seu assento, finja estar dormindo, depois estou, cabeça contra a sombra, ou escrever com o ponteiro dos minutos, máscaras amarelas, mas Crianças pequenas viajam sozinhas há uma tela ou soldados, tantos pontos por polegada O uniforme</p> <p>se torna você Vistos do espaço Ainda não aconteceu, os estados Estou citando da noite são vermelhos. Se dão às tempestades nomes próprios, por que não posso Descrever a estrutura do sentir qualquer coisa, quer dizer, sem visual</p>

α	α
<p>built to sway, the saying goes Those stars are where I made some cuts The last time I saw him was more or less at random, long stretches of implied flatness, I can't read my own innumerable tiny marks A rustling of tenses</p> <p>like distant traffic overhead, green zones. On Election Day, make sure you think of him here Between commercials, little glitches occur, so we know it's live around the edges, I organized, distributed fliers like This one</p> <p>goes out to all My people were possible worlds, encouraging signs, estimated crowds along the vanishing coast, tonight is brought to you was brought to me Unfinished, popular songs I gathered</p>	<p>com estrutura para balançar, diz o ditado Aqueles estrelas estão onde fiz alguns cortes A última vez que o vi foi mais ou menos ao acaso, longos trechos de nivelamento subentendido, não consigo ler minhas próprias marcações mínimas Murmúrios de tempos</p> <p>como tráfego distante lá no alto, zonas verdes. No dia da eleição, não esqueça de pensar nele aqui Entre os comerciais, há pequenas falhas técnicas, então sabemos que é ao vivo pelas beiras, eu organizei, distribuí folhetos como Este aqui</p> <p>vai para todos Meu povo era mundos possíveis, sinais animadores, multidões estimadas ao longo da costa evanescente, esta noite É um oferecimento pra você Foi um oferecimento pra mim Sem terminar, canções populares que eu compilei</p>

α	α
<p>quickly, over many years Forces are withdrawn bundled and resold, the words I distanced myself from conventional forms, but now Who am I to say at the midpoint of dissolve I'm sorry, I wasn't listening in prose</p>	<p>rápido, ao longo de anos Forças são retiradas empacotadas e revendidas, as palavras me distanciei delas de formas convencionais, mas agora Quem sou eu para dizer no ponto médio da dissolução desculpe, eu não estava ouvindo em prosa</p>
<p>the weather broke When they called Against the glass, it writes itself Illuminated prompts make ordering easy, the way It's supposed to be a picture of flying east, we lost a day Blank verse returned in his later work</p>	<p>O clima deu uma trégua Quando eles ligaram Contra o vidro, ele se escreve Avisos luminosos facilitam os pedidos, do modo Como deve ser uma imagem de voando pro leste, perdemos um dia Versos brancos voltaram em suas últimas obras</p>
<p>To untrained eyes it looks like me Dispersed across regimes, the costs expressed in human terms Your machine picked up the little delays, my intention was Occasional music from a passing car for Ari</p>	<p>Para olhos destreinados parece comigo Dispersados pelos regimes, os custos especificados em termos humanos Sua máquina detectou os pequenos atrasos, minha intenção era Música eventual de um carro que passa para Ari</p>

α	α
<p>I'd begin again, this time with best practices Inside the ear, small white buds At odds with all ideas of scale, last light glinting off the wing seen from the ground A delicate passage in a so-so film, from dark to darks The real</p> <p>issue here, in the terminal I've come to understand April can be made into a thing. I guess that's obvious now When every surface is a counter, it's hard to eat Among my friends those paintings double as the end</p> <p>of painting, so this might be conceptual For a while, I thought it was tentatively titled, a reference to how waves return In a cluster of eight poems until you let go of the keys damage is sustained Applause</p>	<p>Eu começaria de novo, dessa vez com boas práticas Dentro do ouvido, miúdos botões brancos Em conflito com as ideias de escala, a última luz refletida pela asa vista do chão Uma passagem delicada num filme assim-assim, do escuro ao escuro A real</p> <p>questão aqui, no terminal passei a entender Abril pode se transformar em algo. Parece óbvio agora Quando toda superfície é um balcão, é difícil comer Entre meus amigos Aqueles pinturas também servem como fim</p> <p>da pintura, então isto pode ser conceitual Por um breve tempo, pensei que fosse o título provisório, uma referência a como as ondas voltam No conjunto de oito poemas até que você solte as teclas o dano é mantido Aplausos</p>

α	α
<p>at each mention of his name In the long dream I left it out, that way We can have the theater to ourselves across which shadows play The voice, because it is recorded reminds me of a slow remorse I sampled from Yesterday</p>	<p>a cada menção do nome dele No longo sonho Deixei de lado, desse modo Podemos ficar sós no teatro de sombras projetadas A voz, pelo fato de ser gravada me lembra o remorso lento que provei Ontem</p>
<p>they were acting strange Now they are almost gone or symbols, which is worse After the last hive has collapsed flowers will be poems Composed entirely of stills it doesn't star anyone you'd know, believe me When I say</p>	<p>agiram de forma estranha Agora praticamente se foram ou símbolos, o que é pior Depois que a última colmeia colapsou flores serão poemas Inteiramente compostos de stills não estrela ninguém que você conheça, acredite Quando digo</p>
<p>love, I mean and that's rare enough, low beams exposed Our permanent achievement Unbeknownst to us, obscure forces are at work like a radio left on On the outskirts of identical cities</p>	<p>amor, quero dizer e isso é raro demais, vigas aparentes Nossas conquistas permanentes Que desconhecemos, forças obscuras atuam como um rádio que ficou ligado Nos arredores de cidades idênticas</p>

α	α
<p>the new construction going up is elegy, no money down or interest through The twilight of the medium We're heavily indebted to interior scenes, now destroyed It says so here On the computer, you can watch The seas</p>	<p>a nova construção de vidro é elegia, sem entrada nem juros pelo Crepúsculo da mídia Estamos super em dívida com cenários interiores, agora destruídos É o que diz aqui No computador, você pode ver Os mares</p>
<p>are rising, but But nothing anywhere near waking In the crawl space, we prepared brief, discontinuous remarks designed to fall apart When read aloud it reminds me of that time we saw silent films</p>	<p>estão subindo, mas Mas nada perto de acordar Entre o solo e o assoalho, fizemos breves observações descontínuas criadas para desabar Ao ler em voz alta Me lembro de quando assistíamos a filmes mudos</p>
<p>accompanied by Her breathing was a rustling of tenses, underground Movements have become citable in all their moments With my nondominant hand I want to give in a minor key the broadest sense</p>	<p>acompanhados da Respiração dela era um murmúrio de tempos, movimentos Subterrâneos se tornaram citáveis em todos os momentos Com a mão não dominante quero dar em tom menor o sentido mais amplo</p>