

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO
CURSO DE LETRAS-TRADUÇÃO

A (RE)ESCRITURA DA ETERNIDADE DOURADA,
DE JACK KEROUAC
ANA ARAUJO VÁZQUEZ

Brasília
Dezembro de 2013

ANA ARAUJO VÁZQUEZ

**A (RE)ESCRITURA DA ETERNIDADE DOURADA,
DE JACK KEROUAC**

Trabalho apresentado com requisito parcial
à obtenção de menção na disciplina Projeto
Final de Curso Letras-Tradução, sob a
orientação do professor Eclair Antonio
Almeida Filho, do curso de Letras-Tradução
da Universidade de

Brasília

2013

VÁZQUEZ, Ana Araujo. A (Re)Escritura da Eternidade Dourada, de Jack Kerouac. Projeto Final de Curso de Bacharelado em Tradução Inglês-Português. Brasília: LET, 2013.

Aprovado em: 16 de dezembro de 2013

BANCA EXAMINADORA

Professor Dr. Eclair Antonio Almeida Filho (orientador) – Presidente da Banca

Professora Dra. Valmi Hatje Faggion – Membro interno

Professor Dr. Augusto Rodrigues da Silva Jr. – Membro Externo

RESUMO

Este trabalho tem o objetivo de explorar o poema-sutra budista *The Scripture of the Golden Eternity*, do escritor beat estaduniense Jack Kerouac, e pensar as possibilidades da sua tradução, considerando as complexidades envolvidas no traduzir de um texto religioso e ao mesmo tempo poético. Foram usadas para tanto as teorias sobre tradução de Walter Benjamin, Maurice Blanchot e Octávio Paz, em uma defesa da tradução enquanto transmutação e ato de escritura criativa. Foi também realizada uma pesquisa a partir de textos sobre a biografia do autor e sobre sua obra, e também a partir de textos tradicionais budistas, para nos proporcionar embasamento teórico e terminológico para a realização de uma análise crítica aprofundada do poema antecedendo a execução da sua tradução. Finalizada a tradução, foi notada a necessidade de que o tradutor se empenhe em criar um texto de tom e registro flexíveis, bem como na formação de novas palavras em português, para poder produzir um poema que reflita as particularidades do texto em inglês. Concluiu-se que é essencial para o tradutor de textos literários realizar uma pesquisa extensa sobre o autor do texto fonte e suas propostas poéticas a fim de ter mais instrumentos para a realização da sua tarefa.

ABSTRACT

This study aims at exploring the Buddhist poem-sutra *The Scripture of the Golden Eternity*, by the beat writer Jack Kerouac, as well as to think of the possibilities of its translation, taking into consideration the complexities entangled in the translation of religious text that is at the same time poetry. For this purpose, we have used the theories on translation of Walter Benjamin, Maurice Blanchot and Octávio Paz, in a defense of translation as transmutation and act of creative writing. In addition, a research was undertaken on texts on the author and his oeuvre and traditional Buddhist texts, in order to provide us with a firm theoretical and terminological basis needed for a profound critical analysis of the poem previous to the work of translating it. After the completion of the translation, we could note that there is a need for the translator to strive to create a text flexible in tone and registry, as well as to form new words in Portuguese, so as to produce a poem that reflects the particularities of the text in English. We have concluded that is essential for the translator of literary texts to engage in a wide research on the author of the source text and her/his poetic proposals, so that she/he can have in hands more instruments when translating.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, pela dedicação e boas conversas regadas a xícaras de café, e à minha família, pelas xícaras de café sempre cheias de dedicação.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	1
1.1. Sobre o budismo	6
1.2. Sobre o Kerouac Budista e Católico	7
2. ANÁLISE DO POEMA: <i>THE SCRIPTURE OF THE GOLDEN ETERNITY</i>	8
2.1. Estrutura do poema	9
2.2. Imagens e Conceitos Budistas	10
2.3. Estilo e sintaxe do poema	11
2.4. As vozes de Kerouac	12
3. CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS: DA TRADUÇÃO COMO RECRIAÇÃO E TRANSMUTAÇÃO	14
3.1. A recriação tradutória segundo Walter Benjamin	14
3.2. A recriação tradutória segundo Maurice Blanchot	16
3.3. A recriação tradutória segundo Octávio Paz	19
3.4. A recriação tradutória na Escritura da Eternidade Dourada	23
4. PROCESSO TRADUTÓRIO	26
4.1. Sobre a literalidade sintática	26
4.2. Sobre a tradução de “it”	26
4.3. Formação de palavras	27
4.3.1. Palavras com <i>-ness</i> – nominalização de adjetivos	29
4.3.2. Palavras com <i>-hood</i> – nominalização de substantivos	30
4.3.3. Palavras com <i>-less</i> – adjetivação de substantivos e verbos	31
4.3.4. Outras palavras	31
4.4. Casos Particulares	35
5. CONCLUSÃO	48
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	50

1. INTRODUÇÃO

Um certo estudioso da tradução percebeu, muito astutamente, que “Uma das perguntas que toda teoria da tradução tem que se propor é «como se deve traduzir?»”¹. Indo um pouco mais longe, ousou dizer que essa é, na verdade, a pergunta primordial e central que toda teoria da tradução está realmente tentando responder, e a questão primeira com que todo tradutor se depara.

É dessa pergunta que derivam, direta ou indiretamente, grande parte dos questionamentos com que os estudos da tradução têm se ocupado historicamente. Podemos dizer, assim, que as discussões mais clássicas da teoria da tradução, as discussões sobre literalidade, fidelidade, equivalência, estratégias de compensação, prevalência da forma sob sentido ou vice-versa, existência ou não de um elemento de criatividade e autoria no processo tradutório, todas partem dessa pergunta primordial: como se deve traduzir?

O que buscamos neste trabalho, enquanto trabalho de reflexão sobre a atividade de traduzir, é responder também a essa pergunta. Mais especificamente, queremos descobrir “Como devemos traduzir Jack Kerouac e sua *Scripture of the Golden Eternity*?”

Antes de prosseguir, sinto a necessidade de justificar a escolha do autor usado para a investigação levada a cabo neste trabalho de conclusão de curso. As razões para a escolha de Kerouac são primordialmente pessoais, e porque não, afetivas. Quando adolescente, foi a descoberta do autor através do famoso *On the Road* que abriu as portas da minha mente (e da minha percepção) para as várias possibilidades e belezas das literaturas marginais, e foi Jack Kerouac quem me ensinou o verdadeiro valor da espontaneidade e oralidade na escrita, da prolixidade, da espiritualidade literária e poética, e principalmente, da capacidade de um autor de ser poeta mesmo escrevendo prosa.

Ao entrar na universidade para estudar tradução e literatura, tive oportunidade de ler Kerouac com mais repertório, com mais ferramentas de análise, de ouvi-lo com ouvidos mais atentos e mais treinados, e assim descobri toda a qualidade inédita de suas obras, de suas propostas, de sua prosódia única. Posso dizer que desde o início da minha graduação,

1 GARCÍA YEBRA, Valentín. **Sobre Crítica de la Traducción**. HIERONYMUS COMPLUTENSIS. Num. 2. Madrid, 1995. Acesso em: Centro Virtual Cervantes – <http://cvc.cervantes.es/lengua/hieronymus/> (março de 2013).

eu sempre soube que quando chegasse o momento, seria com o Kerouac que eu iria trabalhar e traduzir.

No curso da nossa investigação do texto escolhido, *Scripture of The Golden Eternity*, e do processo tradutório *per se*, dentro da teoria de autores que enxergam a tradução como (re)escritura e ato criativo, o problema de como traduzir a *Scripture* de Jack Kerouac acabou se delineando mais claramente na forma de outro problema: como traduzir a voz (ou as vozes) de Jack Kerouac da forma como ela se faz ouvir no texto de *Scripture*?

Para ilustrar brevemente nosso ponto de vista sobre a tradução, sem entrar em mais detalhes teóricos — os quais serão explorados mais a frente — apresentamos dois exemplos, de duas letras do cantor e compositor nacional Caetano Veloso, de uso dos termos *tradução* e *traduzir*.

O primeiro, da música *Sampa*, sobre a cidade da São Paulo: “É que quando eu cheguei por aqui eu nada entendi / Da dura poesia concreta de tuas esquinas / Da deselegância discreta de tuas meninas / Ainda não havia para mim Rita Lee / A tua mais completa **tradução**”. O segundo, da música *Luz do Sol*, cuja letra diz: “Luz do sol / Que a folha traga e **traduz** / Em verde novo / Em folha, em graça / Em vida, em força, em luz”. Temos então Rita Lee, um ser humano, como *tradução* (a mais perfeita) da cidade de São Paulo; e igualmente o verde, a folha, a graça, a vida, a força, todos *tradução* da luz do sol.

A noção que se nos apresenta aqui é a de tradução enquanto *transformação*, porém transformação que é ainda a primeira coisa, que é imagem espelhada perfeita dessa coisa sendo, no entanto, outra, diferente, não mais a mesma. Essa concepção de tradução como transformação, transmutação, cremos, pode aplicar-se a qualquer tradução, quer ela admita esse seu caráter quer não. A qualidade dessa transformação é que faz necessário adjetivos como “boa” e “má”, sendo que cada um os usa segundo critérios bastante distintos, uns preferindo as transformações mais semelhantes, outros as mais diferentes (digamos isso para simplificar o assunto).

Pois bem. O problema que nos propusemos neste trabalho é o de transformar a voz de Kerouac, como ela se faz ouvir no texto em inglês, em uma voz que fale também, e de forma igualmente audível, solene e criativa, em português.

Dispensando todas as noções de tradução como transposição, travessia, transferência,

recodificação, etc. , não temos a intenção de “transpor” a voz de Kerouac, tal como registrada no seu texto em inglês, para um texto em português. Primeiro porque não cremos ser possível transpor nada de um texto para outro: de alguma forma, quando traduzimos, recriamos tudo, começamos tudo de novo (ALMEIDA FILHO, 2013). Segundo porque a voz de um autor não é meramente as palavras que ele usa, ou a ordem em que as usa: é timbre, entonação, ritmo, emoção, intensidade. Esses elementos podem ser percebidos em sua plenitude somente quando se lê o texto de Kerouac em inglês, com a oralidade própria da língua, da sua historicidade, do seu lugar. Em português, queremos recriar timbres, entonações, ritmos, emoções e intensidades que sejam reminiscentes da voz de Kerouac, que nos remetam a ela. Que ecoem a voz do autor.

Para tanto, se fez necessária uma análise do texto e das vozes que aparecem nele. E essa análise não é possível, na nossa opinião, sem que entendamos primeiramente quem foi Jack Kerouac.

Quando falamos em entender quem foi Jack Kerouac nos referimos ao Kerouac autor, e não ao Kerouac pessoa. Como alguns estudiosos do autor notaram, muito mais atenção tem sido dispensada à biografia de Jack Kerouac que ao estudo da sua obra, bastante extensa, e à compreensão das suas propostas estilísticas e poéticas, mesmo que se admita que foram extremamente inovadoras e revolucionárias. Isso se deve principalmente ao caráter escancaradamente autobiográfico da sua obra em prosa, mas também às circunstâncias históricas e políticas em que o autor se tornou conhecido do grande público, quando interessava tanto aos seus fãs quanto aos seus detratores muito mais explorar os detalhes da sua vida particular que seus méritos literários. (TRUDEAU, 2006, p. 1 219)

Kerouac nasceu em Lowell, Massachussets, em 12 de março de 1922. Tímido e reservado, ele acabou se tornando, contra sua vontade, símbolo da contracultura dos anos 50 e 60 e da chamada *Beat Generation*, com a publicação do seu livro mais conhecido, *On the Road*, em 1957, e mais tarde da sua sequência, *The Dharma Bums*, publicado em 1958. (TONKINSON, 1995, p. 26)

Bem antes da publicação de *On the Road*, no entanto, Kerouac já havia escrito várias outras obras, cujos manuscritos ele carregava por aí à espera de um editor que se interessasse. Desde 1944, na verdade, Kerouac já se dedicava aos esforços de tornar-se um “grande

escritor”. Tendo largado a faculdade na Universidade de Columbia (Nova York), ele continuava estudando e praticando por conta própria, procurando pessoas sobre quem valesse a pena escrever nas ruas de Nova York. Ele acreditava que “não precisava de um diploma de universidade para se tornar um grande escritor” (MORGAN, 2010, p. 8).

Nessa primeira fase, ele praticava sua escrita e seu estilo todos os dias escrevendo grandes sagas familiares moldadas segundo “os exuberantes romances autobiográficos de Thomas Wolfe”, usando sua própria vida como inspiração (Idem, p. 10). Ele conseguiu publicar seu primeiro livro, *The Town and The City*, em 1950, e foi recebido sem muito entusiasmo pela crítica, recebendo muitas comparações não elogiosas entre o seu estilo e o de Thomas Wolfe. Sem desanimar com a má recepção do seu primeiro livro, Kerouac continuou suas investigações literárias até encontrar, em 1951, uma maneira de revolucionar a literatura estaduniense, e não só ela. (TONKINSON, 1995, p. 23).

Foi Neal Cassady, grande amigo por vários anos e personagem principal de dois de seus livros (*On the Road* e *Visions of Cody*), que abriu a mente de Kerouac para a criação do que viria a se tornar sua “prosódia bop da prosa espontânea”. Em 1947 e 1950, ele escreveu para Kerouac duas cartas, que foram repassadas de mão em mão no círculo de amigos e ficaram conhecidas como *the 'Great Sex Letter'* e *'the Joan Anderson Letter'*. Não o conteúdo, mas sim a forma como as cartas estavam escritas, mudaram a vida de Kerouac. Ao ler a carta, parecia que Kerouac estava ouvindo Neal falando com ele em pessoa num fluxo de consciência ininterrupto. Era como se até esse momento ele não soubesse que é possível escrever exatamente da mesma maneira como se fala, sem artificialidades que se julgam “necessárias” para a composição escrita. A partir daí, Kerouac passou a se esforçar para que suas linhas escritas *soassem* tão naturais e sem afetação quanto sua voz ao participar de uma conversa qualquer. (MORGAN, 2010, p. 26,27,55).

Essa preocupação com a forma como as linhas escritas *soavam* ao serem lidas expressa uma compreensão profunda da oralidade inerente à linguagem, mesmo quando ela está impressa e fixa no papel. A preocupação com a sonoridade da língua levou Kerouac a explorar cada vez mais as possibilidades que percebia nos diferentes sotaques dos negros, mexicanos, índios, trabalhadores das ferrovias, andarilhos estradeiros, pessoas cuja companhia buscava e que sempre aparecem nas suas obras em prosa. Após ter criado o método de escrita

espontânea, descrito por exemplo no seu ensaio *Essentials os Spontaneous Prose*, de 1951, Kerouac foi desenvolvendo sua ideia de espontaneidade de forma a abarcar também a não-artificialidade e a musicalidade da fala desses personagens da sociedade estaduniense da década de 50.

Nesse sentido, sua proposta de escrita estava em concordância, por exemplo, com o que defendeu André Breton no seu Manifesto do Surrealismo:

“A linguagem foi dada ao homem para que dela use surrealisticamente. [...] Falar, escrever uma carta não envolvem, para ele, nenhuma dificuldade real, desde que, ao fazê-lo, ele não vise a algum alvo acima da média, isto é, desde que se limite a conversar (pelo prazer de conversar) com alguém. Ele não está preocupado com as palavras que lhe ocorrerão, nem com a frase que se seguirá à que está acabando. A uma pergunta muito simples ele será capaz de responder à queima-roupa. Se for isento de cacoetes contraídos no comércio com outras pessoas, poderá pronunciar-se espontaneamente sobre um determinado número de assuntos; para isso não lhe é necessário “dar sete voltas à língua” ou formular de antemão o que quer que seja. [...] Não há assunto algum sobre o qual ele deva recursar-se a falar ou escrever de improviso. [...] Se esta ou aquela frase minha me causa uma leve decepção no momento exato em que a formulo, fio-me na frase seguinte para reparar-lhe os defeitos e abstenho-me de recomeçá-la ou aperfeiçoá-la. As palavras, os grupos de palavras *que se sucedem* dão prova da maior solidariedade entre si. Não me cabe a mim favorecer a uns em detrimento de outros. É a uma espécie de compensação miraculosa que cabe intervir – e ela intervém.” (BRETON, 2001, p. 49)

Mas Kerouac não se contentou em seguir um modelo de escrita baseado no fluxo de consciência, como os modernistas já tinham feito. Ele “queria levar essa ideia mais adiante e usar os movimentos e padrões da sua própria mente como tema da sua escrita. Seu alvo era criar um registro honesto dos modos de percepção do escritor.” (TONKINSON, 1995, p. 24, tradução minha)².

Kerouac passou então a explorar um método de “esboçar” (*sketching*) com palavras. Todos os dias ele praticava escrevendo um ou dois parágrafos a respeito de qualquer coisa,

²Original: “*Kerouac wanted to take that idea further and use the movements and patterns of his own mind as his subject matter. His aim was to create an honest record of the writer’s modes of perception*”.

tentando condensar toda a sua força criativa dentro dessas poucas palavras. No dia seguinte ele lia a composição e analisava se ela tinha firmeza ou não. Aos poucos ele foi aperfeiçoando esse método de forma a fazê-lo assemelhar-se aos solos espontâneos do bebop jazz. Esse conceito, que Kerouac passou a chamar de “prosódia *bop* espontânea” o ajudou a progredir em direção a uma escrita ainda mais livre do que a que ele tinha encontrado em *On the Road*, sendo capaz de compor obras em que operam vários discursos, a partir de suas várias vozes experimentais. (MORGAN, 2010, p. 65, 66; TRUDEAU, 2006, p.168)

1.1. Sobre o budismo

A época em que Kerouac estava desenvolvendo sua prosódia *bop* espontânea coincidiu com o período em que ele começou a estudar o Budismo de forma auto-didata, e também com o período de sua produção literária em que ele “descobriu” a poesia, ou antes, se descobriu poeta e não só prosador. Os estudos de Kerouac sobre o budismo tiveram grande influência na sua filosofia pessoal, e como ele “se auto-ensinou” diferentes doutrinas budistas, acabou por desenvolver uma forma bastante pessoal e singular de budismo. O seu “budismo particular” refletiu profundamente na sua obra, especialmente na sua poesia e sua maneira de escrever poesia (MORGAN, 2010, p. 85-91).

Ao se debruçar sobre as escrituras sagradas budistas, Kerouac percebeu que “tanto seu senso de compaixão pelos marginalizados, os “*beat*”, que populavam seus romances, quanto seu novo método revolucionário de “prosódia *bop* espontânea” encontraram total expressão no pensamento Budista.” (TONKINSON, p. 24, tradução minha)³. No *Surangama Sutra*, por exemplo, o Buddha reforça o compromisso de Kerouac com a espontaneidade ao aconselhar: “Se você está agora desejoso de mais perfeito entendimento da Suprema Iluminação e da iluminadora natureza da pura Essência-da-Mente, você deve aprender a responder a perguntas espontaneamente sem recorrer a pensamento discriminatório” (TONKINSON, p. 24, tradução minha)⁴

³Original: “both Kerouac’s sense of compation for the down-and-out, the “*beat!*”, who populated his novels, and his revolutionary new method of “spontaneous *bop* prosody” found full expression in Buddhist thought”.

⁴ Original: “If you are now desirous of more perfectly understanding Supreme Enlightenment

Em meio a essas descobertas, Kerouac escreveu seu primeiro livro de poesia, *Mexico City Blues*, um livro de “blues” em forma de poemas, inspirados nos ensinamentos budistas. Allen Ginsberg define nos seguintes termos a primeira obra de poesia de Jack Kerouac:

“*Mexico City Blues* é um grande clássico, [...] me ensinou poesia, [...] e é uma das grandes apresentações do budismo em termos americanos. O livro tem muitas, mas muitas, virtudes, é um livro completamente original, que traz em si uma poesia autoinventada, tem um ouvido maravilhoso e ritmos maravilhosos. É um trabalho de gênio.” (GINSBERG, 2013, p. 295)

O livro de poesia seguinte que Kerouac escreveu foi *The Scripture of The Golden Eternity*, um sutra budista em forma de um poema extenso de 66 estrofes.

1.2. Sobre o Kerouac Budista e Católico

Apesar de ter se “enamorado” do Budismo, como ele mesmo declara (KEROUAC; GINSBERG, 2011), Kerouac foi criado dentro do catolicismo, e as particularidades da sua relação com a família, especialmente a mãe, dificultaram, ou mesmo impossibilitaram, que ele ignorasse seu “lado católico”. Por isso, a voz católica de Kerouac é audível em todos os seus escritos budistas, perceptível na presença de imagens como a de Jesus Cristo, do Messias, da Virgem Maria, e de conceitos como o de pecado (HAYNES, 2005). O resultado dessa mistura interna das tradições é por exemplo, que Kerouac iguala Jesus a Avalokitesvara, o bodhisattva da compaixão, em mais de um texto. (TONKINSON, 1995, p.17; KEROUAC, 2012, p. 177).

and the enlightening nature of pure Mind-Essence, you must learn to answer questions spontaneously with no recourse to discriminating thinking”.

2. ANÁLISE DO POEMA: *THE SCRIPTURE OF THE GOLDEN ETERNITY*

O texto que escolhemos como objeto deste trabalho nos permite explorar esse aspecto de conflito (ou reconciliação) entre as tradições Budista e Cristã no pensamento de Kerouac, bem como os diferentes aspectos da sua poética. A vantagem de ser um poema único e não compor uma obra extensa (é na verdade a obra mais curta de Kerouac), nos permitiu traduzí-lo integralmente, respeitando as dimensões do presente estudo. Foi importante para a nossa escolha também o fato de que a obra ainda é inédita no Brasil, o que nos proporcionou a oportunidade de executar um trabalho de pioneiros na tradução do texto.

A mistura entre catolicismo e budismo dentro da *Scripture* é visível já na escolha do título do poema, como atesta a também poeta budista e beat Anne Waldman, que escreveu a introdução para a publicação mais recente do livro:

“Tradicionalmente 'sutra' vem da raiz do sânscrito 'siv', significando linha ou filamento. A palavra também carrega a implicação de ponto de encontro ou junção, se referindo ao interstício da iluminação do Buda com o entendimento do estudante. Um sutra é historicamente um diálogo entre Gautama e um ou mais dos seus discípulos, e carrega as palavras exatas do Buddha como elas foram declaradas oralmente. Escritura, por outro lado, sugere o cânone Cristão – as Sagradas Escrituras, ou escritos sagrados da Bíblia.” (KEROUAC, 1994 p.1,2. – tradução minha).⁵

Podemos ver assim a influência cristã/católica que permaneceu com Kerouac mesmo quando ele se propôs escrever um texto budista “tradicional”. Sua voz católica pode, na verdade, ser ouvida em toda a extensão do texto, em que há mais de uma citação da Bíblia.

Esse é um dos aspectos do poema que tentamos enfatizar na nossa tradução, mas não é o único. Há também uma voz claramente budista (como é de se esperar), e uma outra voz que chamaremos de “beat”, a voz da oralidade, da informalidade no modo de se expressar. Há também no textos diversos aspectos estruturais que merecem atenção, especialmente a

5 Original: “Traditionally ‘sutra’ comes from the Sanskrit root ‘siv,’ meaning a thread or yarn. It also carries the implication of meeting point or junction, referring to the interstice of Buddha’s enlightenment with the student’s understanding. A sutra is historically a dialogue between the Gotama & one or more of his disciples, and carries the orally delivered, exact words of the Buddha. Scripture, on the other hand, suggests the Christian canon—the Holy Scriptures or sacred writings of the Bible.”

divisão dos versos. Alguns desses aspectos serão explorados brevemente ainda nessa introdução, mas outros elementos do texto e da sua tradução são tratados mais a fundo no relatório de tradução em si.

2.1. Estrutura do poema

Como já foi dito, o poema é dividido em 66 estrofes ou capítulos, com diferentes quantidades de versos, assim como os sutras budistas tradicionais são divididos em capítulos.

É interessante notar que, apesar de ser classificado editorialmente e academicamente como poema — foi publicado na edição “*Collected Poems*”, da *The Library of America*; e vem classificado como “Religious poetry” e “prose poems” na contracapa da edição de 1994 da City Lights Books— as várias reproduções do texto na internet estão em forma de prosa não versificada, e as referências a esse texto na literatura crítica o tratam somente como sutra e não como poema budista. Isso mostram o quanto o elemento de poesia parece ter sido ignorado no tratamento da *Escritura*.

Talvez isso se dê porque como alguns críticos afirmaram, a linha que separa prosa de poesia na obra de Kerouac é muito tênue, mesmo quando ele se propõe a escrever poesia em formas tradicionais como o sutra, haikais ou sonetos, já que seu verso é “demasiadamente” livre e muito dos seus escritos seguem formas “auto-inventadas” (KEROUAC, 2012, p. 707).

Talvez seja por isso que as duas edições do livro disponíveis hoje, uma de 2012 e outra de 1994, de duas editoras diferentes, diferem consideravelmente na divisão dos versos. A edição da *The Library of America* (2012), no entanto, traz a seguinte nota: “O texto impresso aqui foi tirado da edição da Totem/Corinth, e respeita as quebras dos versos dessa edição, que são idênticas às do texto original tipografado por Kerouac, agora na *Lilly Library Collection* dos documentos de LeRoi Jones [outro poeta e escritor beat] na Indiana University” (KEROUAC, 2012 p. 708, tradução minha)⁶. A edição da *Totem/CorinthBooks* que a editora menciona foi a primeira publicação do poema, em 1960, e está esgotada há

6 Original: “The text printed here is taken from the the Totem/Corinth edition and respects the line breaks of that edition, which are identical to those of Kerouac's typescript, now in Indiana University's Lilly Library Collection of the papers of LeRoi Jones ”

muitos anos.

Levando em conta essa informação, decidimos seguir na tradução a separação de versos da edição mais recente. Nessa versificação, podemos notar que não há critério métrico, nem de rima. Há no entanto uma separação de ideias, uma preocupação com a forma como os versos terminam e começam, levando a uma amplificação da possibilidade de significados de cada frase. Um exemplo: “*a vast secret / silence*”, sugerindo um vasto segredo, terminando como vasto secreto silêncio.

As pausas ocasionadas pela separação dos versos também enfatizam certas rimas internas — “At night under the **moon**, or in a quiet / **room**, hush now, the secret music of the Unborn / goes on and on...” — ou evidenciam a sonoridade de determinadas palavras quando postas em conjunto.

Ao reescrever o texto em português, tentamos ao máximo preservar esses elementos, de forma que o leitor em português também pudesse perceber essas peculiaridades da escrita de Kerouac. Pode ser, contudo, que nossa tradução não tenha sido completamente eficaz nesse sentido. Mas podemos afirmar que enquanto houve perda em alguns lugares do texto, houve tentativa de compensação dessas perdas em outras partes.

2.2. Imagens e Conceitos Budistas

O texto é, como foi notado por alguns críticos, uma junção de prosa poética, versos livres, haikais, Koans (contos Zen) e meditações. O estilo contraditório e paradoxal que Kerouac adota, em si, é bastante remanescente de textos budistas (HAYNESS, 2005).

Além da “dialética” argumentativa típica de sutras, há, a estrutura *no* + substantivo + *whatever*, que é, conforme constatação minha a partir das leituras realizadas durante a pesquisa, típica dos escritos de Daisetz Suzuki, o estudioso Zen muito lido por Kerouac, como na frase : “they should cherish thoughts dwelling on **nothing whatever**” (SUZUKI, 2008, p. 26)

A palavra **selfness**, que Kerouac usa diversas vezes ao longo do poema, aparece no Sutra do Coração também em um número considerável de vezes, assim como *emptiness* e

nothingness são conceitos chave no Sutra do Diamante e no Lankavatara. São igualmente frequentes nos sutras e outros textos budistas as imagens de “outra margem” e de estar em uma canoa, citadas nas estrofes 28 e 36 da *Scripture* (SUZUKI, 2008; GODDARD, 2010).

A passagem em que Kerouac escreve “*let your hands and nerve-ends drop*” (estrofe 14) nos faz lembrar o conselho de Dogen, mestre zen japonês, para alcançar a verdadeira meditação: “deixar o corpo cair” (TEIXEIRA, 2012).

2.3. Estilo e sintaxe do poema

No que se refere a sintaxe e nível de formalidade, é interessante notar que ele usa as formas contraídas de vários auxiliares e *modal verbs* sem a apóstrofe, como manda a norma: *wouldnt, cant, doesnt, didnt, isnt*, etc. Em alguns pontos do texto, contudo, ele usa a forma extensa da negação + *modal/auxiliary verb*, alternando com a forma contraída, como na estrofe 46: “*AS THINGS OF MIND they dont exist [...] / without this mind they would not be seen or heard or /felt or smelled or tasted*”. Infelizmente, essa alternância não pôde ser mantida em português, já que a nossa língua não possui formas contraídas da negativa a não ser formas como “num”, que não nos agradaram como escolha possível para a tradução da *Scripture*.

Kerouac faz a mesma alternância no que se refere ao uso de pronome de segunda pessoa, usando às vezes *you* e às vezes *thou*, e como possessivo, às vezes *your* e às vezes *thy*. O mais interessante é mesmo notar que ele usa um e outro alternadamente sem nenhum critério aparente, alternando com muita proximidade uma voz mais solene e outra mais “baixa”, como neste trecho: “*Your tormentors / will be purified. Raise thy diamond hand. Have / faith and wait*”; e também neste: “*Discard such definite imaginations of phenomena / as your own self, thou human being, thou'rt a / numberless mass of sun-motes*”. Para manter essa variação em português, decidimos adotar as formas “tu/teu” para *you/your*, e “vós/vosso” para *thou/thy*. Além disso, para a tradução de *you*, adotamos uma variação entre “tu” e “você”, preferindo “você” sempre que não houvesse uso do pronome possessivo por perto, para enfatizar a variação de formalidade e proximidade com o leitor na escritura de Kerouac.

Deve ser notado também o uso de certos neologismos por parte de Kerouac, ou mais bem de formação de substantivos por processo de derivação. Assim, ele usa diversas palavras que, se não criadas por ele, não são usuais e muitas vezes não são dicionarizadas, como *neverendingness*, *thisness*, *awakedness*, *pureness*, *Godhood*, *wavehood*, *formhood*, bem como outras palavras formadas por composição, como *blissstuff* e *emptybliss*. O uso intenso de palavras formadas com o prefixo *-NESS*, principalmente, mas também com *-HOOD*, é típico dos textos budistas, sendo comum encontrar nos sutras e outros textos palavras como *oneness*, *nothingness*, *emptiness*, que são conceitos importantes na doutrina budista. Kerouac parece no entanto levar a ideia de substantivar adjetivos e advérbios substantivados mais além e criar seus próprios conceitos, da sua própria doutrina.

2.4. As vozes de Kerouac

É essa liberdade na criação de conceitos, aliás, como quem passa adiante sua própria iluminação, que caracteriza o poema como sutra. Apesar de não termos encontrado, por parte dos estudiosos do budismo, nenhuma definição clara do que vem a ser um sutra exatamente — a única definição que encontramos foi a de Anne Waldman na sua introdução ao poema de Kerouac, transcrita mais acima— temos uma pista na forma como muitos sutras se iniciam: *Thus I have heard*, Assim eu ouvi. Os sutras parecem ser, conforme indicado na nossa pesquisa, o relato de alguém que ouviu em primeira mão um discurso de um bodhisattva (não somente o Sidharta Gautama) em diálogo com um discípulo.

Outro ponto de relevância que advém da questão dos sutras como sendo textos iniciados por “Assim eu ouvi”, e que é mencionado também na definição de Waldman, é que esse elemento indica um texto de origem oral, apesar de ficar posteriormente registrados em escrito. A escritura é daquele que escreve o texto, seu autor, porém as palavras, o discurso, são de outro, pronunciados espontaneamente “*on the spot*”, ao vivo, no aqui e agora. O discurso é essencialmente oral, assim como o cantar de um trovador que conta uma história.

O sutra de Kerouac não é um diálogo, a não ser com ele mesmo, mas podemos dizer que ele

ouviu o ensinamento que transmite, ouviu o ensinamento do silêncio, como ele próprio enfatiza no texto. Ele ouviu, e ao mesmo tempo é ele quem diz, ele quem discursa. Assim, haveriam dois Kerouacs: o Bodhisattva, que fala e ensina, e o escritor, que registra. Nesse sentido, o Kerouac que escreveu *A Escritura da Eternidade Dourada* talvez pudesse afirmar de si mesmo, como Rimbaud, que “eu é um outro”.

A grande questão da tradução, ou da reescritura, da *Escritura* talvez seja então encontrar a voz, na verdade as vozes, que falam no texto escrito por Kerouac. A voz do Bodhisattva e a voz do escritor. A voz do Bodhisattva é ancestral, sacra, religiosa, espiritual, iluminada, despertada. A voz do escritor é a voz do Jack “rei dos Beats”, escritor de prosa espontânea, dos poemas em forma de *blues*, que quis mais que qualquer coisa *jazz up*, “reavivar jazzisticamente a língua americana”, que queria escrever sem artificialidades, da forma como ele compartilhava ideias e abria o coração para os amigos mais próximos, para citar seu melhor amigo de toda a vida, Allen Ginsberg (GINSBERG, 2013, p. 295,302).

Igualmente importante, porém, é situar essas duas vozes dentro das tradições que elas seguem, tanto a tradição das vanguardas modernas europeias, quanto a tradição dos Transcendentalistas como Thoreau e Emerson, dos poetas-profetas católicos andarilhos da Idade Média, e de poetas-monjes budistas como o lendário chinês Han-Shan (WILLER, 2009; TONKINGSON, 1995).

3. CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS: DA TRADUÇÃO COMO RECRIAÇÃO E TRANSMUTAÇÃO

É nossa visão que a tradução é um processo pessoal criativo mais que uma “operação”, um processo de transmutação e surgimento de um novo texto, uma nova escritura que tangencia outra, mais que processo de equivalência, cópia ou espelhamento de um “original”. A fim de aprofundar essa concepção da tradução, bem como lançar bases mais sólidas para a prática em si do traduzir, buscamos em Walter Benjamin, Maurice Blanchot e Octavio Paz respostas possíveis para a pergunta: como traduzir criativamente *The Scripture of Golden Eternity* de Jack Kerouac, considerando todas as suas peculiaridades?

3.1. A recriação tradutória segundo Walter Benjamin

O primeiro autor que trazemos para apresentar sua resposta à questão posta é Walter Benjamin, a partir do seu mais que famoso e muito celebrado ensaio “*A Tarefa (Renúncia) do Tradutor*” (na tradução de Susana Kampff Lages). Segundo a interpretação proposta por Haroldo de Campos no seu ensaio “*Da Transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*”, a proposta de Benjamin para a tradução constitui numa rejeição da “teoria da cópia”:

Walter Benjamin rejeita a teoria da “cópia” (Abbildung, 'afiguração', 'figuração a partir de', 'retrato', 'imitação'), que implicaria a preocupação de “assemelhar-se” ou “assimilar-se” (Sich ähnlich zu machen) ao sentido (Sinn) do original. Propõe, ao invés, uma Anbildung (uma 'figuração junto', 'paralela', uma 'parafiguração') do “modo de significar” (Art des Meinens) desse original. (CAMPOS, 1962/2011).

Essa compreensão de que a tradução não deve “assemelhar-se” a um suposto sentido do original (outros autores discutiram sobre a dificuldade de se captar esse dito “sentido” de um texto), mas deve antes “parafigurar” seu “modo de significação”, fundamenta-se, primeiramente, em uma compreensão prévia de que retransmitir um dado sentido através da

tradução é impossível; segundo, baseia-se em uma visão de que a tradução não deve comunicar nada, assim como a obra literária original (que Benjamin chama de original), enquanto obra de arte, não visa comunicar nada, porque o essencial de uma obra poética não é o que ela comunica, mas sim aquilo que está “para além do que é comunicado... aquilo que se reconhece em geral como o inaferrável, o misterioso, o 'poético'” (BENJAMIN, 2001). Esse valor poético de uma obra está no seu modo de expressão, seu modo de significar, e é esse o elemento do texto que uma tradução deve preservar.

Iniciando seu raciocínio sobre a tarefa do tradutor, Benjamin afirma que, assim como a obra de arte não é feita para o público, também a tradução não deve ser feita para um leitor: assim como a obra de arte, a tradução deve ser feita para ser, para ser arte também. Haroldo de Campos enfatiza que, além de reforçar uma abordagem não-comunicativa da operação de traduzir, esse pensamento “põe entre parênteses o problema da 'recepção’”. A tradução não deveria se preocupar com recepção ou aceitabilidade (por mais complicada que seja essa abordagem quando consideramos que o “fator editorial” no processo tradutório), deveria se preocupar, pelo contrário, em “ser poética”.

Assim, Benjamin define como características da “má tradução” (de poesia):

“a) a inessencialidade (que decorre da preocupação com o conteúdo); b) a inexactidão (que decorre da inapreensão do que é essencial, daquilo que está além do conteúdo comunicável, ou seja, *das Unfassbare, Geheimnisvolle, Dichterische* – o inaferrável, o misterioso, o “poético”). Donde a sua conclusão, de modo quase aforismático, quanto à má tradução: “uma transmissão inexata de um conteúdo inessencial.”” (CAMPOS;)

Benjamin põe por terra, dessa forma, qualquer concepção de servilidade da tradução: nega que a tradução deva servir ao sentido do original, e nega que ela deva servir ao leitor. Liberta dessas amarras, a tradução torna-se “forma literária” possível e autônoma, forma cuja lei reside no “modo de formar” do original. E essa lei, segundo Benjamin, vigora quando o tradutor se rende a um outro tipo de fidelidade: não a fidelidade ao sentido, mas fidelidade àquilo que é essencial na obra literária, o seu valor poético. É esse valor poético que o tradutor deve querer restituir, e isso é possível, de acordo com as conclusões de Benjamin, por meio de uma literalidade na transposição da sintaxe.

Esse valor poético do original, no entanto, não pode fazer mais que ecoar, ressoar na tradução. Ecoa somente porque a tradução nunca é semelhança do original, mas sim um desdobramento, uma *forma* do original. A tradução é continuidade da vida do original, e “na continuidade da sua vida (que não mereceria tal nome, se não se constituísse em transformação e renovação de tudo aquilo que vive), o original se modifica”. A tradução é, portanto, o próprio original modificado, em outro estágio da sua existência, um estágio no qual a linguagem é mais pura, mais estável, mais definitiva.

Utilizando uma metáfora bastante didática e esclarecedora, Benjamin define a relação da tradução com o texto original da seguinte maneira:

“da mesma forma com que a tangente toca a circunferência de maneira fugidia e em um ponto apenas, sendo esse contato, e não o ponto, que determina a lei segundo a qual ela continua sua via reta para o infinito, a tradução toca fugazmente e apenas no ponto infinitamente pequeno do sentido do original, para perseguir, segundo a lei da fidelidade, sua própria via no interior da liberdade do movimento da língua.”

E que liberdade é essa? É a liberdade em relação à própria língua e na própria língua, liberdade essa que o tradutor alcança quando se emancipa, através da fidelidade garantida pela literalidade sintática, do dever de reproduzir o sentido da comunicação. Benjamin conclui: “redimir na própria a pura língua, exilada na estrangeira, liberar a língua do cativeiro da obra por meio da recriação – essa é a tarefa do tradutor”. Ao “deixar-se abalar violentamente pela língua estrangeira” (PANNWITZ apud BENJAMIN), o tradutor permite que aquela afinidade oculta entre as línguas se manifeste através das suas intenções, ele consegue usar sua própria língua para expressar a diferença complementar que alude à pura língua; somente dessa forma “o tradutor rompe as barreiras apodrecidas da própria língua”, e logra “ampliar e aprofundar sua língua por meio do estrangeiro”, ao invés de se limitar e limitar o texto ao “apegar-se ao estado fortuito da própria língua”.

3.2. A recriação tradutória segundo Maurice Blanchot

Trazendo uma crítica bastante pertinente à postura de Benjamin no seu ensaio “*Traduire*”, Blanchot acredita que a concepção benjaminiana da tradução ainda é calcada na ideia de semelhança, mesmo que Benjamin afirme que tradução não deve ser cópia. Devemos lembrar que toda a teoria de Benjamin sobre a tradução se enraíza em um “sonho messiânico” com uma língua originária pré-Babel, que se tornaria acessível por meio da tradução através de um caráter de complementariedade das línguas. Essa língua messiânica, original, seria uma língua superior que fala “na junção do mistério reconciliado de todas as línguas faladas por todas as obras” (BLANCHOT, 1971;). Para Benjamin “todas as línguas diriam as mesmas coisas, mas segundo um modo de visada diferente”. Essa concepção messiânica de Benjamin aparentemente se baseia em uma perspectiva platônica, “em que os sentidos — os mesmos — estariam à disposição das diversas línguas, que os veisulariam por meio de simulacros” (ALMEIDA FILHO, s.d.).

Podemos pensar que se não for assim, se não for possível dizer a mesma coisa em línguas diferentes, a tradução é realmente impossível e é uma tarefa que não vale a pena, como alguns teóricos já afirmaram. Ao mesmo tempo, pensar que exatamente um mesmo sentido está contido em duas palavras diferentes, em línguas diferentes, é desconsiderar a carga sócio-histórica e cultural que jaz em cada palavra e construção frasal de cada língua que existe.

De fato, Blanchot enfatiza que, caso só sonho de Benjamin se tornasse realidade, e todas as línguas “crescessem em direção a essa linguagem última”, acabaríamos por ver “o fim de todas as línguas, de todas as diferenças, e por conseguinte, de toda origem e todo porvir que cada língua encerra” (ALMEIDA FILHO, s.d.). Assim, segundo Blanchot, Benjamin não enxerga a tradução como texto original, um novo original, um “recomeço”, mas sim como “semelhança”. Por isso sua defesa de uma tradução literal, mesmo que a literalidade seja em relação à sintaxe. Ademais, afirma, Blanchot, a estrangeirização de uma língua via literalidade verbal ou sintática na tradução “tornaria, no limite, a tradução inútil”.

Ao contrário de Benjamin, Blanchot vê o tradutor como escritor do seu próprio original, “escritor da espécie mais rara”, e portanto deve buscar não a semelhança, a cópia, o simulacro, mas a diferença. O tradutor seria então “o mestre secreto da diferença das línguas, não para abolí-la, mas para utilizá-la, a fim de despertar, na sua língua, pelas

mudanças violentas ou sutis que ele lhe traz, uma presença do que há de diferente, originalmente, no original” (BLANCHOT, 1971/2013).

Vê-se portanto que Blanchot não discorda totalmente de Benjamin quanto a “violentar” a língua de chegada via tradução por meio de uma exposição da diferença. Podemos concluir então que, para Blanchot, o artista-escritor quando escreve “originais” em sua própria (ou quem sabe até na língua de outro) tem a liberdade de transformar essa língua se quiser, criando novas palavras, novas estruturas, novos usos. O tradutor que igualmente escreve “originais”, porém a partir de outros originais, pode ter também essa liberdade — de transformar a língua que ele escreve e na qual escreve fazendo transparecer nela a outra, fazendo “ressoar”, como disse Benjamin, no texto traduzido o outro texto, sem suprimir as diferenças que existem entre as duas línguas. Blanchot quer que a diferença seja exposta não só na língua estrangeira, mas também na nossa.

Mas que diferença é essa? Para Blanchot, a diferença das línguas não está na relação de “oposição, complementaridade, ou suplementaridade do próprio-estrangeiro”, mas é “o desconcerto do próprio, a ferida, o rasgo”. Assim sendo, o espaço do tradutor é o “entre-línguas”, o hiato. Esse é seu espaço de criação (ALMEIDA FILHO, 2013). Blanchot afirma: “a tradução não é de nenhuma maneira destinada a fazer desaparecer a diferença, da qual ela, pelo contrário, é o jogo: constantemente a tradução faz alusão a ela, a dissimula, mas, por vezes, revelando-a e, geralmente, acentuando-a, ela é a vida mesma dessa diferença, encontra nela seu dever augusto, sua fascinação também, quando ela vem a aproximar orgulhosamente as duas línguas por uma potência de unificação que lhe é própria e semelhante àquela de Hércules reapertando as duas orlas do mar.” (BLANCHOT, 2013).

Novamente, que diferença é essa? A diferença é o “devir” que toda língua encerra. Dessa maneira, o jogo da diferença que é a tradução torna-se o cumprimento de devir da língua do tradutor e da língua do outro. A esse respeito, nos diz Blanchot:

“O original não é jamais imóvel, e tudo o que há de porvir em uma língua em um certo momento, tudo o que nela designa ou evoca um estado outro, por vezes perigosamente outro, se afirma na solene deriva das obras literárias. A tradução está ligada a esse devir, ela o “traduz” e o cumpre, ela só é possível por causa desse movimento e dessa vida da qual ela

se apropria, por vezes para livrá-la puramente, por vezes para cativá-la penosamente.” (BLANCHOT, 2013).

É por isso, por tornar-se o cumprimento do “devir” de cada língua, que a tradução “não pode abrigar os 'lugares-comuns', os 'já-ditos’”. A tradução abriga o hiato. E nesse hiato, o tradutor torna-se uma pessoa “estranha, nostálgica”,

“que sente, à maneira de uma falta, em sua língua, tudo o que a obra original (que ele não pode, de resto, totalmente alcançar já que não está em sua morada nela, eterno convidado que não a habita) lhe promete de afirmações presentes. Daí que, no testemunho dos especialistas, ele esteja sempre, traduzindo, mais em dificuldade na língua à qual ele pertence do que embaraçado por aquela que ele não possui.” (BLANCHOT, 2013).

Quando o tradutor enxerga o traduzir como um ato de escritura, não literal mas literário, ele percebe que, “ao se defrontar com a diferença manifestada pela língua estrangeira, ele passa a se sentir sem morada em sua própria língua” e isso “o força, o impele a criar, a recriar, a vasculhar o lugar da diferença na diferença do lugar tanto estrangeiro quanto familiar” (ALMEIDA FILHO, 2013). Desse lugar da diferença, do hiato, o tradutor verá surgir um novo sentido, quem sabe um novo “modo de significar”, não fiel ao modo de significar do original, como queria Benjamin, mas fiel à potência de criação do devir das línguas, a do tradutor e a do outro.

Dessa forma, a identidade entra a tradução e o outro texto, se é que existe, dá-se a partir da alteridade, “ou de uma outridade, como diria Octávio Paz”: “a mesma obra em duas línguas estrangeiras” é ao mesmo tempo sempre *outra* obra, justamente em razão da “estrangeirza” das línguas. (BLANCHOT; ALMEIDA FILHO, 2013).

3.3. A recriação tradutória segundo Octávio Paz

Concordando com Blanchot em que a tradução literária não é possível quando quer

assemelhar-se ao original, Octávio Paz defende também uma tradução não literal e calcada na diferença, dando porém um passo a mais: para ele não existe original, tudo é tradução.

Em “*Traducción: Literatura y Literaridad*”, Octávio Paz nos lembra que houve um movimento de abertura dos horizontes do conhecimento na Idade Moderna que levou a nossa sociedade ocidental à conclusão de que não existe um sentido universal, assim como não existe um “espírito humano universal”. Num mundo composto por uma pluralidade quase infinita de sociedades, culturas e línguas, cada língua constitui e expressa uma visão de mundo diferente. “O sol que canta o poema azteca é diferente do sol do hino egípcio, ainda que o astro seja o mesmo”, diz o poeta e teórico mexicano.

Assim, “durante mais de dois séculos, primeiro os filósofos e os historiadores, agora os antropólogos e os linguistas, têm acumulado provas sobre as irredutíveis diferenças entre os indivíduos, as sociedades e as épocas”. Da mesma forma, temos aprendido sobre as diferenças e divisões que se acumulam e se cristalizam no interior das próprias sociedades e no interior das línguas: entre gerações, entre classes sociais, entre comunidades de regiões geográficas diferentes. A língua é o veículo e a própria matéria dessas divisões profundas e intransponíveis.

Agora, se não existe um sentido universal que permaneça através das traduções, por que continuamos a traduzir? A atividade da tradução, se a tradução fosse entendida como reprodução do sentido, não se mostraria impossível e infrutífera, dado que o sentido das palavras em uma língua não pode nunca ser plenamente recuperado em outra? Octávio Paz acredita que a descoberta da não-universalidade do sentido “não condena a tradução, senão uma certa ideia ingênua da tradução. Isto é: a tradução literal, servil”.

A respeito da tradução literal Octávio Paz nos diz mais:

“Não digo que a tradução literal seja impossível, senão que não é tradução. É um dispositivo, geralmente composto por uma fileira de palavras, para nos ajudar a ler o texto em sua língua original. Algo mais próximo de um dicionário que da tradução, que é sempre uma operação literária. Em todos os casos, sem excluir aqueles em que só é necessário traduzir o sentido, como nas obras de ciência, a tradução implica uma transformação do original. Essa transformação não é nem pode ser outra coisa senão literária”

Vemos que, apesar de discordarem quanto à literalidade, Benjamin de um lado, Blanchot e Paz do outro, coincidem em um ponto: a tradução não é semelhança do original, é transformação. E essa transformação é uma operação literária. Paz explica a qualidade “literária” de toda tradução da seguinte maneira:

“Todas as traduções são operações que se servem dos dois modos de expressão a que, segundo Roman Jakobson, se reduzem todos os procedimentos literários: a metonímia e a metáfora. O texto original jamais reaparece (seria impossível) na outra língua; não obstante, está presente sempre, porque a tradução, sem dizê-lo, o menciona constantemente, o converte em um objeto verbal que, ainda que distinto, o reproduz: metonímia ou metáfora. As duas, diferentemente das traduções explicativas e das paráfrases, são formas rigorosas e que não estão amarradas à exatidão: a primeira é uma descrição indireta, e a segunda uma equação verbal.”

Aqui Paz e Benjamin se encontram novamente: a tradução não se assemelha ao original, não é o original, mas contém um eco dele; ao mesmo tempo, a tradução é uma transformação do original, e é nesse aspecto de transformação que a tradução se constitui como uma atividade de criação: recriação.

Sobre a suposta intraduzibilidade da poesia, por causa da intraduzibilidade de significados conotativos, Paz é bastante severo: “Confesso que esta ideia me repugna, não só porque se opõe à imagem que eu construí para mim mesmo da universalidade da poesia, mas porque se funda em uma concepção errônea do que é tradução”. O crítico e teórico acredita que “os significados conotativos podem preservar-se se o poeta-tradutor logra reproduzir a situação verbal, o contexto poético, em que se engastam”.

Essa “situação verbal” e “contexto poético” que cercam os significados talvez sejam o mesmo elemento que Benjamin chamou de “modo de significar” de cada língua. A questão é como esse elemento pode ser resgatado, já que esse esforço pode nos levar a becos-sem-saída como a tentativa de determinar “qual a intenção do autor do original”, “o que ele quis dizer”, “qual o equivalente ou correspondente desse modo de significar”, etc.

Parece-nos que a melhor solução é aceitar que o sol que brilha aqui não é o mesmo sol que brilhava para os aztecas, que “as aves que aqui gorjeiam não gorjeiam como lá”, aceitar essa diferença e aproveitá-la, permitindo que dela surjam novos sóis e novas aves, como sugeriu Blanchot. O ato de traduzir se abre assim para ser eterno movimento de renovação, de realização do devir, movimento que faz com que a tradução seja sempre outra obra, sem que isso seja visto como desvantagem.

Esse movimento incessável das línguas e das obras proporcionado pela tradução é para Octávio Paz a maior prova da traduzibilidade absoluta de absolutamente tudo: tudo é tradução. A tradução, nesse sentido, parece ser uma condição essencial da humanidade e da constituição das línguas e linguagens. Para Paz, “a linguagem é um sistema de signos móveis que, até certo ponto, podem ser intercambiáveis: uma palavra pode ser substituída por outra e cada frase pode ser dita (traduzida) por outra”. Comprovamos, segundo essa verdade das línguas, que “o significado de uma palavra é sempre outra palavra”. Octávio Paz argumenta, a favor dessa constatação, que “para comprová-lo basta recordar que cada vez que perguntamos: 'Que quer dizer essa frase?', nos respondem com outra frase”.

Da mesma forma como tudo na língua é tradução de algum outro elemento da mesma língua, o mundo nos aparece também “como uma superposição de textos, cada um ligeiramente distinto do anterior: traduções de traduções de traduções. Cada texto é único e, simultaneamente, é a tradução de outro texto.

Nenhum texto é inteiramente original porque a própria linguagem, na sua essência, é já uma tradução: “primeiro, do mundo não verbal e, depois, porque cada signo e cada frase é a tradução de outro signo e outra frase.” (PAZ, 1971). Invertendo esse raciocínio, temos que “todos os textos são originais porque cada tradução é distinta. Cada tradução é, até certo ponto, uma invenção e assim constitui um texto único”. É irrefutável que cada tradução é mesmo um texto único, e é aí que se demonstra inegavelmente seu elemento de criação.

Mas como se diferencia a criação poética original da (re)criação tradutória? Octávio Paz nos oferece a seguinte diferenciação dos dois processos criativos: “a tradução poética [...] é uma operação análoga à criação poética, só que se desprega em sentido inverso”. Da criação poética original temos a seguinte definição: “O poeta, imerso no movimento do idioma, contínuo ir e vir verbal, escolhe umas quantas palavras – ou é escolhido por elas.

Ao combiná-las, constrói seu poema: um objeto verbal feito de signos insubstituíveis e inamovíveis.” A matéria-prima do poeta, seu ponto de partida, é a linguagem em movimento.

Inversamente, o ponto de partida do tradutor é “a linguagem fixa do poema. Linguagem congelada e, não obstante, perfeitamente viva”. Dessa forma, a operação do tradutor “é inversa à do poeta: não se trata de construir com signos móveis um texto imóvel, senão de desmontar os elementos desse texto, pôr de novo em circulação os signos e devolvê-los à linguagem”. A tradução se mostra assim exercício de devolver vida à língua, devolver-lhe o movimento.

A diferença capital entre a atividade do poeta e a atividade do tradutor seria que “ao escrever, o poeta não sabe como será seu poema; ao traduzir, o tradutor sabe que seu poema deverá reproduzir o poema que tem debaixo dos olhos”. Para Paz, “o poema traduzido deve reproduzir o poema original”; essa reprodução do texto original, entretanto, “não é tanto sua cópia como sua transmutação”. E a transmutação em que consiste a tradução poética deve se orientar pelo objetivo último de “produzir com meios diferentes efeitos análogos” aos efeitos que produz o texto original.

Sem se sustentar, como a teoria de Benjamin, na ideia messiânica de uma “pura língua” que a tradução concilia, Octávio Paz nos apresenta uma ideia similar de “como se deve traduzir”. Guiando-se pela ideia central de tradução como transmutação do original, Paz defende que o tradutor não se prenda ao sentido da palavra, e que não se deixe enredar pela ilusão de que é possível que a tradução seja cópia do original. Se existe algo do original que pode ser preservado na tradução, um eco, uma alusão, esse algo é o efeito, que se recupera pela reprodução da situação verbal e do contexto poético das palavras. Esse efeito quem sabe venha a ser o mesmo “valor poético” do sentido a que se refere Benjamin.

3.4. A recriação tradutória na Escritura da Eternidade Dourada

É difícil encontrar uma maneira de conciliar esses três modos diferentes porém muito próximos de enxergar a tradução e formar um guia claro para a prática do traduzir.

Sabemos no entanto que o desafio do tradutor é sempre conseguir definir com clareza quais as diretrizes que orientarão seu trabalho. O que nos parece claro, contudo, é que não existe resposta definitiva para a pergunta “como se deve traduzir”.

Como disseram Blanchot e Octávio Paz, o mundo está em movimento constante, assim como a linguagem é devir permanente, e assim como traduzir é sempre renovação. Não existe tradução definitiva de nenhuma obra, assim como não existe poesia definitiva sobre nenhum assunto. O poema universal está sempre sendo reescrito.

Da mesma forma, não existe teoria definitiva para a tradução. Nem teoria que se aplique a todos os textos, porque cada texto é único, todo texto, “original” ou tradução, é um novo texto. Por isso, não existe resposta definitiva para nossos questionamentos. O que existe é um constante repensar das respostas que vamos encontrando no caminho do traduzir. Daí que devamos nos perguntar não “como se deve traduzir *sempre*?”, e sim “como iremos traduzir *este* texto?”.

Para traduzir especificamente o poema escolhido de Jack Kerouac, dentro do contexto da realização desta monografia, e tendo diante de nós as propostas dos três autores comentados acima, concluímos que o melhor a se fazer era tomar o título de “escritor” e escrever de novo *The Scripture of the Golden Eternity*: na verdade, escrever uma nova Escritura, obedecendo ao princípio de não tentar *copiar* o “original”, e entendendo que o texto que produzimos não é o texto de Kerouac, sendo, ao mesmo tempo, a mesma obra, porque o texto de Kerouac ressoa no nosso e nosso tangencia o dele, ou essa foi pelo menos nossa intenção.

Nos empenhamos por escrever um texto que ressoasse a *Scripture* de Kerouac através de um esforço por fazer ecoar no nosso texto as vozes que falam no texto dele, as diferentes vozes do próprio autor: a voz do eu-lírico, a voz budista, a voz beat. Nesse esforço encontramos o hiato de que fala Blanchot, que permitiu o surgimento de novos significados para o texto a partir de um investimento na diferença entre o inglês e o português, ora ressaltando aquilo em que o inglês difere do português, ora abraçando aquilo em que o português difere do inglês.

Nesse movimento duplo, tivemos oportunidade de colocar em prática tanto a teoria de

Benjamin quanto a de Octávio Paz. Certas vezes ousamos uma literalidade que criou no texto em português um efeito de estranhamento que não se sente no texto em inglês. Outras vezes, nos permitimos criativamente desmontar e re-membrar o texto numa busca por produzir em português efeitos análogos aos que percebemos no texto em inglês.

A forma específica como lidamos com algumas situações interessantes durante o processo de traduzir o texto está descrita em mais detalhes no capítulo “Processo Tradutório”.

4. PROCESSO TRADUTÓRIO

4.1. Sobre a literalidade sintática

De maneira geral, buscamos usar a literalidade sintática na nossa tradução, conforme preconizado por Benjamin, como forma de ampliar as possibilidades de significação e “modo de expressão” dentro do nosso português, e também para criar marcas mais perceptíveis de um estilo que pudesse ser notado como próprio do Kerouac – na verdade do Kerouac traduzido por nós. Acreditamos que a literalidade sintática, quando buscamos reproduzir em português algumas das estruturas de construção de frases e de formação de palavras que são correntes em inglês, nos permitiu expressar mais completamente o modo de pensar e ver o mundo de Kerouac, já que ele pensava e via (e se expressava) dentro dessas estruturas linguísticas, e não dentro das nossas. A literalidade semântica na tradução, ao contrário, já foi amplamente comentada como sendo extremamente prejudicial à escritura de textos e à apropriada expressão de determinados significados. Não foi nossa intenção nesse trabalho usar desse tipo de literalidade.

A forma como buscamos seguir a literalidade sintática na tradução de palavras formadas por processo de sufixação está descrita mais abaixo na seção “Formação de palavras”. No caso das estruturas frasais, a literalidade foi empregada no nosso texto preferencialmente na tradução de estruturas negativas, como “*there is/are no...*”, “*(have) no...*”, etc.

Essa estratégia não foi seguida, no entanto, em trechos em que nos pareceu que ela prejudicaria demasiadamente a compreensão do texto, ou quando a divisão dos versos fosse ficar muito diferente em português do que é em inglês, em termos de sonoridade ou posição das palavras. Já foi comentado como a posição das palavras no fim e início de cada verso, bem como as pausas que essas posições ocasionam, podem ser extremamente importantes para a ênfase ou expressão das ideias e conceitos de que o texto trata.

4.2. Sobre a tradução de “*it*”

It é um pronome neutro da terceira pessoa que é muitas vezes usado em funções que

equivaleriam ao nosso uso dos pronomes demonstrativos “isso” ou “isto”. Por isso a palavra é muitas vezes traduzida de uma dessas duas formas. O problema que encontramos com essa tradução, no entanto, é que na *Escritura* o pronome *it* aparece com demasiada frequência, e parece ser usado deliberadamente por Kerouac com um propósito muito peculiar.

Dentro da “doutrina” que orienta a escritura do poema, a eternidade dourada é tudo e ao mesmo tempo nada, é o “vazio absoluto”, a vaziedade. Kerouac a chamou de eternidade dourada, mas “ela” na verdade não tem nome. Não tem definição, nem limites. Por isso ele se refere a esse algo somente como “*it*”. É sua forma de retomar o fato de que há algo que é, que é o que é, e que não tem nome, ou poderia ter um nome qualquer.

Como nós poderíamos então designá-la em português por “ela”, definindo seu gênero, ou por “isso”, afirmando uma proximidade que não existe? Ademais, há no poema algumas passagens específicas que nos afastaram ainda mais da ideia de usar “isso” para “*it*”, como esta: “*it [the golden eternity] is / what is; it is that; it is this.*”. A tradução ficaria assim: “isso é o que é; isso é aquilo; isso é isto.” Essa opção nos pareceu pobre em sonoridade e também em “beleza” poética, por assim dizer. É claro que essas são justificativas pessoais, mas a tradução tem mesmo muito de intuição e pessoalidade.

Além disso, outra ocorrência de um uso que podemos chamar de especial do pronome *it* nos escritos de Kerouac nos chamou a atenção. O trecho provém de uma carta que ele escreveu para o poeta Allen Ginsberg, contando justamente de suas experiências com o budismo: “*I saw the True Mind itself, Universal and One, entertains no arbitrary ideas about these different seeming self-hangs on form, mind is **IT itself, the IT***” (TONKINSON, 1995, p. 43 – ênfase minha).

Por essas razões, ao traduzir esse tipo de frase com *it*, decidimos omitir o pronome sempre que possível.

4.3. Formação de palavras

Há no texto de Kerouac grande número de palavras, substantivos, formados com os sufixos

-ness, *-hood* e *-less*. Essas palavras são às vezes comuns em inglês, às vezes comuns somente em textos budistas, por serem conceitos presentes em sutras e outros escritos, e às vezes criados por Kerouac.

Dessa forma, há, por exemplo, o conceito budista de *suchness* (KEROUAC; GINSBERG, 2011, p. 278), e há no poema a palavra *thisness*, que é aparentemente criação de Kerouac. Há igualmente no poema a palavra *nothingness*, que também representa um conceito budista (SUZUKI, 1935), e há *neverendingness*, que parece ser corrente em uso poético, mas não é uma palavra dicionarizada.

Dentre as palavras que são conceitos do budismo, suas traduções em português, segundo nossas constatações, geralmente não seguem o mesmo processo de formação (de nomilização por sufixação), já que em português palavras de outras classes podem ser mais facilmente substantivadas por mera mudança de categoria da palavra (o que os teóricos chamam de derivação conversiva ou imprópria), sem que ela sofra qualquer transformação, especialmente quando são formados substantivos abstratos. Assim temos “vazio” (adj.) e “o vazio” (subst.); “nada” (pronome.), e “o nada” (subst.); “amanhã” (advérbio) e “o amanhã” (subst.), “querer” (verbo), “meu querer” (subst.). - (ROCHA, 1999).

Provavelmente por essa razão, e por não existirem no português dicionarizado e corrente palavras como “vaziedade” e “nacidade”, as traduções em português de textos budistas, sejam sutras ou artigos de estudiosos, seguem uma terminologia diferente, geralmente adotando estratégias interpretativas para expressar ideias como a de “*suchness*”, por exemplo.

Como foi notado no caso de *emptiness*, é nossa percepção que o uso de substantivos formados por derivação conversiva, não diferindo em nada da palavra de que se originou (no texto geralmente adjetivos), empobrece o léxico do poema e dessa forma empobrece o estilo da *Escritura* em relação ao que é o estilo de Kerouac na sua *Scripture* em inglês. Por isso optamos por criar substantivos e outras palavras também por meio de sufixação, correndo o risco de encher o texto em português de neologismos quando no texto em inglês a maioria das palavras derivadas que Kerouac usa não são estranhas ao leitor. Criamos assim um texto que talvez cause mais estranhamento do que foi a intenção do autor, mas preservamos a riqueza vocabular e o processo de designação das coisas que ele usa em

inglês.

Para o caso da nominalização de adjetivos, Rocha atesta que os sufixos mais usados são -*idade*, -*eza*, -*ura*, -*ice*, -*ismo*, -*idão*, -*ia*; e que estes são sufixos meramente funcionais, efetuam a mudança de categoria mas não acrescentam significado à palavra. O que se nota, no entanto, é que adjetivos sempre geram substantivos abstratos. (ROCHA, 1999, p. 126/127)

Cunha e Cintra explicam que sufixos nominais são aqueles usados para dar origem a substantivos e adjetivos quando somados a uma palavra de qualquer classe gramatical (CUNHA; CINTRA, 2001, p. 88).

É importante ressaltar que as traduções de termos budistas foram criadas por nós a partir de repetidas leituras de textos budistas citados na biografia sobre Kerouac como seus textos fonte. Não encontramos na literatura teórica budista nenhum tipo de glossário ou dicionário terminológico que nos permitisse usar traduções consagradas ao invés de criá-las.

As palavras nas tabelas abaixo estão listadas em ordem de aparição no texto.

4.3.1. Palavras com *-ness* – nominalização de adjetivos

A palavra “*consciousness*”, apesar de se encaixar na mesma argumentação que utilizamos para a tradução de *emptiness*, foi mantida simplesmente como “consciência”, por não termos conseguido encaixar a palavra com nenhum sufixo nominal que formasse uma palavra nova de sonoridade agradável.

emptiness	vaziedade
neverendingness	nuncafinitude
blessedness	bentidade
Thisness	Istidade

time-less-ness	a-tempo-ral-idade
ego-less-ness	a-ego-idade
self-less-ness	sem-si-ência
darkness	escuridão
shyness	timidez
happiness	felicidade
authoritativeness	autoritariedade
awakedness	despertura
nothingness	nadidade
kindness	afabilidade
Pureness (<i>≠purity</i>)	Puridade (<i>≠ pureza</i>)
Aloneness (<i>≠ loneliness, solitude</i>)	Sozinhedade (<i>≠ solidão, solitude</i>)

4.3.2. Palavras com *-hood* – nominalização de substantivos

Godhood	Teossência
wavehood	ondidades
Formhood	formidade
Holyhood (<i>≠ Holiness</i> - palavra dicionarizada)	Santitude (<i>≠ Santidade</i>)

4.3.3. Palavras com *-less* – adjetivação de substantivos e verbos

O *TheFreeDictionary.com* e o *Oxford online* estabelecem que o sufixo “*-less*” indica falta ou ausência, ou ausência de efeito, na formação de adjetivos e advérbios a partir de substantivos e verbos.

De acordo com Cunha e Cintra, os prefixos “*an-/a-*” ou “*-in/-im/-i/-ir*” é que acrescentam às palavras o sentido de negação e privação, e não há para o português nenhum sufixo nominal com esse sentido. É necessário contudo adicionar aos substantivos já acrescido do prefixo de negação/privação um sufixo funcional que transforme substantivos e verbos em adjetivos, como era nossa intenção. Os sufixos adjetivantes que usamos foram retirados da extensa lista que os autores fornecem (CUNHA, CINTRA, 2001, p. 85-100). Abaixo a tabela das palavras formadas com *-less* que nos pareceram mais relevantes:

beginingless	imprinciável
sightless	sem visão
knowless	Insabente
timeless	Atemporal

4.3.4. Outras palavras

Como há algumas palavras que se repetem ao longo do texto sem muita variação de sentido, julgamos ser um bom método sistematizar essas palavras para usar sempre uma mesma tradução, de forma que o leitor em português também pudesse identificar sua recorrência.

EMPTINESS/EMPTY

Em português, a palavra “vazio” representa tanto o adjetivo quanto o substantivo, e por isso serviria para traduzir as duas ocorrências, *empty* (adjetivo) e *emptiness* (substantivo). No entanto, consideramos que esse tratamento equalizador causaria prejuízo ao texto, principalmente considerando que as duas palavras são traduções de palavras também distintas em sânscrito, *sunya* e *sunyata*, como explica o texto de Daisetz T. Suzuki:

“"Empty" (sunya) or "emptiness" (sunyata) is one of the most important notions in Mahayana philosophy and at the same time the most puzzling for non-Buddhist readers to comprehend. Emptiness does not mean "relativity", or "phenomenality", or "nothingness", but rather means the Absolute, or something of transcendental nature, although this rendering is also misleading as we shall see later. When Buddhists declare all things to be empty, they are not advocating a nihilistic view; on the contrary an ultimate reality is hinted at, which cannot be subsumed under the categories of logic. With them, to proclaim the conditionality of things is to point to the existence of something altogether unconditioned and transcendent of all determination. Sunyata may thus often be most appropriately rendered by the Absolute. When the sutra [*Prajnaparamitahridaya – Heart Sutra*] says that the five Skandhas have the character of emptiness, or that in emptiness there is neither creation nor destruction, neither defilement nor immaculacy, etc., the sense is: no limiting qualities are to be attributed to the Absolute” (SUZUKI, 1935, p. 15)

Uma das traduções do Sutra do Coração (o sutra que Suzuki está explicando na citação acima) que encontramos, que diz ser tradução do tibetano com consultas a traduções para o inglês, traz a palavra “vacuidade” onde em inglês aparece *emptiness* (acesso no *blog Lotus Sagrada*).

Já uma tradução do livro *A doutrina Zen da não-mente*, de Daisetz Suzuki, apresenta o conceito de *emptiness* da seguinte forma: “o Vazio absoluto, o *Sunyata*” (*blog nossacasa.net*)

Contudo, como “vacuidade” deriva de “vácuo” e não de “vazio”, e não podíamos usar “vácuo” como tradução de *empty* porque a palavra é a nossa escolha de tradução para *void*, que também aparece na *Escritura*, decidimos criar a forma “**vaziedade**”, seguindo a mesma lógica de composição de “vacuidade”.

BEGINNING

Nossa decisão de traduzir todas as ocorrências de *beginning* por “princípio” se deve a que a primeira ocorrência da palavra no texto vem em uma citação bíblica: “*In the beginning was the word*”. A passagem correspondente em português, no livro de João, capítulo 1, verso 1, em 5 versões consultadas, é “No **princípio** era...”.

Estas e algumas outras palavras que se repetem ao longo estão postas na tabela abaixo. Ainda outras palavras que aparecem com recorrência estão listadas na seção que trata de formação de palavras.

beginning	Princípio
dark void	sombrio vácuo
empty/emptiness	vazio/vaziedade
milky	Lácteo
pour	Jorrar
vanish	esvair-se
everlasting	Sempiterno
infinite	Infinito
endless	interminável
sky	firmamento
heaven	Céu

Por questão de praticidade, decidimos tratar da palavra *self* e seus derivados separadamente.

SELF

Nas traduções em português de textos budistas a que tivemos acesso a ideia de *self* parece

ter sido traduzida de maneiras bastante diversas. Em um texto de D. T. Suzuki, por exemplo, o termo *self-being* é traduzido como “ser-em-si”. (SUZUKI, 1969, p.17). Já uma versão em português do sutra do coração traz traduzida a frase “*these he saw in their self-nature to be empty*” (SUZUKI, 1935, p. 13) como “via os cinco agregados também como vazios de **natureza inerente**.” Outras versões em português do mesmo sutra não contém esse trecho.

A versão em inglês de Goddard do Sutra do Coração, mais longa, traz a expressão *self-substance*, mas não encontramos nenhuma versão em português que contivesse uma tradução desse termo ou do trecho em que ele aparece. Já uma das traduções de *A doutrina Zen da não-mente* usa a palavra “eu” para *self*, mas mantém a palavra em inglês entre parênteses ao lado. Essa mesma tradução traz o termo “natureza-própria” para traduzir uma ocorrência do termo *self-nature* no texto em inglês.

Dada a dificuldade de encontrar uma tradução para *self* e palavras que derivam daí e que são abundantes na *Escritura* de Kerouac, como *selfness*, *selfy*, *self-less-ness* e outras, decidimos optar por traduzir *self* como “si”, e derivar disso outras palavras quando necessário.

Para a palavra *self-less-ness*, decidimos usar o sufixo “-ência” para *-ness*, e o prefixo “sem-” para *-less*. Assim formamos a palavra “sem-si-ência”, fazendo um jogo com os termos “senciência” e “senciente”.

Fornecemos abaixo uma tabela com as palavras com raiz em *self/si* que estão presentes no texto:

itself/herself/himself	Si mesma(o)
Self	si
self-less-ness	sem-si-ência
selfness(es)	si-ência(s)
selfy	em-si
selfless	sem-si

4.4. Casos Particulares

Estrofe 2

“*All is Well*” - “*Well*” é uma palavra muito mais polissêmica que a sua tradução costumeira no português, “bem”. *Well* pode ser um substantivo com acepções semelhantes a “poço” ou “cisterna”; pode ser um verbo com um sentido semelhante a “emergir”; advérbio que poderia ser traduzido pelo nosso “bem”; e um adjetivo que traz as seguintes acepções, segundo o *TheFreeDictionary.com*: “*In a satisfactory condition; right or proper; Advisable; prudent; Fortunate; good*”.

Como “bem” em português é unicamente um advérbio, e a estrutura em inglês admitiria tanto um substantivo quanto um adjetivo ou um advérbio (suponhamos: Tudo é Poço, Tudo é belo, Tudo está Bem); e como “bem” é geralmente associado à dicotomia bem/mal; escolhemos usar outra palavra, que mesmo que não seja tão polissêmica quanto “*Well*”, trouxesse mais possibilidades de significação. Escolhemos por isso usar “**certo**”, que é tanto adjetivo quanto advérbio, e satisfaz a acepção de justeza, propriedade, prudência, de “ser bom”, e também traz a idéia de certeza e infabilidade.

“*The Quitter*” - Essa designação vem na sequência de vários atributos da eternidade dourada, que se confunde com Deus ou Tathagata, com o Buda e o Messias.

A palavra “*quitter*”, conforme o Oxford online, é de uso informal e significa “a person who gives up easily or does not have the courage or determination to finish a task.”. Segundo o *TheFreeDictionary.com*, possíveis sinônimos de *quitter* seriam “*defeatist, deserter, or shirker*”, “*shirker*” sendo “a person who evades work, duty, responsibility, etc.”.

É estranho pensar em “desertor”, “derrotista”, “preguiçoso”, “desistente” ou algo do tipo como atributos possíveis do divino, ou da eternidade dourada, do Buda despertado e do Messias escolhido, e nosso primeiro impulso foi embelezar a tradução e usar a palavra “renunciador”. Porém essa visão do divino como “*quitter*”, que desiste e evita o trabalho e

as responsabilidades, parece se encaixar com a visão de Kerouac sobre o próprio budismo, como descrito em uma passagem de *The Dharma Bums* em que Ray Smith, o alter-ego do próprio Kerouac, decide não ir à uma palestra com monges budistas em que ele estava sendo esperado juntamente com seu amigo Japhy Ryder (o poeta-monge Gary Snyder) para ficar em casa bebendo vinho – isso porque ele acreditava que o budismo era não aturar uma bronca, por exemplo, e não provar nada pra ninguém (KEROUAC, 2007, p. 421).

O querer não ter que provar nada para ninguém, bem como o não querer assumir responsabilidades parece típico da personalidade de Kerouac, segundo consta na sua biografia comentada fornecida em *The Typewriter is Holy – The Complete, Uncensored History of the Beat Generation* (MORGAN, 2010, p. 57/67). E ele mesmo atesta no primeiro parágrafo de *The Subterraneans*: “*this is the story of an unself-confident man, at the same time of an egomaniac, naturally, facetious won't do*”.

Para reforçar essa visão de que “*quitter*” pode ser uma qualidade do próprio Kerouac atribuída ao divino – o que nos parece inapropriado dentro da nossa cultura cristã, não saberia dizer se seria inapropriado também dentro da ética Zen, por exemplo – Kerouac se iguala ao Buda, ao Messias e à eternidade dourada que ele está descrevendo na estrofe 4: “*I was awakened to show the way, chosen to / die in the degradation of life, because I am / Mortal Golden Eternity.*”

Assim, sem embelezamentos, decidimos traduzir “*quitter*” como “desertor”, apesar de não ter o mesmo nível de informalidade, por parecer mais contrastante com o resto da estrofe que “desistente”, e mais apropriado que “preguiçoso”.

Estrofe 9

“*Entertain no imaginations whatever*” - Um impulso de tradução literal nos levou a querer usar o verbo “entreter” para traduzir *entertain*. Não foi um impulso totalmente incorreto, já que os dois verbos têm realmente acepções semelhantes. Entretanto, o verbo *entertain* aqui aparece na sua forma transitiva, e nesse caso ele pode carregar outros sentidos, diferentes daqueles de “entreter”, e que parecem se encaixar melhor no contexto do verso acima, a saber: “*To consider; contemplate; To hold in mind; harbor*”, como em “*entertain an idea; entertained few illusions*”; ou ainda seu uso arcaico, com o sentido de “*To continue with*”;

maintain” (*TheFreeDictionary.com*).

O *Macmillan online* também traz a definição “*to consider an idea or feeling and allow it to develop in your mind*” como uma das acepções possíveis de *entertain*, e informa que esse é um uso mais formal do verbo, como no exemplo: “*Washington entertained little hope of an early improvement in relations*”.

Levando esses dados em consideração, optamos por usar o verbo “acalentar”, que, segundo o dicionário *online* Aulete, pode ter a seguinte acepção, quando usado de forma figurativa: “Manter vivo, alimentar, cultivar (sonho, projeto, ideia)”.

Estrofe 14

“*What name shall we give it which hath no name*” - *Hath* é a forma arcaica da terceira pessoa singular do presente do indicativo de *have* (*TheFreeDictionary.com*). Como nós não tínhamos como usar uma forma arcaica para o verbo “ter” e ao mesmo tempo manter o tempo verbal — que nos pareceu mais importante manter — essa foi uma perda que buscamos compensar em outras partes do texto, usando, por exemplo, o pretérito mais-que-perfeito em situações de verbos no tempo passado.

“*In the beginning was the word*” - esta é a citação bíblica a que já nos referimos. A versão mais corrente e conhecida deste trecho da Bíblia em português diz: “No princípio era o **Verbo**” (Jo 1.1, Versão Almeida Corrigida e Revisada Fiel ao Texto Original, 1994). Logo, “verbo” seria a tradução de “word”. O que nos incomodou foi que os versos do poema de Kerouac seguem: “*In the beginning was the **word**; before the beginning, in / the beginningless infinite neverendingness, was / the essence. Both the **word** "god" and the essence / of the **word**, are emptiness*”.

Parece claro que nas ocorrências seguintes de *word* não poderíamos usar verbo, mas teríamos que usar palavra. Assim, se traduzíssemos a citação bíblica por “no princípio era o Verbo”, perderíamos a cadeia de pensamento que Kerouac constrói — no princípio/antes do princípio. Se traduzíssemos a citação por “no princípio era a palavra” perderíamos a referência direta ao texto bíblico em português. Por isso optamos por uma opção dupla, “no

princípio era **o verbo, a palavra**”, e assim mantivemos a referência bíblica e também a referência interna.

Estrofe 15

“*scowling in our scowl*” - a dificuldade aqui foi em encontrar uma palavra apropriada para descrever a expressão facial “descrita” por *scowl*. Segundo o *TheFreeDictionary*, o substantivo *scowl* é “*A look of anger or frowning disapproval*”, e o verbo é “*To wrinkle or contract the brow as an expression of anger or disapproval*”. No *Oxford online*, o verbo está definido como “*frown in an angry or bad-tempered way*”. Em português, essas definições talvez atendam as expressões “franzir o cenho” ou “fazer cara-feia”, mas não há como colocar essas expressões diretamente em uma forma verbal para manter o paralelismo com a frase anterior, “*smiling in our smile*” - “sorrindo no nosso sorriso”.

Portanto, para manter a informalidade generalizada no texto e no estilo de Kerouac, optamos por traduzir *scowl* por “carranca”, mesmo que não seja opção semanticamente mais adequada, e construímos a frase completa da seguinte forma: “carranqueando na nossa carranca”.

“*The navel shall / receive, invert, and take back what'd issued / forth; the ring of flesh shall close*” - aqui nos pareceu importante, principalmente para manter a variação de formalidade que há no texto em inglês, como já foi comentado, traduzir o auxiliar de futuro “*shall*”, que expressa um alto nível de formalidade, conjugando os verbos diretamente no futuro do presente do indicativo, ao invés de usar as formas compostas de futuro mais comuns na língua coloquial, “vai” ou mesmo “irá” receber, por exemplo. O verbo modal *shall* aparece em um outro ponto do poema, e nós adotamos lá essa mesma estratégia.

Para manter o nível de formalidade do trecho e aumentar o contraste com o restante do texto, decidimos usar para o passado de “*issue forth*” (que traduzimos como “botar para fora”) a conjugação no pretérito mais-que-perfeito do indicativo: o que botara para fora.

“**blank dirt**” - A definição de *blank* nos dicionários de inglês online já citados são diversas.

Uma acepção possível da palavra é “Devoid of writing, images, or marks; Containing no information; unrecorded or erased; Not completed or filled in”, como em “a blank tape; a blank diskette; a blank page; a blank screen, a blank questionnaire.”. Nesses casos, provavelmente usaríamos “em branco”, como em “folha em branco, CD em branco”.

Existe outra acepção da palavra que geralmente se aplica a expressões faciais ou à mente/memória, que é a seguinte: “showing incomprehension or no reaction; Lacking expression; expressionless; Appearing or seeming to appear dazed or confused; Devoid of activity, interest, or distinctive character; empty”. Nesses casos não é usual usarmos “em branco”, a não ser como na expressão “dar um branco”, quando nos referimos à incapacidade de lembrar, pensar, ou dizer alguma coisa.

Como *dirt* foi traduzido por “pó da terra”, e não queríamos dar a entender que “em branco” se referia à cor da terra, decidimos usar “imperceptível”, aproveitando para realçar a ideia de que os heróis quando morrem viram pó e suas personalidades já não têm nenhuma expressão ou influência: “As personalidades de há muito mortos heróis são imperceptível pó da terra”.

Traduzimos da mesma forma a ocorrência de *blank* na estrofe 19, em “*blank bright ecstasy*”, fazendo proveito do leve paradoxo que há em um êxtase brilhante e imperceptível.

Estrofe 20

“The secret **God-grin** in the trees” - “to grin”, de acordo com o TheFreeDictionary, significa “To smile broadly, often baring the teeth, as in amusement, glee, embarrassment, or other strong emotion”. Segundo o Macmillan online, significa “to smile showing your teeth”, e o substantivo “grin” é a expressão facial resultante dessa ação, sorrir mostrando os dentes, mostrando emoção forte. As palavras que consideramos apropriadas foram “sorriso arreganhado” ou “sorriso aberto”. “O sorriso-arreganhado-de-Deus” nas árvores, como substantivo composto por dois outros, “god” e “grin”, nos pareceu muito extenso. Portanto, decidimos usar uma forma mais curta, mesmo que não abrangesse a extensão do significado de “grin”, mas que fosse mais literal e assim mais próximo da formação de “God-grin”.

No inglês a palavra que vem primeiro em substantivos compostos por justaposição geralmente tem papel de adjetivo — como em *paper-tree* = árvore *de* papel; em português, ao contrário, é a palavra que vem por último que faz o papel de qualificador — como em couve-flor, em que “flor” designa o tipo da couve (BAUER, 1983, p. 10/11; HENRIQUES, 2007, p. 113).

Portanto, trocamos a ordem das palavras para manter *God/Deus* como elemento adjetivante, e traduzimo “*grin*” por sorrisinho. Temos assim “risinho-Deus”.

Estrofe 22

“rest and be **assured**” - Segundo as definições dos dicionários *online* já citados, “*assured*” significa “*made certain; sure, guaranteed; self-assured; secure; confident and certain*”.

Uma tradução mais “fiel” a esses sentidos de *assured*, usando uma única palavra para substituir a primeira, nos daria possibilidades como “confiante”, “seguro”, “certo”. Mas há uma dificuldade em traduzir o verbo *to be* (ser/estar, ou *ficar*, em um uso mais coloquial da linguagem) em conjunto com qualquer uma dessas palavras — fiques confiante, estejas seguro, estejas certo...

Assim, usando de certa liberdade de interpretação e procurando respeitar a combinação verbo ativo (“*rest*”)e verbo passivo (“*be assured*”), decidimos usar “fique em paz de espírito”.

Na estrofe 36, Kerouac escreve: “*forgive and forget, protect and reassure*”. O verbo em destaque tem uma acepção muito próxima do verbo “*assure*”, como se pode notar. Porém, aqui ele se refere a uma terceira pessoa, aos outros. Por isso traduzimos o verbo como “dê paz de espírito”.

Estrofe 23

“The flies **end up with** the delicate viands” - O Oxford online traz a seguinte acepção dessa locução verbal: “eventually reach or come to a specified place, state, or course of action”. O TheFreeDictionary classifica “end up with” como expressão idiomática que significa “to

finish with the possession of someone or something or in the company of someone or something”, trazendo o seguinte exemplo: “Careful or you will end up with Johnny for the weekend.”

Em ambos os casos costuma-se traduzir “*end up*” por “acabar” ou “terminar” fazendo isso ou aquilo, ou aqui ou lá. O problema de usar essa tradução para a frase em questão é que o sentido de ficaria ambíguo, ou então o sentido de “*end up with*” acabaria se perdendo completamente: “as moscas acabaram/terminaram com as delicadas viandas” daria a entender que as moscas comem, consomem toda a comida, não que as delicadas provisões acabam “nas mãos” das moscas, apesar de todo nosso cuidado, etc. Entendemos que este último é o sentido que deve ser enfatizado, apesar de o primeiro também ser possível, por causa do verso imediatamente anterior e por causa da ideia geral do texto: “As coisas não se cansam de ir e vir”, por isso não adianta se preocupar com o seu fim, o fim é natural, “todas as coisas somente vêm para ir”.

Assim, optamos por usar também uma locução verbal: “acabam ficando com”.

Estrofe 25

“there are no **things** and no **goings** and / **comings**” - Assim como em outras partes do texto em que ocorrem estruturas semelhantes — uma sequência e negação de substantivos: *no “noun”, no “noun”, no “noun”, etc.*— quisemos manter o paralelismo da sequência de palavras e do fato de estarem todas no plural, e usamos “ires” e “vires”, apesar de não serem formas usuais dos respectivos verbos.

Estrofe 29

“*Are you tightwad*” - O Oxford *online* define a palavra como “*a mean or miserly person*” e a classifica como muito informal; o *TheFreeDictionary.com* classifica a palavra como gíria. De todas as opções que tínhamos, sinônimos de “avarento”, a que nos pareceu mais informal, contrastante com a construção que inicia o verso (“És tu...”) e também mais divertida foi “mão de vaca”.

Considerando também que “*wad*” indica algo como um material macio amassado e

comprimido, usado para enchimentos ou empacotamento, e “*tight*” é um advérbio que poderia ser traduzido por “apertado” ou “firmemente”, talvez “mão fechada” ou “mão de finado” fosse a opção “etimologicamente” mais próxima. Mesmo assim, optamos por “mão de vaca” pelas razões já especificadas.

Estrofe 31

GOOGOO – essa palavra parece ser uma expressão extremamente idiomática, que o Oxford *online* define como “*amorously adoring*”, com o exemplo “*making goo-goo eyes at him*”, ou como “*(of speech or vocal sounds) childish or meaningless*”, com o exemplo “*making soothing goo-goo noises*”. A segunda acepção da expressão poderia ser traduzida pelo nosso “gugu-dadá”, mas se perde a primeira acepção. Dado que Kerouac fala de sexo logo em seguida, e que ele afirmou repetidas vezes que o celibato era necessário para se alcançar a iluminação nos seus romances budistas *The Dharma Bums* e *Tristessa*, e também em cartas (KEROUAC, 2007; GINSBERG e KEROUAC, 2010; TONKINSON, 1995), acreditamos que a acepção que tem a ver com “amorosidade” é a que deveríamos enfatizar e que se perde com o uso de “gugu” ou “gugu-dadá”. Por isso decidimos manter a palavra como no inglês, e em uma versão publicada usaríamos uma nota de rodapé para explicar o seus sentidos possíveis.

Estrofe 34

“*said Sainte Thérèse*” - a grafia do nome e do título de Santa Teresa estão em francês, e não em inglês. Como Kerouac era de família franco-canadense, e sua primeira foi o francês *patois* canadense e por isso ele sempre teve uma relação muito especial com o idioma (WILLER, 2009), optamos por manter o nome com a grafia em francês também na nossa versão. Em uma edição publicada também usaríamos uma nota de rodapé para explicar o porquê.

“*the beggar in the thunderbolt*” - “*thunderbolt*”, segundo o *TheFreeDictionary.com*, é “*A discharge of lightning accompanied by thunder*”, o som e a luz ao mesmo tempo. Usando o

artifício da “dupla tradução” que Claudio Willer usou para sua tradução de Howl (WILLER/GINSBERG, 2010), traduzimos “*thunderbolt*” por ambos raio e trovão. Assim, o verso fica: “o mendigo no raio e no trovão”.

“*Man goes a-beggar*” - essa forma de gerúndio parece ser um tanto quanto arcaica e um bastante coloquial, apesar de que não foi possível encontrar nada a respeito nos livros de gramática a que tivemos acesso. Nosso único contato com essa forma verbal afora as obras de Kerouac, e que baseia essas conclusões, foi nos escritos de Charles Dickens. Infelizmente não temos conhecimento de nenhuma forma alternativa de gerúndio em português que pudesse ser usada aqui. A forma oral “abreviada” de gerúndio em português, como em “mendigano” e não “mendigando”, não nos pareceu apropriada porque não é típico da escrita de Jack Kerouac usar transcrições exatas de pronúncias ou sotaques, como Emily Brontë faz em *Wuthering Heights*, por exemplo.

Estrofe 35

“*Our 32,000 chillicosms bear all the marks of excellence*” - provavelmente, essa é uma brincadeira de Kerouac com a palavra *chiliocosms*, que aparece no Sutra do coração e no Sutra do Diamante, nas versões de Suzuki: “*When all the lands in the three thousand chiliocosms are filled with enemies*”, e “*If a man should fill the three thousand chiliocosms with the seven precious treasures...*”. É interessante notar, no entanto que nas duas menções à palavras os *chiliocosms* são três mil, e não 32 mil. Mas no mesmo capítulo do Sutra Diamante temos: “*Subhuti, what do you think? Is the Tathagata to be recognized by the thirty-two marks of a great man?*”. Principalmente se considerarmos que Kerouac fala das “*marks of excellence*”, parece que foi daí que surgiram os 32 mil *chillicosms* de Kerouac. Para preservar o jogo, resolvemos adaptar a palavra para o português e usar “chillicosmos”.

Estrofe 39

“*sweeping out of the kitchen with a broom*” - *Broom* é vassoura, e *to sweep* é tanto “varrer”,

“limpar com uma vassoura”, quanto “*tomove swiftly and smoothly; to go somewhere quickly and confidently*”, uma acepção mais difícil de traduzir e que se refere a usos intransitivos do verbo, como é o caso. A construção de Kerouac é claramente um jogo com os dois significados da palavra, já que o verbo *sweep* é intransitivo e portanto não pode significar “varrer”, enquanto a presença de uma vassoura resgata esse significado do verbo.

A ideia de “*out of the kitchen*” poderia ser traduzida como “cozinha afora”. Porém dispensamos a possibilidade de usar ao mesmo tempo “varrer” e “vassoura” porque, de acordo com o Aulete *online*, a primeira acepção de “varrer” é justamente “Limpar (um lugar) ou remover (sujeira) com vassoura”, e a frase ficaria estranhamente redundante.

Mas para não perder o jogo de palavras, decidimos usar uma solução “transcriadora” e criar o verbo “esvarrer-se”, como uma espécie de derivação de “esvair-se”. Assim temos: “(um sábio risonho) esvarrendo-se cozinha afora com uma vassoura”.

Estrofe 52

Kindness and sympathy, understanding and / encouragement, these give: enquanto a tradução provavelmente mais correta de *sympathy* é tida, geralmente, como sendo a palavra “compaixão”, “compaixão” é aqui usada como a tradução óbvia de *compassion*, termo importante na teoria budista e no repertório de Kerouac, e concluímos que não poderia ser usado também como tradução de *sympathy*. Apesar de não ser a tradução mais correta do termo em inglês, a palavra “simpatia” em português carrega significados que consideramos adequados ao contexto da obra, tais como: “Afeto que faz com que duas ou mais pessoas se mantenham unidas; Caridade que se direciona a algo ou alguém; Estado sentimental que se assemelha ao amor; Capacidade de dar atenção aos sentimentos de uma outra pessoa” (dicio.com.br). Traduzimos portanto *sympathy* por “simpatia”.

“*Kindness and sympathy, understanding and / encouragement, these give: they are better than ...*” - o verbo “*to give*” é mais usualmente traduzido por “dar”, como verbo transitivo. No entanto, aqui o verbo aparece como intransitivo, e nesse caso o *TheFreeDictionary.com* dá as seguintes definições: “*To yield to physical force; to collapse from force or pressure;*

to yield to change; to afford access or a view; open”. A última acepção é a única que parece poder ser traduzida por “dar”, como em “a janela dá para uma linda vista”. As outras acepções da palavra têm mais a ver com “ceder” (que é também um sinônimo de “give”). Mas um sinônimo de “ceder” que nos pareceu ainda mais apropriado dado o contexto foi “alargar-se”.

“presents and gifts” - Aqui, precisávamos de um sinônimo para “presentes”. A opção “dádiva”, por ser derivada de “dar” assim como *gift* é derivação de *to give*, resgata a referência ao verbo que se perdeu com a tradução da ocorrência anterior do verbo “give”.

“on the spot” - Essa expressão significa, segundo o *TheFreeDictionary.com*, “*Without delay; at once; At the scene of action*”. Optamos por traduzi-la pela expressão em português “no ato”.

“our common and eternal blisstuff” - Para evitar uma formação que usasse “de” — “matéria de regozijo” —, como anteriormente, transformamos “regozijo” em “regozijante”. Assim, temos “matéria regozijante”.

“the white light everywhere / everything, emptybliss” - Exatamente como em inglês, juntamos as duas palavras — “vazio” para *empty*, e “regozijo” para *bliss* — e temos “vazioregozijo”.

Estrofe 55

“mysterious / particle-swarming emptiness” - Aqui, “*mysterious*” e “*particle-swarming*” são adjetivos para *emptiness*, vaziedade. “*Swarm*” como verbo transitivo é definido no *TheFreeDictionary* como “*to fill with a crowd*”. Para tradução do verbo, escolhemos “enxamear”. E aproveitando o estranhamento que advém disso, optamos por manter a ordem em que as palavras aparecem em inglês: “partícula-enxameante”.

Estrofe 57

“*the butterfly [...], he*” - A borboleta, sempre designada pelo pronome neutro em inglês, aqui aparece designada pelo pronome masculino. O problema de “masculinizar” a borboleta é que teríamos que concordar o artigo, a terminação de borboleta, e teríamos “o borboleta”. Ou então teríamos que mudar o inseto. Por mais interessante que seja o contraste cultural de chamar a borboleta de “ele”, nos pareceu melhor manter “borboleta” com substantivo feminino, e assim feminilizar um pouco o texto do Kerouac, mesmo que de forma imperceptível para os leitores exclusivos do texto em português.

Estrofe 62

“*heehawing animals*” - Para manter o elemento de onomatopeia, e seguindo a definição fornecida pelo *TheFreeDictionary.com* de *heehaw* (“*The braying sound made by a donkey*”), inventamos a expressão “animais inhóantes”.

Estrofe 64

“*everything is alright*” - Aqui era necessário diferenciar essa frase da tradução de “*All is Well*”, que aparece no início do texto e que traduzimos por “Tudo está Certo”. A opção que encontramos foi usar aqui o “bem” que evitamos na outra parte do texto. Mas acreditamos que nossa escolha de usar “bem” aqui e não lá se justifica por “*everything is alright*” ser uma frase mais coloquial que “*all is well*”, como mostram as ocorrências no banco de dados linguístico *Corpus of Contemporary American English* — há 187 ocorrências para a construção “*all is well*”, dentre jornais, artigos acadêmicos, artigos de revistas e textos ficcionais, enquanto foram encontradas somente 2 ocorrências de “*everything is alright*”, ambas de peças de teatro. Da mesma forma, “*alright*”, usada em vez da forma padrão “*all right*”, é bem mais informal que “*well*”. Por isso decidimos que não havia problema em usar a palavra “bem”, e adicionalmente, para manter a referência à coloquialidade, decidimos usar a construção “Está tudo bem”.

Estrofe 66

“*So be sure*” - Decidimos usar aqui quase a mesma tradução que usamos para “*be assured*”, na estrofe 22: “fiques em paz de espírito”, por causa da proximidade de sentido das palavras “*sure*” e “*assured*”. No entanto, por ser a última frase do poema, optamos por usar uma construção mais curta, assim como a frase de fechamento em inglês é curta. Por isso usamos “então fiques em paz.”

5. CONCLUSÃO

Após confrontar diferentes visões de uma ideia semelhante da tradução como transmutação, nas teorias de Walter Benjamin, Maurice Blanchot e Octávio Paz, decidimos pôr em prática uma abordagem do ato de traduzir um tanto quanto experimental, aproveitando a liberdade que a academia proporciona em contraste com as restrições postas pelo mundo editorial sobre a criatividade do tradutor. Construimos assim uma abordagem que é ao mesmo tempo as três abordagens propostas acima. Na verdade, que é ora uma, ora a outra, ora a terceira.

Dessa forma, utilizamos na nossa tradução, por vezes, do artifício da literalidade sintática “estrutural”, concordando com Blanchot em que, no limite, essa estratégia tornaria a tradução inútil, já que incompreensível. Já a literalidade verbal ou semântica, ao menos a nível do consciente, foi descartada por completo.

Em algumas partes do texto sentimos necessidade de tentar reproduzir em português o efeito que operou em nós na nossa leitura do texto de Kerouac. Em outras, sentimos que a própria escritura de Kerouac nos intimava a tomar a liberdade de criar efeitos novos, ou novos sentidos, nos abrindo para o vazio do devir possível do nosso português frente ao devir que Kerouac sabe explorar tão bem no inglês.

Durante o processo de tradução do poema, em que nos deparamos com a necessidade de fazer várias escolhas e adotar mais de uma estratégia de tradução, pudemos perceber a importância de ter sido realizada previamente uma pesquisa extensa em textos budistas e sobre o autor e sua obra. As informações que encontramos nos deram embasamento para fazer escolhas que julgamos serem as mais acertadas, e muitas vezes tomar decisões com base na própria obra e poética de Kerouac.

Quanto ao fato de o poema traduzido ser um texto budista, nossa experiência nos mostrou que há inúmeras dificuldades em montar um glossário terminológico budista em português para ser usado em traduções de textos em inglês. Acreditamos que em parte isso se dá porque, em geral, os textos sagrados budistas em inglês parecem ter sido traduzidos diretamente de línguas asiáticas, como sânscrito, tibetano, chinês e japonês arcaicos, enquanto que os textos em português a que tivemos acesso são em sua grande maioria

traduções do inglês ou de outra língua ocidental. Isso faz com que haja grande disparidade entre versões de um mesmo sutra ou de um mesmo texto de um estudioso.

Ao mesmo tempo, existe também uma disparidade nas versões em inglês dos mesmos textos. Dwight Goddard nos fornece uma explicação para essas dificuldades no prefácio à sua *A Bíblia Budista*: “Os textos originais destas Escrituras são muito corrompidos, desordenados, carregados de acréscimos e em certas passagens muito obscuros. O propósito das presentes Versões é proporcionar uma leitura mais fácil e inspiradora. Para estudo acadêmico, os estudantes devem referir-se às traduções mais precisas feitas por linguistas” (GODDARD, 1932 – tradução minha).

Finalmente, este trabalho nos mostrou muitas possibilidades de pesquisas futuras, tanto nos estudos da tradução quanto em crítica literária ou teoria e história da literatura. Algumas possibilidades são, por exemplo, explorar mais a fundo o conceito de “escritura” de Blanchot, ou realizar pesquisa de crítica genética sobre a *Scripture* e outras obras budistas e poéticas de Kerouac, que têm recebido pouca atenção da crítica e dos acadêmicos em comparação com sua obra em prosa classificada como “de viagem”.

Como última consideração gostaria de explicar que o uso da segunda pessoa do plural neste trabalho se dá não por recurso de impessoalidade acadêmica, mas sim como justo reconhecimento do companheirismo do meu orientador em todas as etapas do processo, inclusive as etapas anteriores ao início do trabalho em si.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA FILHO, Eclair Antonio. Traduzir, o jogo da diferença no écart, em Maurice Blanchot . Em: COSTA, Walter; GUIMARÃES, Mayara R.; LEA, Izabela. **Ensaio sobre tradução e cultura**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013. p. 21-35.

BAUER, Laurie. **English word formation** – Cambridge textbooks in linguistics. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1983. 310p. Disponível em: <<http://www.cambridge.org/ca/academic/subjects/languages-linguistics/morphology/english-word-formation>>. Acesso em: nov. 2013

BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. Tradução de Susana Kampff Lages. In: **Clássicos da Teoria da Tradução**. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001. 218p.

BLANCHOT, Maurice. Traduire. Em: **L’Amitié**. Paris: Gallimard, 1971. p. 69-73.

_____. Traduzir. Tradução de Eclair Antonio Almeida Filho. Em: COSTA, Walter; GUIMARÃES, Mayara R.; LEA, Izabela. **Ensaio sobre tradução e cultura**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013. p. 21-35.

BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Tradução: Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001. 395p.

CUNHA, Celso; CINTRA, Luís F. Lindley. **Nova gramática do português contemporâneo**. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 748p.

GINSBERG, Allen. **Mente espontânea** – entrevistas 1958-1996. Tradução de Eclair Antonio Almeida Filho, Ana Vázquez e Dirlen Loyolla. Barueri, SP: Novo Século Editora, 2013. 615p.

GODDARD, Dwight. **A Buddhist Bible**. Guildford, UK: White Cross Books, 1932/2010. 138p. Disponível em: <<http://www.sacred-texts.com/bud/bb/>>. Acesso em: nov. 2013

CAMPOS, Haroldo. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora (1962). in: **Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora**. FALE/UFMG, Belo Horizonte, 2011. 160p.

HAYNESS, Sarah. *An Exploration of Jack Kerouac's Buddhism: Text and Life*. **Contemporary Buddhism**, vol.6, No. 2, 2005. Disponível em:

<<http://www.thezensite.com/ZenEssays/Miscellaneous/KerouacBuddhism.html>>. Acesso em: nov. 2013

HENRIQUES, Claudio Cezar. **Morfologia: estudos lexicais em perspectiva sincrônica**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007. 202p.

KEROUAC, Jack. **Collected Poems**. New York: The Library of America, 2012. 746p.

_____. **Road Novels 1957-1960**. New York: The Library of America, 2007. 864p.

_____. **The Scripture of The Golden Eternity**. San Francisco: City Lights Book, 1994. 62p.

_____; GINSBERG, Allen. **The Letters**. New York: Penguin Books, 2011. 475p.

MATSUNAMI, Kodo. **Introducing Buddhism**. Tokyo.: Charles E. Tuttle Company, 1965/1987. 297p.

MORGAN, Bill. **The Typewriter is Holy – The Complete, Uncensored History of the Beat Generation**. New York: Free Press, 2010. 292p.

PAZ, Octávio. **Traducción, Literatura y Literalidad**. 2.ed. Barcelona : Tusquets Editores, 1981. 108p.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. Linguagem: o santo graal da lingüística. Trad.: Daniel do Nascimento e Silva. In:SIGNORINI, Inês (Org.). **Situar a lingua[gem]**. São Paulo: Parábola, 2008. p. 15 – 38.

ROCHA, Luiz Carlos de Assis. **Estruturas morfológicas do português**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. 248p.

SUZUKI, Daisetz Teitaro. **A doutrina zen da não-mente**. Tradução de Elza Bebiano. 2.ed. São Paulo: Editora Pensamento, 1993. 137p.

_____. **Introdução ao Zen-Budismo**. Tradução de Murillo Nunes de Azevedo. 8.ed. São Paulo: Editora Pensamento, 2008. 157p.

_____. **Manual of Zen Buddhism**. 36.ed. New York: Grove Press, 1935/2008. 122p. Disponível em <http://www.buddhanet.net/pdf_file/manual_zen.pdf>. Acesso em: nov. 2013

TEIXEIRA, Faustino. A espiritualidade Zen-budista. **Revista Horizonte – Revista de**

Estudos de Teologia e Ciências da Religião da PUC de Minas. v. 10, n. 27, jul./set. 2012. p. 704-727. Disponível em: <<http://www.monjacoen.com.br/textos/textos-diversos/791-a-espiritualidade-zen-budista>>. Acesso em: nov. 2013

TONKINSON, Carole. **Big Sky Mind** – Buddhism and the Beat Generation. New York : Riverhead Books, 1995. 387p.

TRUDEAU, Justin. **Jack Kerouac's spontaneous prose: a performance genealogy of the fiction** . Tese. Louisiana State University, 2006. 244p.

WILLER, Cláudio. **Geração Beat**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2009. 121p.

WILLER, Cláudio. Introdução. Em: GINSBERG, Allen. **Uivo e outros Poemas** – Edição Revisada e Ampliada. Tradução de Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM Editores: 2010. 248p.

WEBSITES

Corpus of Contemporary American English - <http://corpus.byu.edu/coca/>

Oxford Dictionaries - <http://www.oxforddictionaries.com/us/>

The Free Dictionary - <http://www.thefreedictionary.com>

Macmillan Dictionary and Thesaurus- <http://www.macmillandictionary.com>

iDicionário Aulete - <http://aulete.uol.com.br>

Dicionário Online de Português - <http://www.dicio.com.br>

Dicionário de Sinônimos Online - <http://www.sinonimos.com.br>

Bíblia Online - <http://www.bibliaonline.com.br/>