

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

PATRICK HOLLOWAY

**WHEN NOW
ERA ANTES**

INTERLINGUALISM E CRIAÇÃO POÉTICA

Porto Alegre
2016

Ficha Catalográfica

H745w Holloway, Patrick Francis James

When Now Era Antes : Interlingualism e Criação Poética /
Patrick Francis James Holloway . – 2016.

227 f.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras,
PUCRS.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Maria Lisboa de Mello.

1. Poesia. 2. Escrita Criativa. 3. Linguagem e identidade. 4.
Criação poética. 5. Aquisição de L2. I. Lisboa de Mello, Ana
Maria. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

PATRICK HOLLOWAY

**WHEN NOW
ERA ANTES**

Tese apresentada como requisito para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

ORIENTADORA: Profa. Dra. Ana Maria Lisboa de Mello

Porto Alegre
2016

PATRICK HOLLOWAY

**WHEN NOW
ERA ANTES**

Tese apresentada como requisito para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovado em: _____ de _____ de 2016.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. /Profa. Dra.

Porto Alegre
2016

For my dad: lovely, lovely, lovely.

AGRADECIMENTOS

Firstly I'd like to thank my parents, for never once trying to push me in another direction and for always giving the arts, especially literature, value and presence in my childhood. Thank you both for believing in me even when you shouldn't have. Cathy, for buying me my first books of poetry and for teaching me how to draw within the lines. Ed, for being the brother that I needed, when I needed. Dom, for teaching me the true meaning of dramatics.

Ailish, for teaching me that distance means nothing. Trev, the most talented person I know. Jenny, for doing with music what I try and do with words. To Colette Murphy and Eileen McCollum, for immersing me in the world of literature when I needed it most.

E tu, Cíntia, a pessoa mais incrível que eu conheço, obrigado por ter me escolhido. Obrigado por tua confiança em mim, mesmo quando eu não tinha nenhuma. Realmente, nunca teria conseguido fazer isso sem teu amor, tua crença e teus olhos que ainda me matam.

Eliane, tua paciência é incrível; teu cuidado e atenção incomparáveis. Obrigado por ter me ajudado nessa fase desafiadora. Luiz, por sempre ter acreditado em mim e por me ajudar a achar meu caminho. Vó, que não é só uma vó, mas uma professora de português e linguagem de sinais, e uma pessoa e amiga incrível. Camarada, obrigado pela tua amizade e por ser uma pessoa corajosa que nos inspira sempre.

Ana Maria Lisboa de Mello, tu és uma pessoa espetacular, uma professora inspiradora, e uma fonte de conhecimento, e mais do que isso, tu és generosa demais com esse conhecimento. Tu és o epítome do que um professor deve ser. Aos demais professores da PUCRS, pelas aulas inesquecíveis. Cristina Perna e Karina Mosling, pela amizade e todos os ensinamentos. E ao Biagio D'Angelo, por gostar do primeiro poema que eu escrevi aqui no Brasil e que está nesse livro.

A todos os meus colegas na PUCRS que se tornaram amigos queridos, em especial Davi Boaventura, Ricardo Kroeff e Aline Job.

Aos três escritores e colegas talentosos que muito me ajudaram nesses últimos 3 anos: Moema Vilela, um dia quero ser tão inteligente e sábio como tu; Natalia Borges Polesso, por me ajudar a achar minha voz; Reginaldo Pujol Filho, por todas as cervejas e palavras encorajadoras.

Quanto mais me despedaço, mais fico inteira e serena. (MEIRELES, 1983, p. 140)

It's silly not to hope. It's a sin, he thought. (HEMINGWAY, 2000, 81)

RESUMO

Esta tese é escrita em uma área relativamente nova, mas numa área que está crescendo no Brasil. É um livro de criação, um livro de poemas. Este livro está ligado ao processo de criação que é constituído de muitas ideias, relativas a linguagem, memória e identidade. Meu livro, 'When Now Era Antes', é uma reunião de poemas escritos em duas línguas, inglês e português. Os poemas variam em temas, mas estão ligados e conectados através da questão da linguagem e identidade. O livro também revela o processo de aprendizagem de uma língua estrangeira. O texto suplementar lida com o processo por trás da escrita de poemas (4 ensaios), o processo de criação, e linguagem e identidade.

Palavras-chave: Poesia; Escrita Criativa; O Processo de Criação; Linguagem e Identidade

ABSTRACT

This thesis is written in a relatively new area but one that is growing in Brazil. It is a book of creation, a book of poetry. This book is linked to the creative process that is made up of many ideas, for example, language, memory and identity. My book, 'When Now Era Antes' is a collection of poems written in two languages, English and Portuguese. The poems vary in theme but are linked and connected through the question of language and identity. The book also shows the process of learning a foreign language. The supplementary articles deal with: the process behind writing a poem (4 essays), the creative process, and language and identity.

Keywords: Poetry; Creative Writing; The Creative Process; Language and Identity

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.....	134
Figura 2.....	135
Figura 3.....	136
Figura 4.....	137
Figura 5.....	138
Figura 6.....	139
Figura 7.....	139
Figura 8.....	140
Figura 9.....	141
Figura 10.....	141
Figura 11.....	142
Figura 12.....	143
Figura 13.....	144
Figura 14.....	145
Figura 15.....	146
Figura 16.....	147
Figura 17.....	148
Figura 18.....	149
Figura 19.....	150
Figura 20.....	151
Figura 21.....	152
Figura 22.....	153
Figura 23.....	154
Figura 24.....	155
Figura 25.....	156
Figura 26.....	162

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 WHEN NOW/ERA ANTES – O LIVRO	15
3 O PROCESSO DE CRIAÇÃO (O PROCESSO EM SI)	121
4 O PROCESSO CRIATIVO (O LÁPIS ATÉ A PUBLICAÇÃO).....	133
5 LINGUAGEM E IDENTIDADE	158
5.1 ANTES DE ANTES: O PROCESSO POR TRÁS DE ESCREVER UM POEMA	167
5.2 ANTES DE AGORA: O PROCESSO POR TRÁS DE ESCREVER UM POEMA	184
5.3 CHEGANDO NO AGORA	191
5.4 AGORA: O PROCESSO POR TRÁS DE ESCREVER UM POEMA	197
CONSIDERAÇÕES FINAIS	206
REFERÊNCIAS.....	209
ANEXO	214
ANEXO A - CURRÍCULO LATTES	214

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho, de natureza poética e criativa, propõe-se a encontrar as ligações entre linguagem e identidade, através dos meios de criação poética. O livro *When Now Era Antes* explora como a aprendizagem de uma língua estrangeira num contexto de imersão total pode influenciar, questionar e mudar uma identidade.

O livro está dividido em quatro partes, e cada parte representa uma etapa do processo de aprendizagem de uma língua. A primeira parte, 'Antes de Antes', lida com os poemas que eu escrevi antes de chegar no Brasil. Todos esses poemas são sobre eventos que podem contribuir para as mudanças de uma identidade. Quando se aprende uma língua, a primeira fase é feita através da tradução. Primeiramente, pensa-se na língua materna e tenta-se traduzir para a língua-alvo. Essa fase é representada na primeira parte do livro, em que eu traduzi os poemas originalmente escritos em inglês, para o português.

A segunda parte, 'Antes de Agora', incorpora uma outra etapa: aquela em que se começa a pensar em frases curtas na segunda língua, mas a língua materna ainda é a dominante e interrompe o processo de pensamento na segunda língua. Nesses poemas, eu experimentei um tipo de escrita não usual, em que cada poema é uma mistura de línguas.

A terceira parte, 'Chegando no Agora', é constituída por pensamentos poéticos, alguns em forma de haikai, e outros que buscam atingir a essência do haikai. Nesta fase, é mais evidente o crescimento da segunda língua em relação à criação poética. Com uma aprendizagem suficiente da segunda língua, eu comecei a pensar poeticamente em português, e o resultado foi a criação de poemas curtos.

A última parte, 'Agora', mostra uma fluência e um comando da segunda língua, de forma que os poemas são pensados, escritos, e revisados numa língua só.

Através desse livro, eu queria descobrir como uma identidade poderia mudar, e como o 'eu' da Irlanda poderia diferenciar-se do 'eu' aqui do Brasil; explorei essa ideia dentro dos limites de linguagem e identidade, mas também levei em consideração a cultura, a memória, entre outros aspectos.

O livro é complementado por um texto suplementar que explica o processo de criação. Inicialmente, apresenta o próprio processo criativo, seguido de outro que

aprofunda o tema da linguagem e identidade. Na sequência, é explorado o processo por trás da escrita de um poema (quatro ensaios, um para cada parte do livro). Por fim, o último capítulo, considerações finais, propõe-se a investigar as escolhas, dificuldades e dúvidas em construir uma coleção de poesia.

Esse livro, quando eu penso bem, está sendo escrito há anos. Com cinco anos de idade, quando eu fui para escola com um sotaque diferente dos outros, eu percebi que a língua- e como uma pessoa usa a língua- nos define como o mesmo ou o outro. O tema de linguagem e identidade estava sempre presente nos meus escritos, e a paixão por escrever apenas crescia durante minha adolescência. Com dezessete anos eu sabia que queria ser escritor. Queria escrever, pelo menos, então decidi mudar-me para a Escócia para estudar literatura e jornalismo. Minha trajetória acadêmica, então, tem início nesta fase (ANEXO A: Currículo Lattes)

Durante meus primeiros dois anos eu escrevia escondido. Estudava literatura, lia poesia e escrevia artigos sobre poesia, romances e gêneros, e mostrava meus ensaios com prazer para qualquer pessoa, mas meus poemas ainda ficavam dentro de um caderno que ficava dentro de uma gaveta. Apenas quando eu recebi uma bolsa para estudar um ano nos Estados Unidos percebi um mundo cheio de alunos sentados na grama, escrevendo, conversando sobre seus próprios poemas e contos. Com apenas 19 anos, eu fui introduzido ao mundo da escrita criativa.

No primeiro semestre eu escolhi duas cadeiras de escrita criativa, uma de contos, e a outra de poesia. Eu era o irlandês. O outro. Cercado por alunos, como eu, que queriam melhorar suas escritas. Eu, um aluno que nunca mostrou nenhum poema ou conto para ninguém, tinha que mostrar cada semana um exemplo para, não só os outros alunos (que estavam fazendo graduação em escrita criativa, ou seja, tinham experiência), mas também para os professores, que eram renomados e premiados escritores - Karen E. Bender e Michael White.

Eram nessas aulas onde eu treinava meu ofício. Eu me lembro que Michael White, um poeta de poucas palavras, falou para mim depois de uma aula que era óbvio que eu tinha talento, mas que eu não sabia nada do meu ofício. Eu entendia tudo de ritmo e rima, e temas e símbolos, mas não sabia como utilizá-los para criar um poema. E até hoje eu me lembro das palavras da Karen E. Bender: imagens lindas não são suficientes.

Durante aquele ano eu escrevi mais do que nunca. Estudava sobre editoras e revistas e como mandar um email para um agente literário. Afinava minhas escritas. No fim do segundo semestre, ambos Karen E. Bender e Michael White falaram que eu deveria fazer mestrado em escrita criativa e que meus contos e poemas eram muito bons e era hora de publicar. A confiança deles em mim diminuiu a insegurança que eu tinha ao arriscar tudo ao seguir uma carreira como escritor. Então eu voltei para a Escócia e comecei a procurar mestrados.

Naquele inverno eu comecei a procurar os melhores mestrados na Europa e nos Estados Unidos, e também comecei a mandar meus poemas e contos para revistas pela primeira vez. Dentre muitas rejeições eu recebi o primeiro aceite. Meu poema, *Nothing Else*, que está no meu livro *When Now Era Antes* seria publicado na revista *Poetry Ireland Review*, e eu recebi um cheque de cinquenta euros, que eu nunca depusitei. O símbolo do cheque tem muito mais valor. Era minha primeira publicação na melhor revista de poesia da Irlanda, e, além disso, meu poema foi publicado na mesma edição de Michael Longley, um dos meus escritores irlandeses favoritos.

Apliquei para várias universidades e recebi muitas aceitações, incluindo NYU (New York University), UNCW (University of North Carolina Wilmington), a universidade de Glasgow e a universidade de Edinburgh. Decidi ficar na Europa, pois as taxas nos EUA são infinitamente maiores. Fui para a universidade de Glasgow porque o curso de escrita criativa é um dos melhores na Europa, e os professores eram muito bem reconhecidos e premiados (Michael Schmidt, Zoe Strachan, e Kei Miller).

Uma das melhores vantagens de fazer um curso de escrita criativa é conviver todos os dias com escritores. Os alunos e colegas no meu mestrado ajudaram-me todos os dias com minhas escritas. Depois das oficinas e aulas, num bar, nós conversávamos em detalhe sobre caracterização, tom, voz da narrativa, enredo, ritmo e pausas de um poema. Convivia com pessoas com os mesmos interesses e os mesmos objetivos. Aprendi tanto com eles quanto com os professores. E, aos poucos, estava melhorando e dominando meu ofício.

Com isso, eu comecei a ter mais confiança e enfrentava meus medos, enviando muitos poemas e contos para revistas, e, pouco a pouco, publicava mais. Durante meu mestrado consegui publicar poemas e contos nas melhores antologias e revistas do

Reino Unido e Irlanda. Consegui ser finalista de prêmios importantes. E, mais significativa, consegui me sentir como um verdadeiro escritor.

Então veio a decisão mais importante da minha vida. Vir ao Brasil. Cheguei sem uma palavra de português e baldes de dúvidas. Vim pelo amor, e meu futuro como escritor ficou para trás. Estava bem longe do mundo literário que eu conhecia, longe dos agentes literários que eu tinha entrado em contato, longe dos professores que queriam ajudar a publicar meu romance, longe do meu sonho de ser escritor. E, sem uma palavra dessa língua que me fazia sofrer demasiadamente. Estava enfrentado os choques culturais, que foram muitos.

Defrontei-me com um nível de pobreza que nunca tinha visto, e um nível de riqueza, que também não fazia parte da minha realidade. E eu ficava em algum lugar no meio, um pouco perdido, com uma língua na minha boca que não funcionava. Diariamente, tentei explorar Porto Alegre, tentei pegar ônibus sozinho, queria passear nas ruas, queria conversar com estranhos, mas logo percebi que isso não seria possível. Existia um perigo e insegurança que eu tinha visto só nos filmes. Então durante o dia eu escrevia, cada dia mais.

Comecei a dar algumas aulas de inglês, e dirigia por ruas desconhecidas, sempre saindo mais de uma hora antes para chegar no horário certo, chegando sempre mais cedo. Então ficava dentro do carro lendo meu livro, esperando meus alunos. Mais um erro que eu cometia. Mais uma coisa que eu não poderia fazer. Mais um limite.

Comecei a tentar aprender português. Tentava e falhava. Achava que em seis meses falaria perfeitamente. Depois de quatro anos, não estou nem perto desse sonho. E depois de alguns meses aqui, convivendo com os brasileiros, que, felizmente, são como os irlandeses (abertos, amigáveis, simpáticos e divertidos), alguém me falou sobre um curso novo na PUCRS de escrita criativa. Como um solzinho aparecendo atrás das nuvens, o futuro mostrou seu rosto para mim.

Apenas um problema: meu português era quase zero e ainda ficava com muita vergonha de falar qualquer coisa. Sentia os outros olhando para mim como se eu fosse uma espécie estranha. Mesmo assim, eu fui à PUCRS e conversei com Ana Maria Lisboa de Mello, com a ajuda da minha sogra, e fiquei muito empolgado. Estava pronto para estudar de novo, para aprender essa língua e para escrever num ambiente

inspirador. Então fiz um semestre de português para estrangeiros na PUCRS com a Cristina Perna, e depois comecei a desenvolver esse projeto, que estava querendo ser explorado desde meu primeiro dia na escola.

2 WHEN NOW/ERA ANTES – LIVRO

*When Now
Era Antes*

Patrick Holloway

For Cí, sempre para ti.

3 O PROCESSO DE CRIAÇÃO (O PROCESSO EM SI)

Para falar sobre o processo de criação, muitas perguntas têm que ser enfrentadas, mas creio que por trás deste tema há uma pergunta fundamental. É o batimento do coração. Por que eu escrevo? Já me perguntei isso incontáveis vezes. Por que eu faço isso, por que eu tenho essa vontade de fechar a porta e sentar e pensar; quantas horas eu já gastei escrevendo? Dias; meses. Quantas vezes eu posso escrever sobre o mesmo assunto até a possibilidade de sua morte? Até tentei, também incontáveis vezes, parar. Mas é um vício que não tem cura. Então eu escrevo. Eu acordo no meio da madrugada num pulo e procuro pelo meu caderno, ou algumas vezes tento cair no sono novamente, mas sempre fico com palavras tocando, saltando nas cortinas da minha mente, e logo depois eu me levanto e começo a escrever. E normalmente eu escrevo sobre meus medos no papel; eu os escondo através das palavras e eu os solidifico em preto e branco, então eles não acontecerão. As pessoas que eu amo jamais morrerão. Nunca sofrerei uma decepção ou traição, e eu serei sempre feliz, certo? Já matei aquele cachorrão preto¹ 21.387 vezes; ele caiu de um penhasco; foi assassinado de maneira violenta; ele nunca nasceu; eu forcei a cabeça dele na água até ele parar de respirar e o corpo ficar mole nas minhas mãos. Mas ainda acordo no meio da madrugada com sua respiração nas minhas costas, e suas garras coçam o meu fígado, e quando meu celular toca eu tenho certeza de que vai ser minha mãe com notícias ruins sobre meu pai – como se ela fosse dizer que ele está com Alzheimer –, então eu corro e acho meu caderno e começo um poema sobre a memória e sua fragilidade. Escrevo sobre a intangibilidade da memória e escondo as palavras do meu pai no poema; escondo os cabelos dele, e o jeito que a língua dele sai para fora quando ele está pensando, e eu termino o poema e volto para a cama e consigo dormir.²

E quando um medo ridículo e sem sentido aparece, não me preocupo mais. Eu sento no sofá e leio meu livro, porque eu já escrevi sobre as pérolas³ e como elas caíram, e como as pérolas foram vestidas por uma mulher bonita. E o marido chegou em casa e achou as pérolas no chão e pensou que as pérolas estavam criando aquele barulho

¹ Aquele cachorro grande e preto (When Now Era Antes, p. 100)

² Ladrão na noite (When Now Era Antes, p. 107)

³ Pérolas de verdade de um pesadelo. (When Now Era Antes, p. 102)

agudo, e a porta do quarto se abriu sozinha e ele não se lembra mais sobre a cama ou o homem que estava tentando puxar os lençóis para esconder o pecado, para esconder o fim da felicidade. Já escrevi tudo isso e esse medo tornou-se concreto e eu joguei ele para fora da janela.

Então por que eu continuo? Eu acredito em sonhos; amo sonhar, mas até eu, o adulto com a imaginação de uma criança de 10 anos, até eu sei que dinheiro não tem nada a ver com escrever. Então o sonho de ser aquele escritor que fica famoso e rico, e seus livros se tornam filmes, esse sonho está fora. Eu pensava que era um jeito para me aliviar das minhas tristezas; uma forma de terapia. Como eu escondia meus medos da morte em forma de poema, sobre um irmão que tentou se suicidar, e infinitos poemas sobre como um pai era um pai ausente – coisas de criança mesmo –, escrevia sobre sexo e amor (não sabia nada sobre ambos), escrevia sobre o mar que sempre me chamava pelo meu nome, ecoando em volta dos penhascos. Até, por um tempo, pensava que eu tinha alguma coisa profunda para dizer ao mundo, mas eu sou tão superficial quanto óculos de sol: Raybans. E agora não tenho aquelas tristezas – triturei-as; deixei-as nos ônibus; fumei-as, bebi-as e caguei-as. E ainda escrevo. Como uma pessoa louca, arrebatando as palavras, comendo-as até elas se tornarem parte do meu corpo.

Então, por que eu escrevo? Acho que as razões são múltiplas, e são complexas, e talvez nem queiram ser exploradas. Octavio Paz fala que “a poesia revela este mundo; cria outro” (PAZ, 1973, p.3 – tradução nossa)⁴, e nesta frase existe a alma desse argumento. Creio que cada escritor quer entender melhor o mundo em que vivemos; e, ao entender, o escritor pode revelar; e, ao revelar, o escritor está, de fato, criando um outro mundo. Mas mais do que isso, estamos explorando nossos próprios seres. Pouco a pouco, eu me entendo através das minhas escritas. E quando me olho no espelho, o estranho reflexo parece um pouco mais como eu imaginava.

Todos nós queremos nos conhecer, e nos conhecer numa maneira íntima, numa maneira em que temos certeza de quem somos, o que defendemos, o que queremos mostrar ao mundo, e que maneira melhor e mais completa do que através da escrita? Ao fazer isso, deixamos algo concreto, algo tangível para gerações futuras, algo que afirma: eu estava aqui, eu existia, eu era diferente.

⁴ Original: “Poetry reveals this world; it creates another”.

Orwell escreve, no seu ensaio *Why I Write*, que há quatro grandes motivos para escrever: o primeiro é egoísmo absoluto. E isso está ligado com o mencionado acima, esta necessidade de ser lembrado, de ser único, de deixar um legado. O segundo é sobre beleza estética: como um escritor vê o mundo e como ele pode apresentar esse mundo para o leitor. O terceiro remete à história: descobre verdades, fatos e explora esses. E o último tem um propósito político: empurra o mundo numa direção específica, tenta mudar as crenças do leitor. E concordo com seus pontos de vista, mas acho que são incompletos. Acho que existem mais duas razões cruciais que se aplicam aos escritores.

A primeira é sobre identidade. Escrever é um jeito de se conhecer melhor, de descobrir o que “te torna tu mesmo”. Alcançar os cantos mais escuros de seu ser e arrancar o que está escondido. Achar a linguagem em seu estado natural e transformá-la num poema; achar suas dúvidas e torná-las verdades. Com cada poema escrito, uma nova parte do eu está entendida.

Com o sentido das raízes do escritor, da sua origem, e do conhecimento da identidade que trazem para a escrita é, em si, construído socialmente e em constante mudança como consequência da sua história de vida em desenvolvimento.⁵ (IVANIC, 1998, p. 181 – tradução nossa)

Com o senso de suas raízes de escritores, de onde eles vieram, e com o conhecimento de que a identidade que eles trazem ao escrito é, em si, construída socialmente, e está constantemente mudando como uma consequência de suas histórias de vida que estão desenvolvendo-se. E esse processo contínuo e interminável ocorre desta forma, porque nossas identidades estão sempre em fluxo, e a viagem para nos conhecer e entender é longa e dura, e é esse um dos objetivos fundamentais no processo de escrever.

A segunda está intrinsecamente ligada à cultura. Não só com a cultura do escritor, mas com diversas culturas. E essa obsessão do escritor relaciona-se tanto com a compreensão da sua cultura (mesmidade) (RICOUER, 2014, p.115) em confronto com culturas do outros (alteridade). Como espécie, somos curiosos, e essa curiosidade não é limitada e consegue transbordar fronteiras e línguas. Nós queremos

⁵ Original: “With a writer’s sense of their roots, of where they are coming from, and the knowledge that the identity they bring with them to writing is, in itself socially constructed and constantly changing as a consequence of their developing life history”.

saber mais sobre esse ‘outro’ e queremos compreender sua cultura, escolhas, pontos de vista e crenças; e toda essa curiosidade está conectada com a identidade, porque é só através do conhecimento do outro que nós podemos nos conhecer.

“As palavras não vivem fora de nós. Nós somos o seu mundo e elas o nosso”⁶ (PAZ, 1973, p.21 – tradução nossa). As palavras são parte de meu ser; sem eu elas não existem, e sem elas eu não existo. Elas me representam. Elas falam que eu sou isso e não aquilo. Elas mostram mais do que eu quero. Com apenas um ‘oi’, já sabes que eu não sou brasileiro. Que eu sou outro. Palavras são as partes mais íntimas de nossos seres. É através das nossas palavras que aprendemos quem somos.

Eu sempre lutei com quem eu era. Filho de Michael e Barbara. O mais jovem de quatro irmãos. Irlandês, mas nasci na Inglaterra. Meus primeiros cinco anos foram passados na Inglaterra, onde fui para escola e cresci com um sotaque forte. Com cinco anos voltamos para a Irlanda, para *home*. E até com cinco anos eu me senti melhor na Irlanda, como se uma parte de mim tivesse sido devolvida. Eu tinha certeza que me tornaria parte dessa “mesmidade” que Ricoeur faz referência no seu ensaio ‘Oneself as Another’. Ao invés disso, eu permaneci na “alteridade” por uma razão: a língua. Eu falava diferente das outras crianças. Elas me olhavam confusas e desconfiadas, como se eu fosse atacá-las a qualquer momento. Algumas riam e sussurravam, e eu estava do lado de fora olhando para dentro.

Com o tempo eu perdi os sons fechados do sotaque britânico, e uma musicalidade encontrou seu caminho na minha voz. Eu estudava a língua irlandesa na escola, e sabia tudo sobre os mitos da Irlanda, como The Children of Lir, e Fionn mac Cumhaill, e uma identidade estava sendo criada. Com esse sotaque, e essa língua, eu estava me tornando alguém. Eu estava me tornando ‘eu’. Mas é claro, esse ‘eu’ é sempre em fluxo. Como o Eliot confirmou, “nós próprios já somos totalmente diferentes do que éramos há um ano” (ELIOT, 1991). E nesse fluxo de mudanças, eu queria saber mais sobre ‘meu novo eu’, e o único jeito que eu conseguia fazer isso, era através da escrita. Então, com caderno e lápis, eu fechava a porta do meu quarto e escrevia, escrevia tudo: pensamentos, cartas, poemas, continhos, desejos; a parte mais íntima da minha alma estava no papel em preto e branco.

⁶ Original: “Words do not live outside us. We are their world and they ours”.

Queria saber por que eu senti uma onda enchendo no meu estômago, quando li como os britânicos mataram 13 manifestantes desarmados num dia em 1972, agora conhecido como 'Bloody Sunday'. Queria entender por que as palavras do Heaney, Wilde, Joyce, Boland, Kavanagh e Yeats podiam mexer com meu coração de um jeito que o James, Dickens, Murdoch e Banville não conseguiam. Não era que eu não gostasse dos seus livros; de fato, em alguns casos, preferia os livros do Banville do que os de Joyce, mas não existia essa conexão, não tinha uma ligação, esse batimento do coração faltava.

Durante minha adolescência, eu escrevia a fim de explorar, descobrir e entender por que eu sentia essa ligação profunda com a Irlanda, por que eu me identificava tanto com os mitos, as escritas e a poesia da Irlanda. Desconhecido para mim mesmo, eu estava tentando descobrir quem eu era. Então desde sempre minhas escritas eram ligadas à identidade e cultura.

Tudo que escrevemos sofre influência de nossas histórias de vida. Cada palavra que escrevemos representa um encontro, possivelmente uma luta, entre a nossa experiência passada múltipla e as demandas de um novo contexto. Escrever não é um tipo de atividade neutra que aprendemos como uma habilidade física, mas implica em cada fibra do ser multifacetado do escritor.⁷ (IVANIC, 1998, p.181 – tradução nossa)

Essas experiências nos definem. Elas fazem parte de nossos seres e influenciam todas as nossas escolhas. Então eu tento explorar e entender esses eventos que me criam, que me mudam, que ainda me desafiam. Portanto escrevo, agora numa outra língua, para explorar, para criar, para identificar e entender, mas mais importante, para achar respostas a perguntas profundas.

E essa pergunta é prolífica, "porque eu escrevo?", é só o começo do processo criativo. A parte mais difícil e complicada é, claro, escrever. O grande Hemingway falou que "não há nada para escrever. Tudo o que você precisa fazer é se sentar em frente de sua máquina de escrever e sangrar"⁸. Quando escrevo sobre o processo criativo, é difícil fazer sem enfrentar as disputas e os desacordos sobre esse assunto.

⁷ Original: "All our writing is influenced by our life histories. Each word we write represents an encounter, possibly a struggle, between our multiple past experience and the demands of a new context. Writing is not some neutral activity which we just learn like a physical skill, but it implicates every fibre of the writer's multifaceted being".

⁸ Original: "There is nothing to writing. All you do is sit down at a typewriter and bleed". Citação disponível em < <http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/e/ernesthemi384744.html>>.

Existem muitos escritores que nem gostam de usar esse termo. Paulo Wainberg por exemplo, fala que “nem gosto desse termo ‘processo criativo’, porque, daí, cai nisso de que o cara diz que para escrever é preciso uma incidência da luminosidade”. (NOAH, 2012, p.37) O problema é que cada escritor tem um método diferente de escrever. E cada um tem uma opinião diferente em relação ao processo. Alguns, como Hemingway, creem que é um trabalho duro, doloroso; outros creem que é prazeroso, como Wainberg. Existem aqueles que acreditam que o escritor precisa só de disciplina e determinação, Steinbeck diz que o escritor tem que abandonar “esta ideia de que você nunca vai terminar. Esqueça as 400 páginas e escreva apenas uma por dia. Quando você concluir o trabalho, ficará profundamente surpreso”. Entretanto existem escritores que realmente acreditam em inspiração e em que as palavras estão fora de nós, como James Dickey: “um poeta é alguém que fica na chuva esperando ser atingido por um raio”⁹.

Eu, como escritor, ainda não sei em que acreditar. Mas, posso dizer com certeza, que o processo de escrever um conto e um poema é absurdamente diferente. Aqui, explicarei meu processo criativo em relação à poesia.

O processo não é único, e para cada poema, normalmente existe uma ligeira diferença, mas em geral, depois de escrever milhares de poemas, um padrão emerge. O primeiro passo é um sentimento, alguma coisa que cresce na barriga; algo inexplicável que quer ser explicado. A mais natural ação é tentar dar um corpo a esse sentimento, dar-lhe uma forma. Então, começo a escrever. Muitas vezes quando eu entro nesse processo, nem sei o que criarei – poema, conto, mini-conto, haicai –, o primeiro passo é escrever mesmo. Alcançar os cantos, e tirar palavras que podem fazer sentido aos sentimentos.

Essa parte é um pouco parecida com caminhar numa casa escura, tentando achar a luz. E quando tu achas uma luz, tu acendes, e aí consegues enxergar uma sala com mais uma porta; e, aos poucos, tu consegues abrir as portas e entender a estrutura da casa. Então tu sabes se essas palavras vão formar um corpo de conto, ou poema, ou qualquer outra coisa.

⁹ Original: “A poet is someone who stands outside in the rain hoping to be struck by lightning”.
Citação disponível em < <http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/j/jamesdicke354548.html>>.

Muitas vezes, quando eu lido com sentimentos, eles se tornam poemas; ideias se tornam contos. Então estou enfrentado uma frase de poucas palavras; pequenas manchas de preto num mar branco. E eu não tenho ideia aonde elas querem ir. Mas essa frase inicial é crucial. Algumas vezes, muitas vezes até, essa frase não vai ser o começo, muitas vezes essa frase vai ser mudada, editada ou apagada. Mas é tão importante porque é a semente, e tudo que vem depois é ligado, como galhos, como folhas de árvores (de papel).

As palavras chegam, muitas vezes, numa voz que não é minha. Essa voz tem um tom de sensibilidade que falta a minha; tem um toque de elegância. E as palavras continuam chegando, o papel é uma pintura, mas as palavras criam as cores. E, nesse momento, eu poderia ser qualquer pessoa, estou fora de mim mesmo; o tempo desaparece. E aí, quando eu paro, quando eu percebo que estou com fome, ou sede, ou que minha cachorra está louca para caminhar, começa a segunda etapa.

Então realmente é difícil saber o que vou escrever até escrevê-lo. Tudo começa com um pensamento, e o pensamento torna-se outra coisa no papel. Muitos escritores sentem e já sentiram a mesma coisa. Esse sentimento é universal entre escritores e é explorado nas palavras de Aaron Wildavsky:

Não sei o que penso até tentar escrever. Às vezes o propósito de escrever é descobrir se posso expressar aquilo que penso saber; se não pode ser escrito, não está certo. Outras vezes, escrevo para descobrir aquilo que já sei; escrever se torna uma forma de autodescoberta...poucos sentimentos se comparam com a euforia de descobrir um pensamento na escrita que não estava no pensamento.¹⁰ (WILDAVSKY, 1989, p.9 – tradução nossa)

T. S Eliot também diz que:

Observei com frequência que as minhas ideias mais interessantes ou originais, quando expressas em palavras e apresentadas na ordem final, eram ideias das quais não tive conhecimento...Sempre descobri que qualquer coisa que escrevi – qualquer coisa que me agradava – era diferente da composição que pensei que fosse escrever.¹¹ (ELIOT, 1985, p.5 – tradução nossa)

¹⁰ Original: “I do not know what I think until I have tried to write it. Sometimes the purpose of writing is to discover whether I can express what I think I know; if it cannot be written, it is not right. Other times I write to find out what I know; writing becomes a form of self discovery... few feelings compare with the exhilaration of discovering a thought in the writing that was not in the thinking”.

¹¹ Original: “I have often found that my most interesting or original ideas, when put into words and marshalled in final order, were ideas which I had not been aware of holding... I have always discovered

I. A. Richards diz que:

Muitas vezes, não se sabe nada do que vai dizer e então, em meio do desdobramento experimental de algumas sentenças, uma linha inteira de desenvolvimento, que parece nunca se ter pensado antes, se abre.¹²
(RICHARDS, 1990, p. 47-48 – tradução nossa)

E finalmente, nos escritos diretos e lúcidos de W.H Auden e de Robert Penn Warren:

Como vou saber o que penso até ver o que falei?¹³ (AUDEN, 1991, p. 112 – tradução nossa)

Um escritor não sabe quais as suas intenções até terminar de escrever...a intenção é mais próxima do resultado do que da causa.
¹⁴ (WARREN, 1990, p. 84 – tradução nossa)

É evidente que o processo de escrever é fundamental para saber o que um escritor está pensando, e nesse ato de escrever o escritor acha um pensamento que nem sabia que existia, e esse pensamento é o catalisador para tudo que vem depois.

Quando eu tenho alguma coisa na minha frente, alguma coisa que parece um poema, aí começa a segunda etapa. Essa etapa é para perceber e explorar a voz no poema, então eu, como escritor, tenho que saber quem está falando no poema, e isso é o sujeito lírico. Para entender isso melhor, é fundamental para qualquer leitor de poesia saber que poesia não é autobiográfica. Claro, há poemas que são confessionais, até é um gênero que começou nos Estados Unidos na década de cinquenta (Plath, Lowell), mas isso não significa que poesia em si tenha que ser confessional ou biográfica. Porém, é fundamental achar uma identidade atrás do poema, mas isso é um trabalho complicado e desafiador.

that anything I have written- anything at least which pleased me- was a different thing from the composition which I thought I was going to write".

¹² Original: "Often one doesn't seem at all to know what one is going to say and then, in the midst of turning a few sentences over experimentally, a whole line of development, that one never seems to have thought out, opens up".

¹³ Original: "How do I know what I think till I see what I've said?"

¹⁴ Original: "A writer doesn't know what his intentions are until he's done writing... intention is closer to result than to cause".

A poesia funciona em muitos níveis, mas existem alguns que são extremamente importantes, e se eles não ancoram o poema, o poema simplesmente não é capaz de segurar o mundo que tentou criar. W. H Auden fala no seu ensaio *Fazer, saber e avaliar* (1993, p. 49) sobre dois pontos importantes a ler um poema, e esses podem ser aplicados em relação a escrever um poema.

As perguntas que mais me interessam quando leio um poema são duas. A primeira é técnica: "Aqui está um mecanismo verbal. Como funciona?" E a segunda é, no sentido mais amplo: "Que tipo de cara habita este poema? Qual é a sua noção de uma vida boa ou um lugar bom? A sua noção do Mal? O que esconde do leitor? O que esconde dele mesmo?"¹⁵ (AUDEN, 1993, p.49 – tradução nossa)

Nesses dois pontos, existe o sujeito lírico. A maioria das vezes, eu tenho que escrever o poema inteiro antes de saber o que eu queria escrever, antes de saber o que eu queria explorar; então perceber quem é o sujeito lírico é um desafio até assustador. Como Eliot diz, muitas vezes as ideias se apresentam sozinhas, soltas; essas ideias, e o jeito de apresentá-las, formam o sujeito lírico. Nos poemas do meu livro, muitos são— como Goethe classificou seus poemas— 'poemas de circunstância'; então, o sujeito lírico, o 'eu' do poema, "mantém relação com a pessoa, a coisa, o lugar, os meios, os motivos, a maneira e o tempo" (Éluard, 1968, p.934). É claro, todos os poemas e os processos por trás dos poemas, estão ligados a mim e aos eventos na minha vida— principalmente porque eu queria explorar identidade nos poemas e no livro em si. Porém, isso não significa que a voz do poema é a mesma voz do autor (eu), essa voz que o leitor escuta é exatamente o sujeito lírico.

Em relação ao meu livro de poesia, esse sujeito lírico não é necessariamente uma voz fixa, ou o mesmo sujeito. Como Eliot afirmou em 1953, existem muitas vozes do poeta:

A primeira voz é a do poeta que fala a si mesmo, ou a ninguém. A segunda é a voz do poeta que se manifesta diante de um auditório, grande ou pequeno. A terceira é a voz do poeta que tenta criar uma personagem dramática cuja expressão seja em versos, que não diz aquilo que gostaria de dizer ele mesmo, mas apenas o que pode dizer dentro dos limites de uma personagem

¹⁵ Original: "The questions which interest me most when reading a poem are two. The first is technical: Here is a verbal contraption. How does it work?" The second is, in the broadest sense, moral: "What kind of a guy inhabits this poem? What is his notion of the good life or the good place? His notion of the Evil One? What does he conceal from the reader? What does he conceal even from himself?"

que dialoga com outros seres imaginários. (ELIOT, 1972, p. 97 – tradução nossa)

Eliot, mais de 60 anos atrás, percebeu essas vozes diferentes do poeta. Embora ele mencione só três, já é uma multiplicidade, e é isso que me importa, porque realmente acredito que existam muitas vozes, não só de poemas, mas de cada poeta. Preferiria usar poemas dos outros poetas, poetas mais conhecidos, com mais mérito do que eu, mas para realmente mostrar o sujeito lírico e as vozes diferentes, meus poemas e minhas explicações são mais capazes de demonstrar meus pensamentos nesse ensaio. Na primeira parte do livro, 'Antes de Antes', existem poemas sumamente pessoais, e a voz do poeta, o sujeito lírico, "atinge a sua subjetividade máxima" (COMBE, 2001) e pode ser lido como a voz do poeta mesmo. Por exemplo, vamos considerar o poema 'Papa', um poema com verso livre, um poema simples:

Dad

My father is a strange man
 but it saddens me more
 than you will ever
 know to
 one day write:
 my father
 was
 a strange man.

Papa

Meu pai é um homem estranho,
 mas me entristece mais
 do que tu jamais
 saberás, ter que
 escrever um dia:
 meu pai

era
um homem estranho

Bem, o leitor pode acreditar que meu pai mesmo é um homem estranho. Porém, o ‘pai estranho’ no poema, não tem ligação ao meu pai. Ao reavaliar a citação de Eliot na qual ele explora os dois pontos importantes de ler um poema (técnica e ordem moral), é claro que o poema e, portanto, o sujeito lírico, interesse-me sobre esses dois pontos supramencionados. A ordem moral é em relação ao medo de perder. Um pai é algo universal, cada leitor, de uma maneira, pode relacionar-se a essa ideia. A técnica do poema reforça esse medo de perder, ao criar um ritmo que cresce até a quebra da linha que destaca a palavra ‘era’ ‘was’: a mudança repentina do tempo verbal. Portanto, o ‘pai’ do poema não é relacionado ao meu pai, e esse poema não é exatamente confessional, mas é mais uma tentativa de explorar um medo que todo mundo, em algum momento, sente.

Quando uso o termo ‘o leitor’, uma outra questão surge: a leitura é diferente dependendo do leitor (leitor-poeta, leitor-comum, leitor-crítico, leitor-psicanalista) e, quando um poeta ou escritor escreve, sempre tem um leitor – leitor implícito – (Iser, 1996, p.73) em sua mente, e até mesmo se esse leitor for ‘ninguém’, ele afeta o processo criativo do escritor. Então existem muitas complexidades entre a ideia do escritor e do sujeito lírico, e entre o sujeito lírico e o leitor.

O processo de escrever um poema incorpora tanta coisa, mas isso não significa que o escritor está pensando em tudo isso quando ele escreve, na realidade, ele está apenas liberando pensamentos no começo, é quando ele reescreve e edita o poema que ele começa a pensar em tudo isso. Até hoje, o escritor, o poeta em si, é quase sempre ligado à voz de sujeito lírico. “Pode-se perguntar por que, no caso da poesia lírica, ainda hoje, o leitor continua espontaneamente a identificar o sujeito da enunciação ao poeta como pessoa” (Dominique Combe, 2001)¹⁶.

O escritor, ou seja, eu, nesse caso, tive que pensar muito nessa ideia de sujeito lírico, não só para cada poema, mas mais para construir o livro em si e, sem saber,

¹⁶ Original: “On peut donc se demander pourquoi, dans le cas de la poésie lyrique, aujourd’hui encore, le lecteur continue spontanément à identifier le sujet de l’énonciation au poète comme personne”.

isso me ajudou bastante em escolher quais poemas eu ia incluir no livro, e em qual ordem. Com cada poema eu me perguntei: qual é a voz que fala nesse poema?

E, nesse momento, quando eu pensei no livro como uma entidade, percebi que cada poema não teve que ter apenas uma ligação de tema, ou símbolos, ou imagens, ou estilo, mas também os sujeitos líricos, nos poemas, tinham que crescer aos poucos, poema por poema, e seguir um padrão que se desenvolvesse e amadurecesse. E isso é visto quando um poema da primeira parte, escrito em inglês, é comparado com um poema da quarta parte, escrito em português. Não é só o estilo que é diferente entre meus poemas em inglês e português, mas é a voz do sujeito lírico que mudou, e muito.

Para concluir, o processo criativo é uma moeda com muitas faces e cada vez que eu começo a escrever um poema, é como lançar uma moeda, existe muita sorte e eu nunca sei que cara eu vou ver. E como eu já mencionei, meu processo criativo pode ser bastante diferente de um outro escritor, e o processo dele mais diferente de um outro autor. Não tem regra.

Para mim, escrevo porque não consigo parar, e se eu pudesse, pararia agora, com esse ponto final. Porém, não é tão fácil. Então eu enfrento todos os dias as inseguranças e dúvidas e desafios porque eu creio que literatura, especificamente a poesia, faz o mundo melhor; é o mundo refletido numa maneira que podemos sentir e entender. Como Dylan Thomas (citado em MAHONEY, 2009, p.10) diz,

A poesia é aquilo num poema que te faz rir, chorar, formigar, ficar em silêncio, sentir cócegas na unha do pé, faz querer fazer isso ou aquilo ou nada, te avisa que não está sozinho em um mundo desconhecido, que a sua alegria e o seu sofrimento está sempre compartilhado e sempre seu.¹⁷ (MAHONEY, 2009, p.10 – tradução nossa)

¹⁷ Original: "Poetry is what in a poem makes you laugh, cry, prickle, be silent, makes your toe nails twinkle, makes you want to do this or that or nothing, makes you know that you are alone in the unknown world, that your bliss and suffering is forever shared and forever all your own".

4 O PROCESSO CRIATIVO (LÁPIS ATÉ PUBLICAÇÃO)

Nesse breve capítulo, pretendo mostrar para o leitor o processo em si. Já comentei sobre as partes técnicas do processo criativo, e agora, através das partes práticas, quero revelar como os poemas mudam, crescem e transformam-se. Primeiramente, pelo menos na minha vida de escritor, tudo começa com uma caneta ou um lápis e papel. Portanto, tenho muitos cadernos, e nunca saio de casa sem um. Figuras 1 e 2 mostram esses cadernos.

Figura 1



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 2

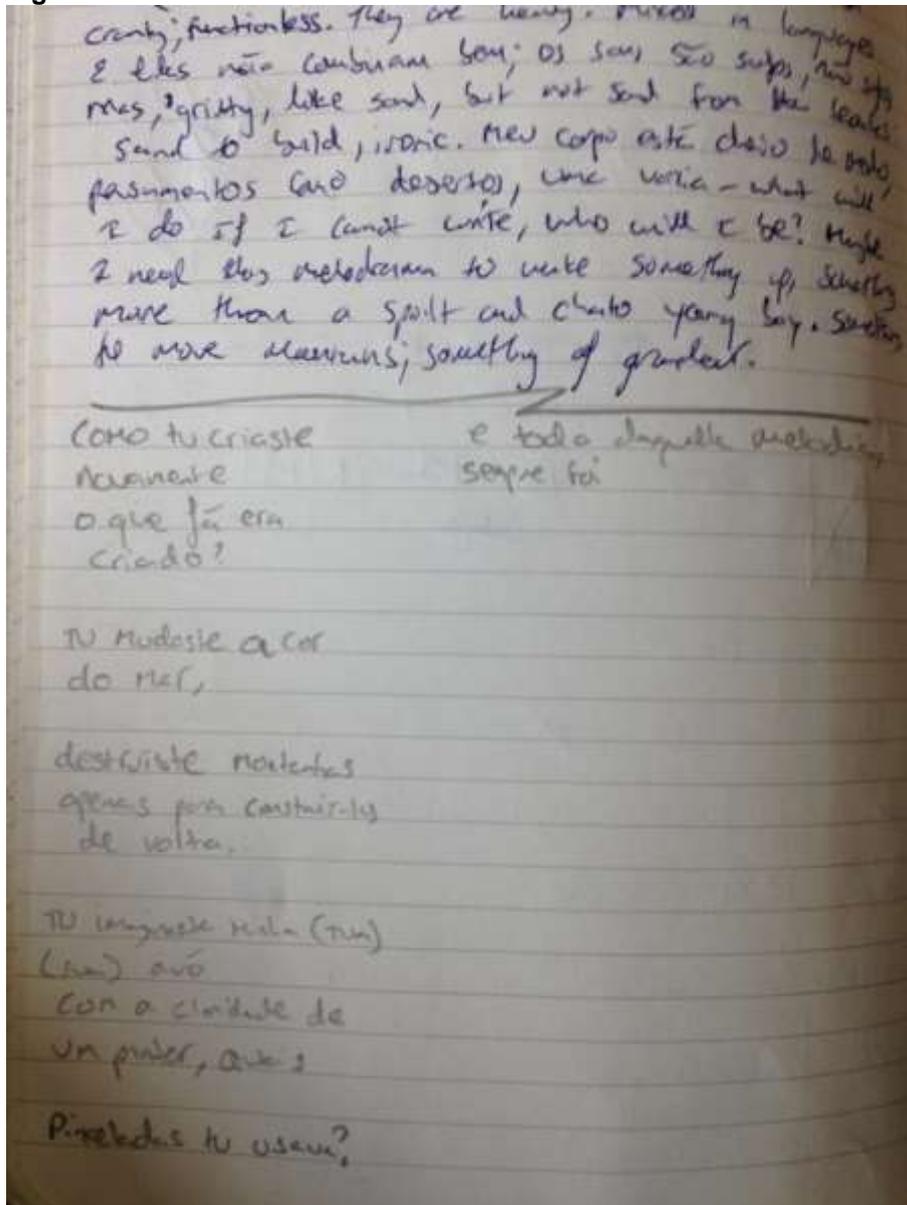


Fonte: Arquivo pessoal

Cada caderno está cheio de ideias, de sementes que crescem e transbordam. As próximas imagens, por exemplo, são do começo do poema 'Cecília'. Eu estava num minicurso de Ana Paula Tavares, na PUCRS, e ela começou a comentar sobre como um escritor escreve, e eu me lembrei do poema 'Elegia' da Cecília Meireles e tentei imaginá-la escrevendo esse poema. Nessas imagens do meu caderno, está evidente que o poema, antes de ser escrito, está em constante mudança, e o objetivo ainda não foi descoberto; o que o leitor vê no papel é a ideia original, a semente que nasceu e cresceu através dessas páginas. Seguem embaixo, nas figuras 2 e 3, as

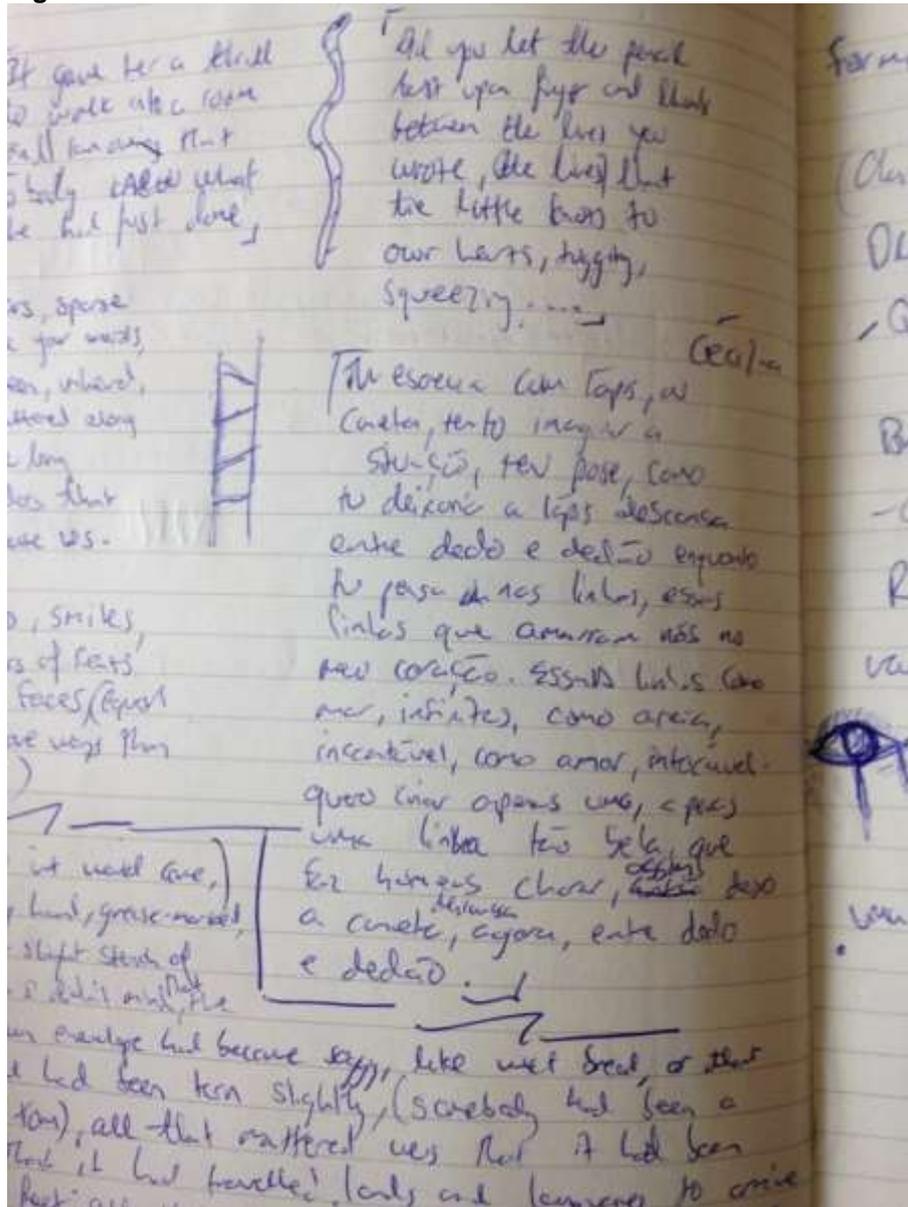
primeiras notas do poema, e o leitor pode ler o poema final na página 89 do *When Now Era Antes*.

Figura 3



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 4



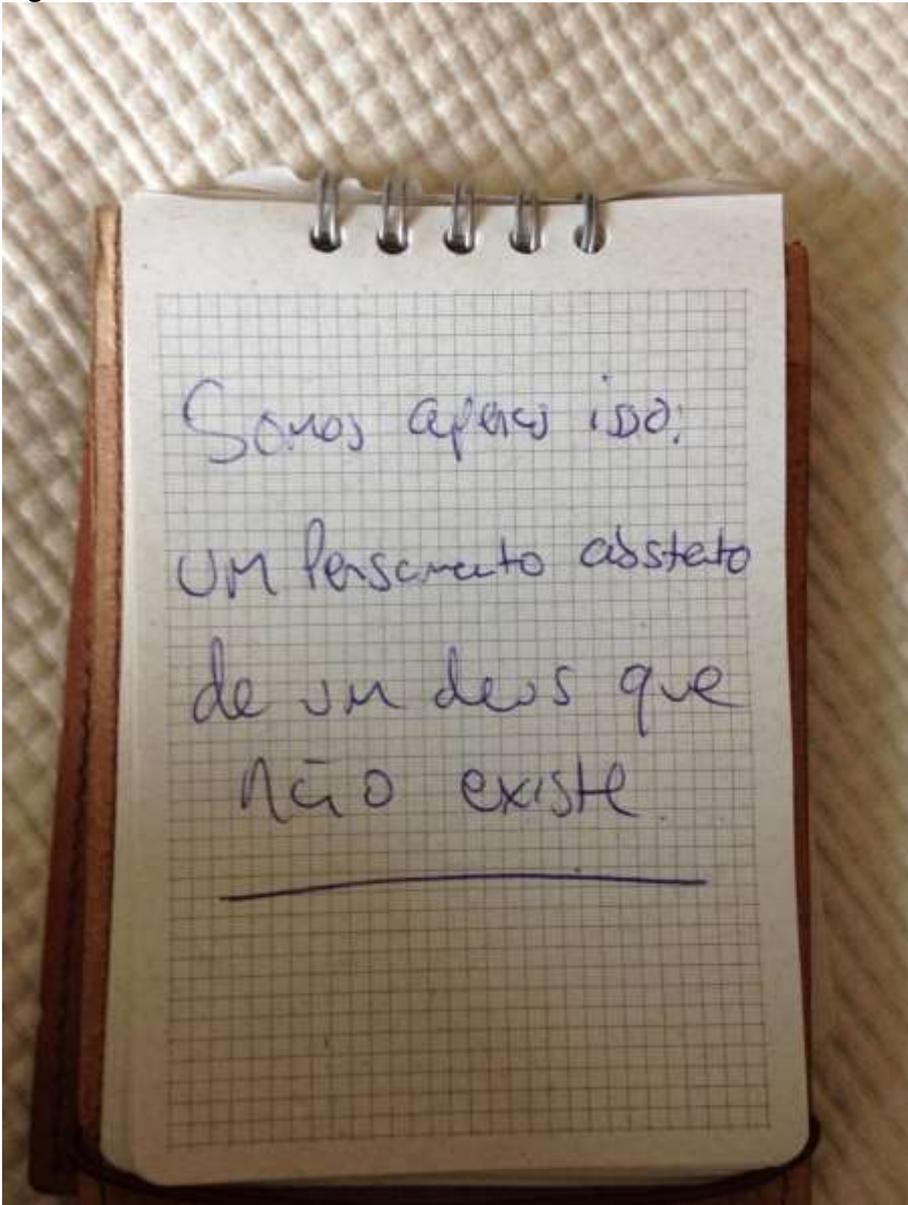
Fonte: Arquivo pessoal

O processo em si, é algo que nunca termina. Até quando um conto ou poema, ou até romance é publicado, o escritor nunca pára de evoluir o texto. Meus poemas são como vidas; estão sempre em fluxo. Alguns morrem antes de viver, outros vivem e florescem e se metamorfoseiam até que eles não representem mais a ideia original.

Outras vezes, escrevo no meu caderno um pensamento que eu sei que poderia ser mais, que sozinho não está causando o efeito que eu queria. O poema 'pensamento final' é um exemplo. Estava num táxi indo para um bar. Olhando para fora, todas as pessoas nos seus mundos, alheios aos outros; todos respirando e bocejando e vivendo sem um foco, embora todos nós queiramos acreditar em destino,

e escrevi no meu caderninho um pensamento. Queria explorar esse pensamento por muito tempo, e só quando achei que já tinha terminado meu livro, que tudo estava pronto, senti que algo estava faltando. Ou seja, um fim, a fita na caixa. E me lembrei desse pensamento, e o poema surgiu. Segue a figura 5 que mostra o pensamento original e o poema inteiro está na página 123 do *When Now Era Antes*.

Figura 5



Fonte: Arquivo pessoal

Para esse projeto de doutorado, e para conseguir todos os meus pensamentos num lugar só, que eu podia ver e ler, eu escrevi quase tudo na minha parede. Essa parede atuou como um catalisador. Muitas vezes eu escrevia versos de poemas dos

outros, versos que me inspiraram; outras vezes eu escrevia meus próprios versos, pensamentos e poemas na parede. Até nos últimos meses, eu a usei como um organizador, uma lista de verificação, para manter o projeto organizado e conectado. Nas figuras 6, 7, 8, 9, 10 e 11, o leitor consegue ver o processo criativo na parede.

Figura 6



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 7



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 8



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 11

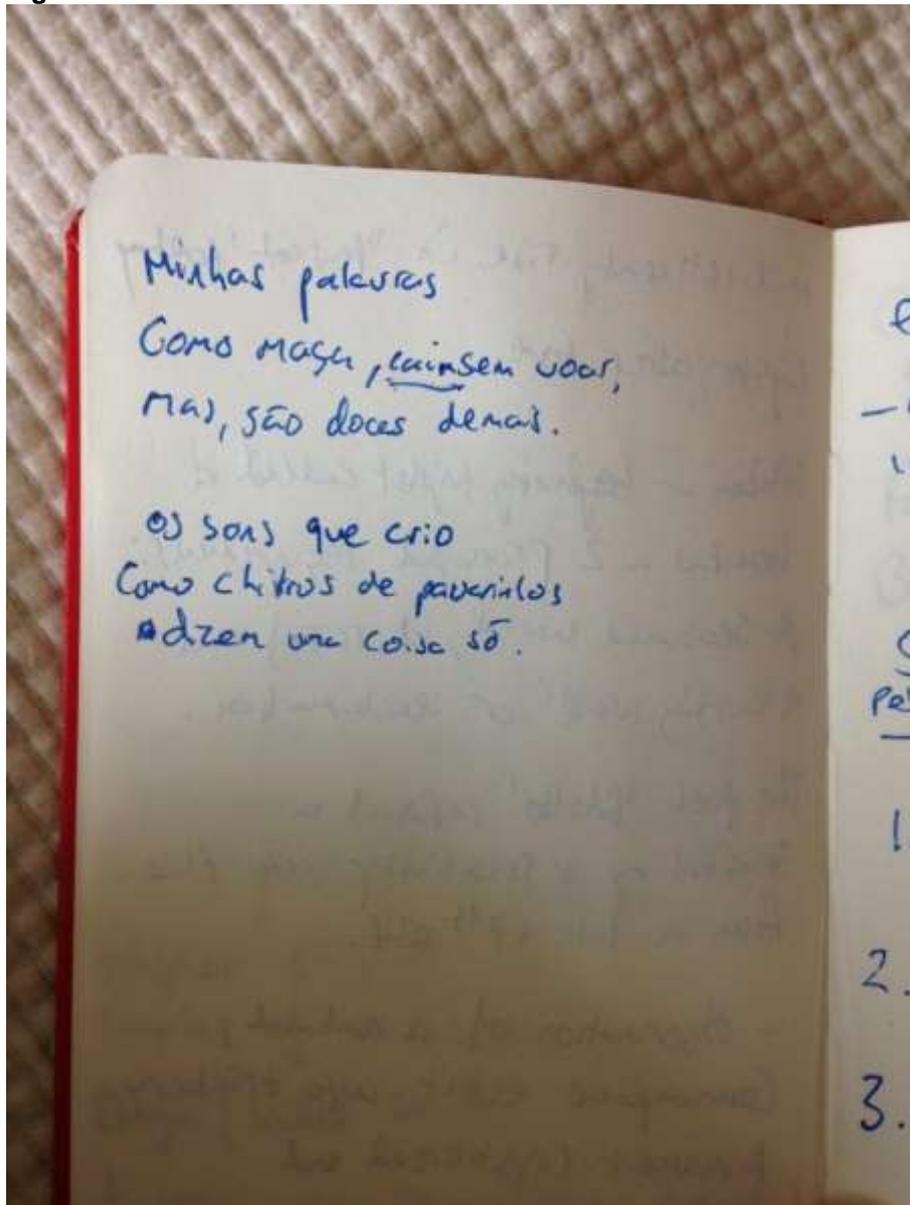


Fonte: Arquivo pessoal

Essas próximas imagens são todas dos começos de muitos poemas do livro em si, e para um leitor podem ajudar a ver o desenvolvimento de pensamentos e ideias de um poeta, e ver como os poemas mudaram até a versão final, em que eles se tornaram poemas completos.

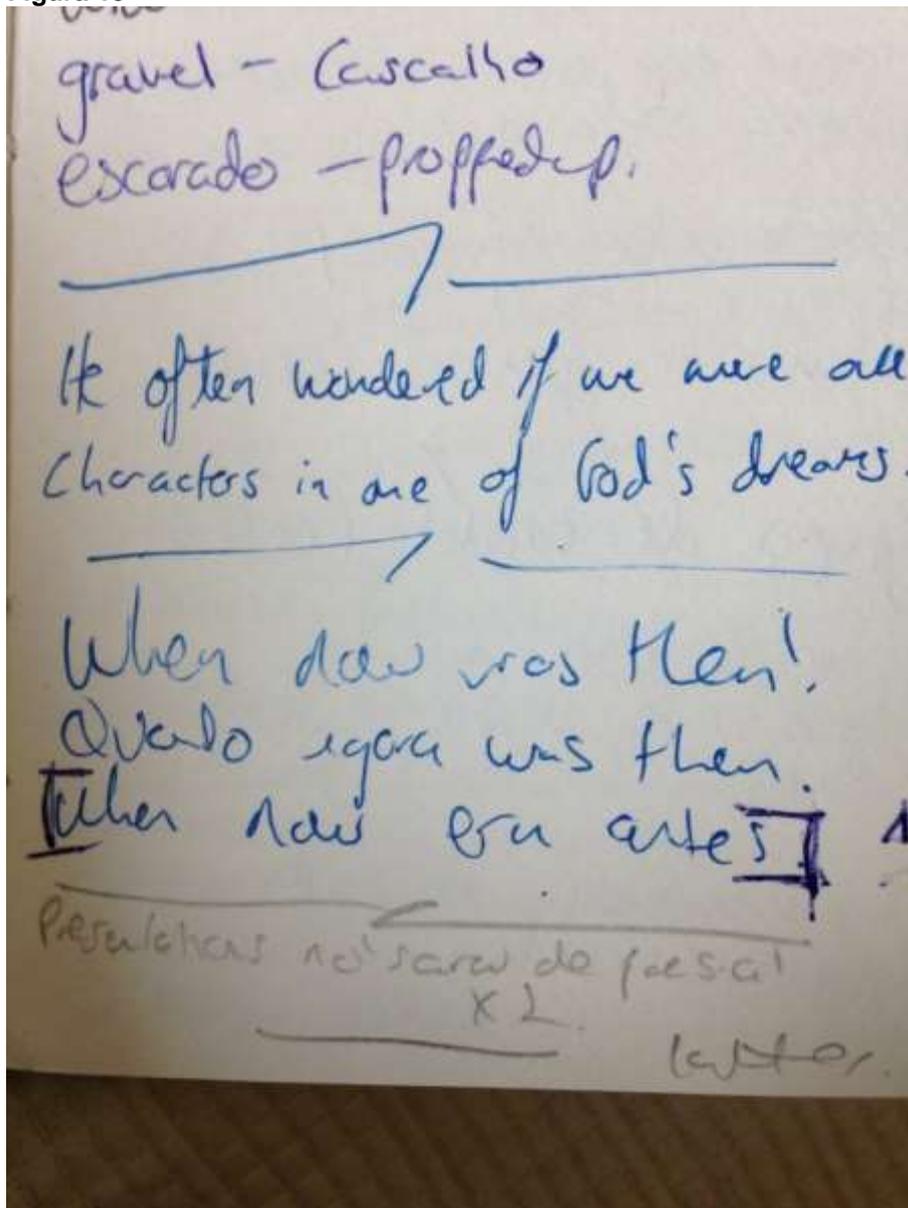
As figuras 12-25 mostram os começos de vários poemas que estão no livro, e a figura 13 mostra a pesquisa para achar um título para o livro.

Figura 12



Fonte: Arquivo pessoal

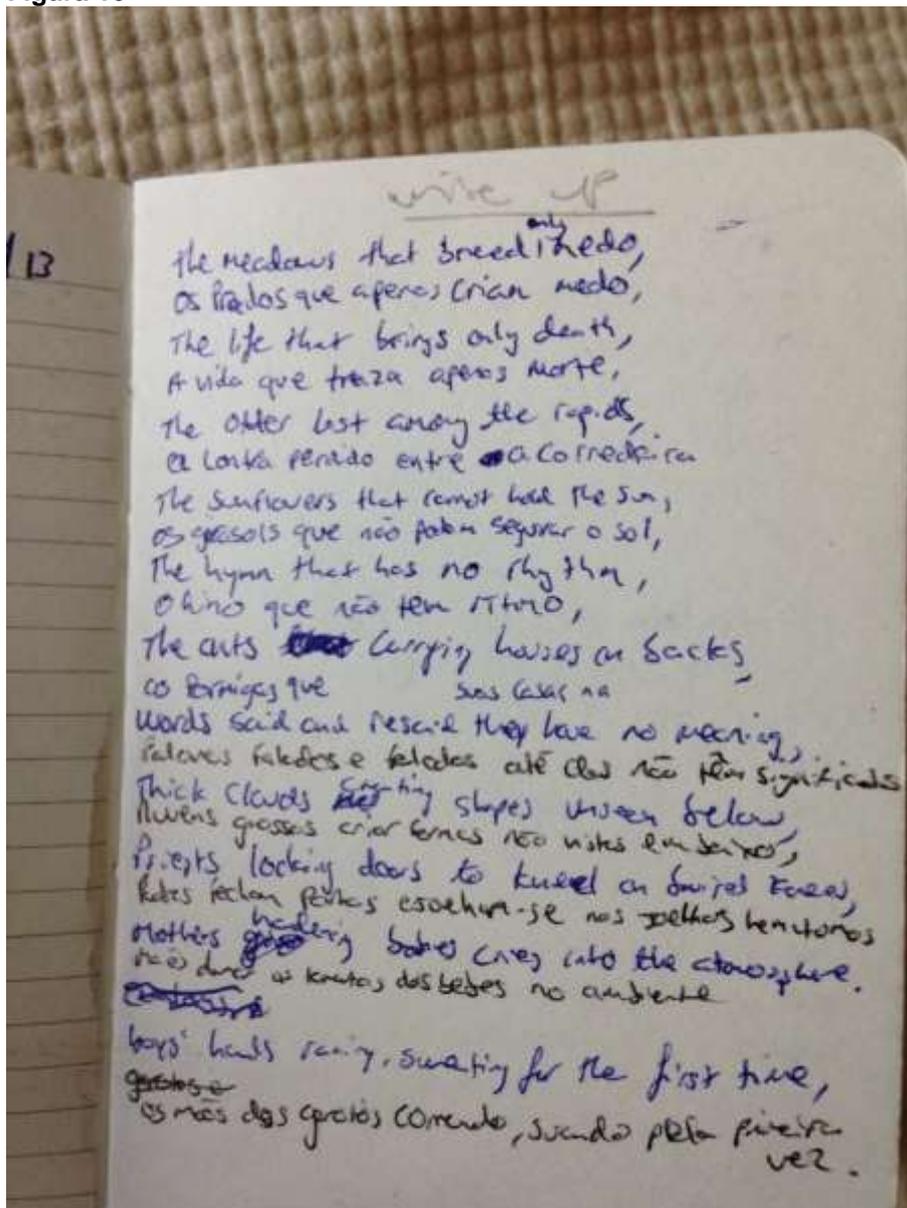
Figura 13



Fonte: Arquivo pessoal

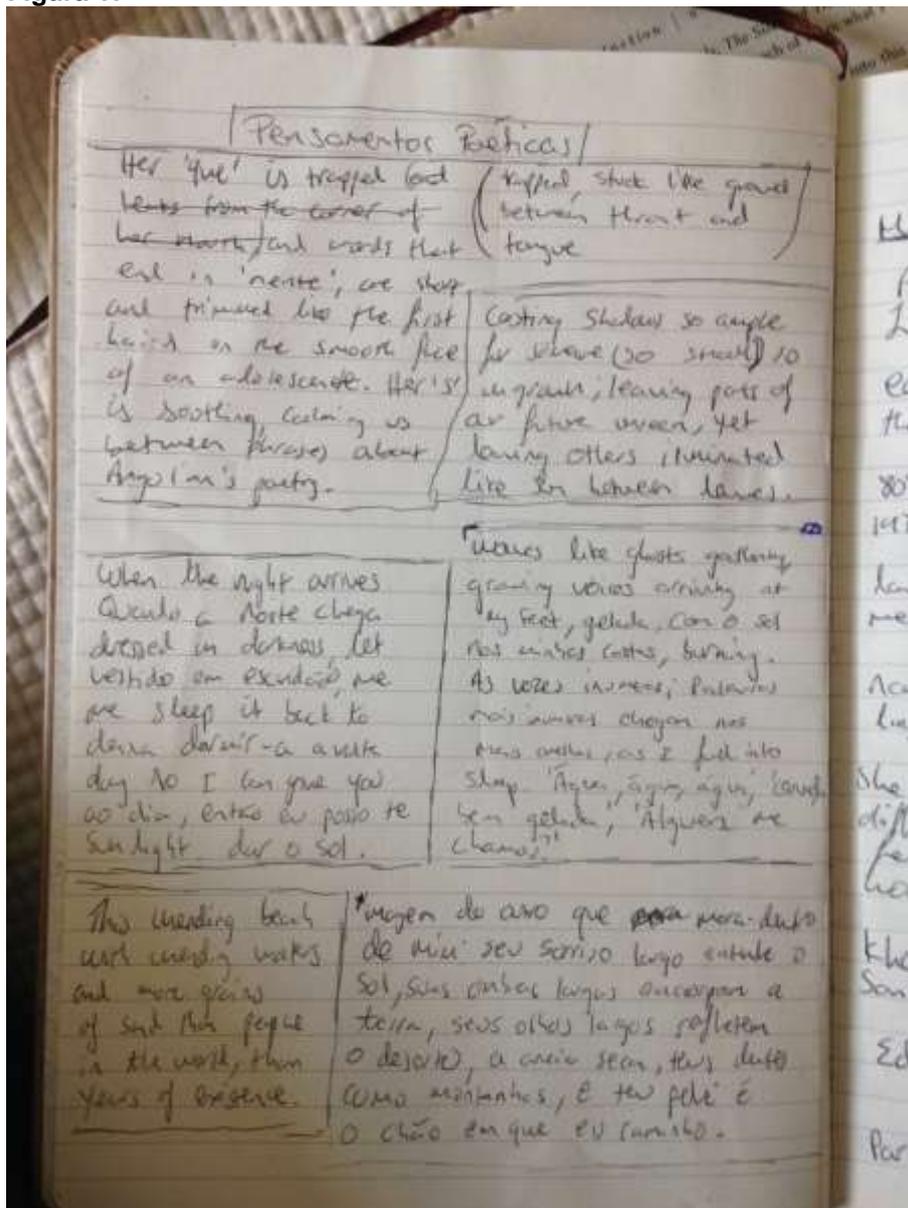
Reflexões sobre o título do livro: When Now Era Antes

Figura 16



Fonte: Arquivo pessoal

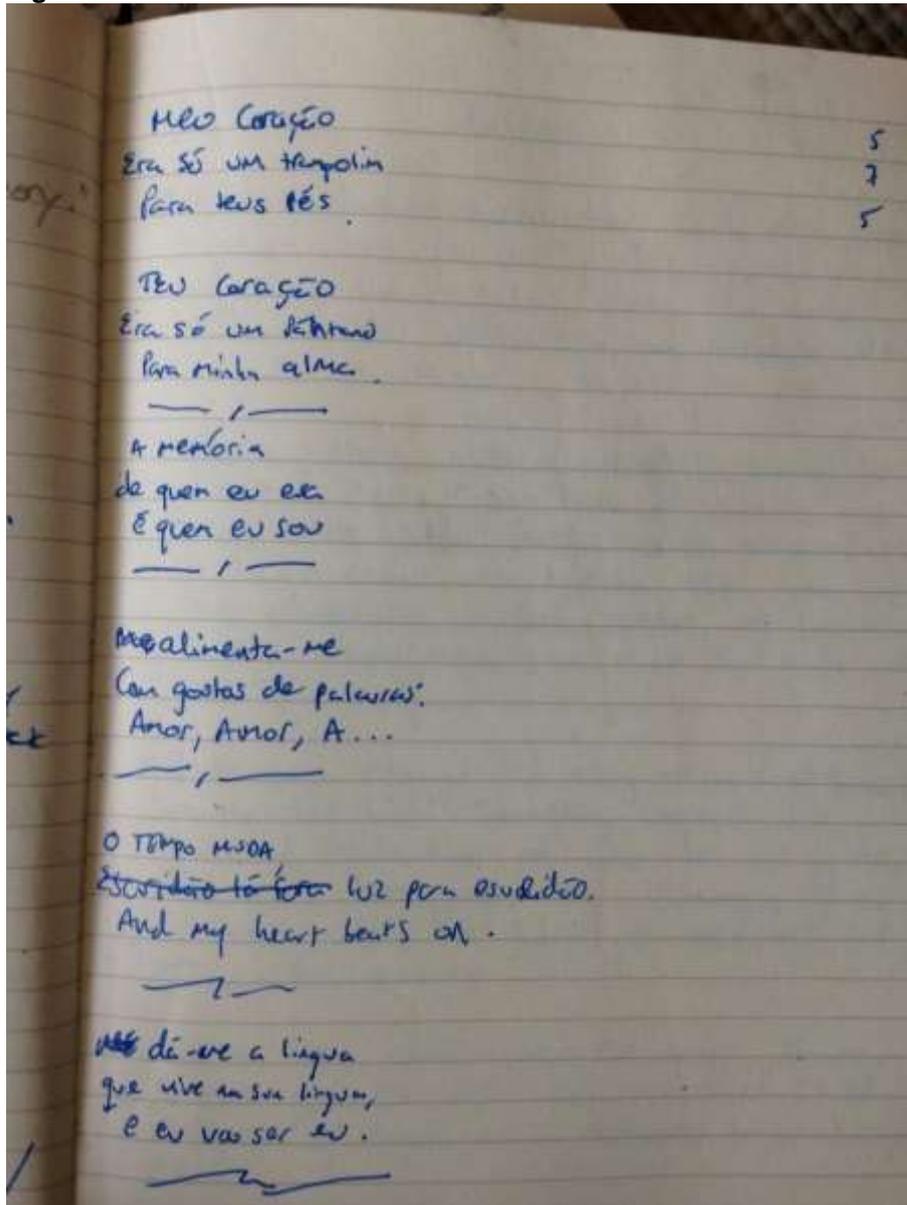
Figura 17



Fonte: Arquivo pessoal

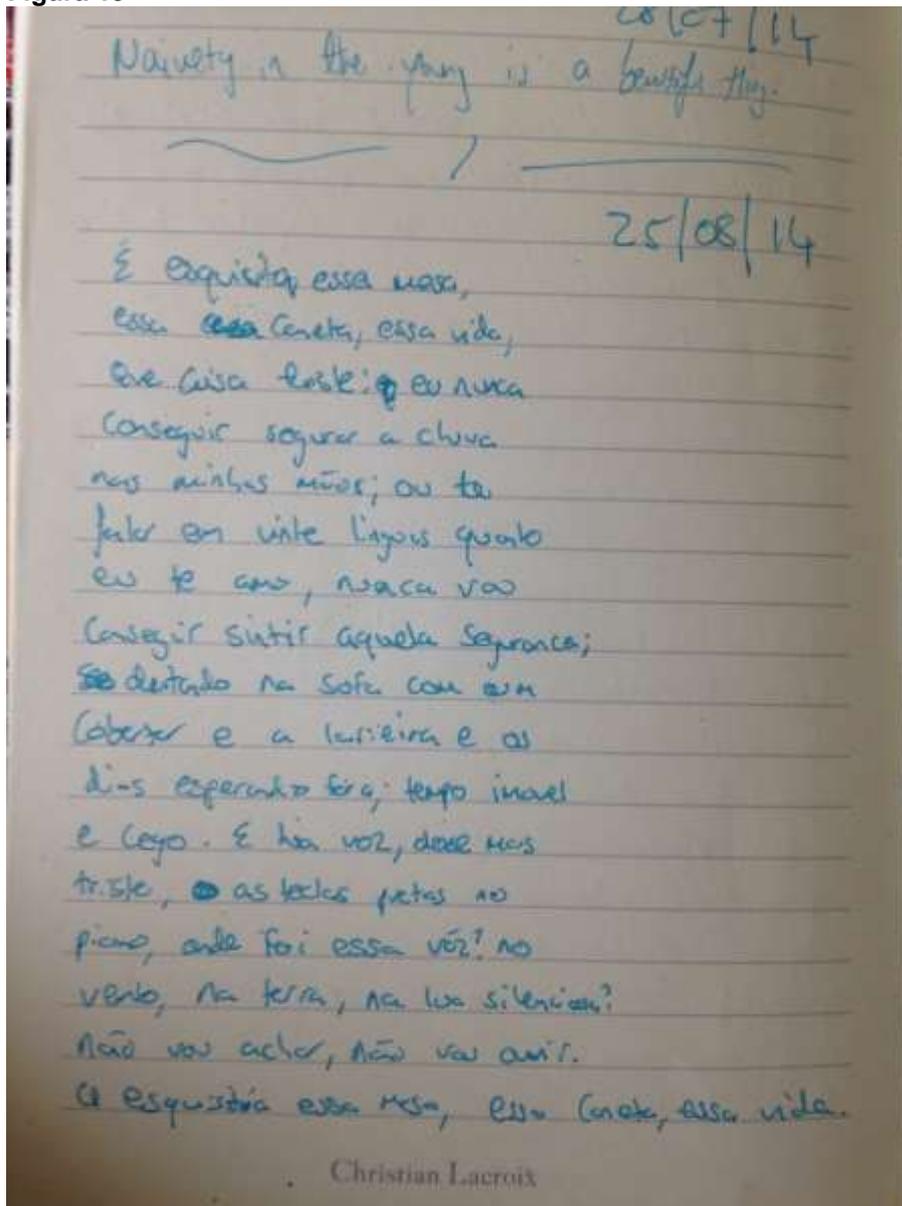
Figura 17 é uma coleção de pensamentos poéticos que estão na terceira parte do livro.

Figura 18



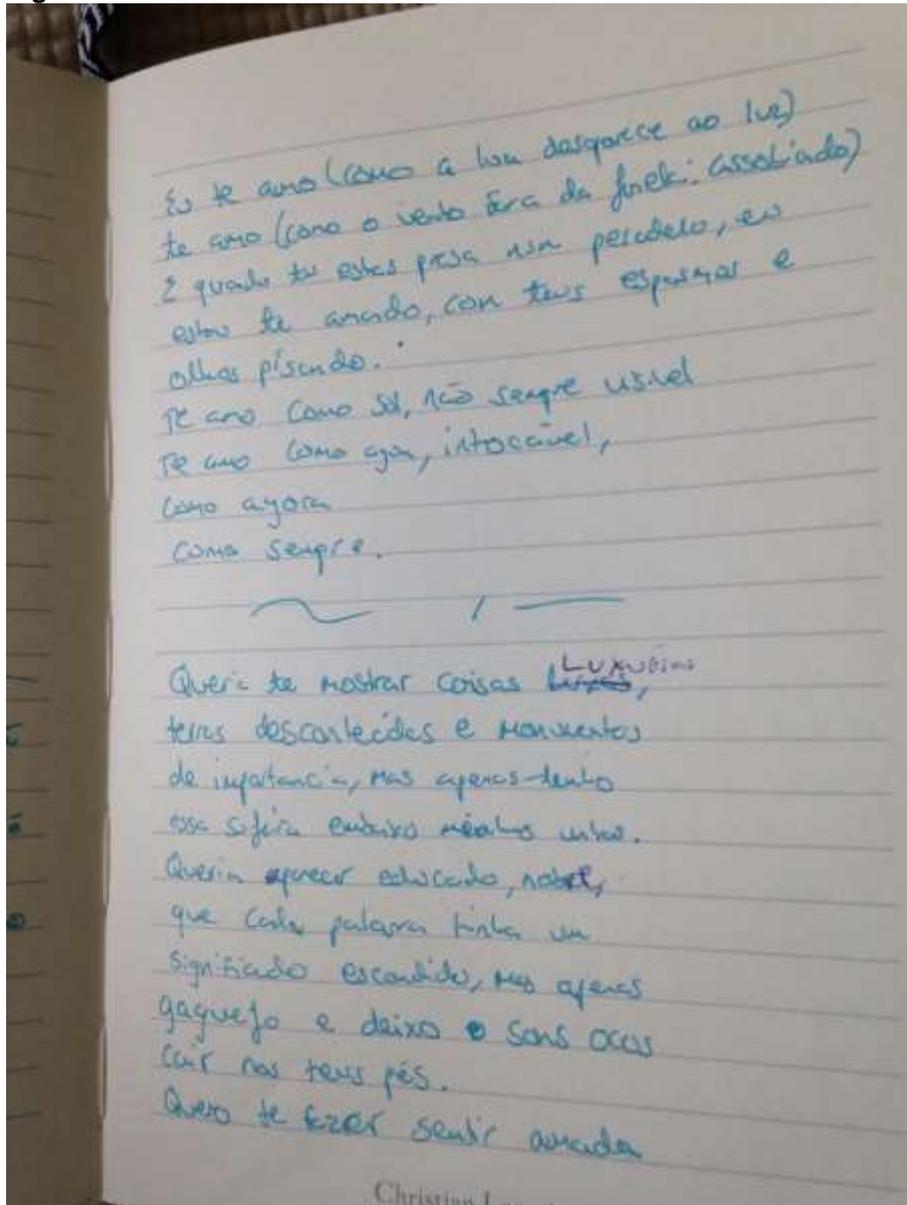
Fonte: Arquivo pessoal

Figura 19



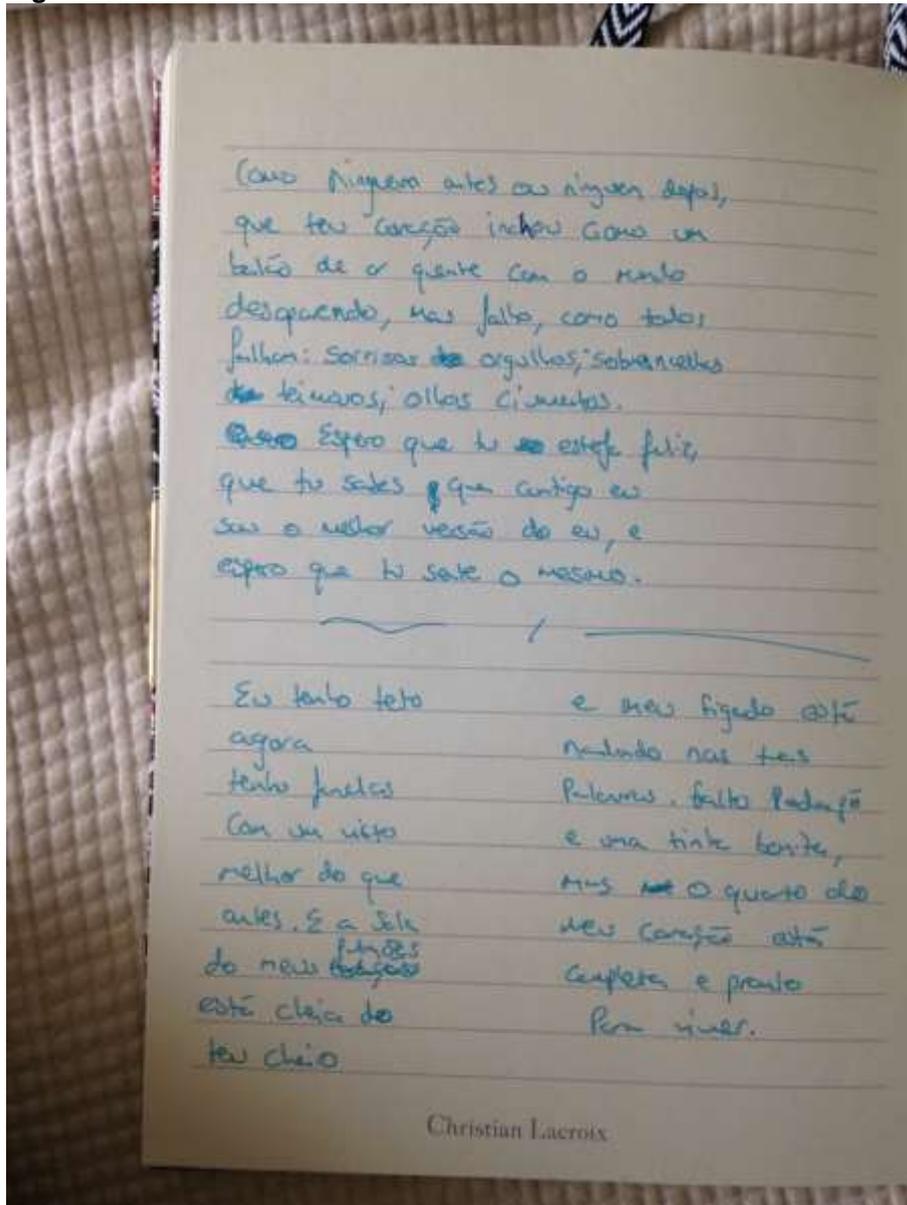
Fonte: Arquivo pessoal

Figura 20



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 21



Fonte: Arquivo pessoal

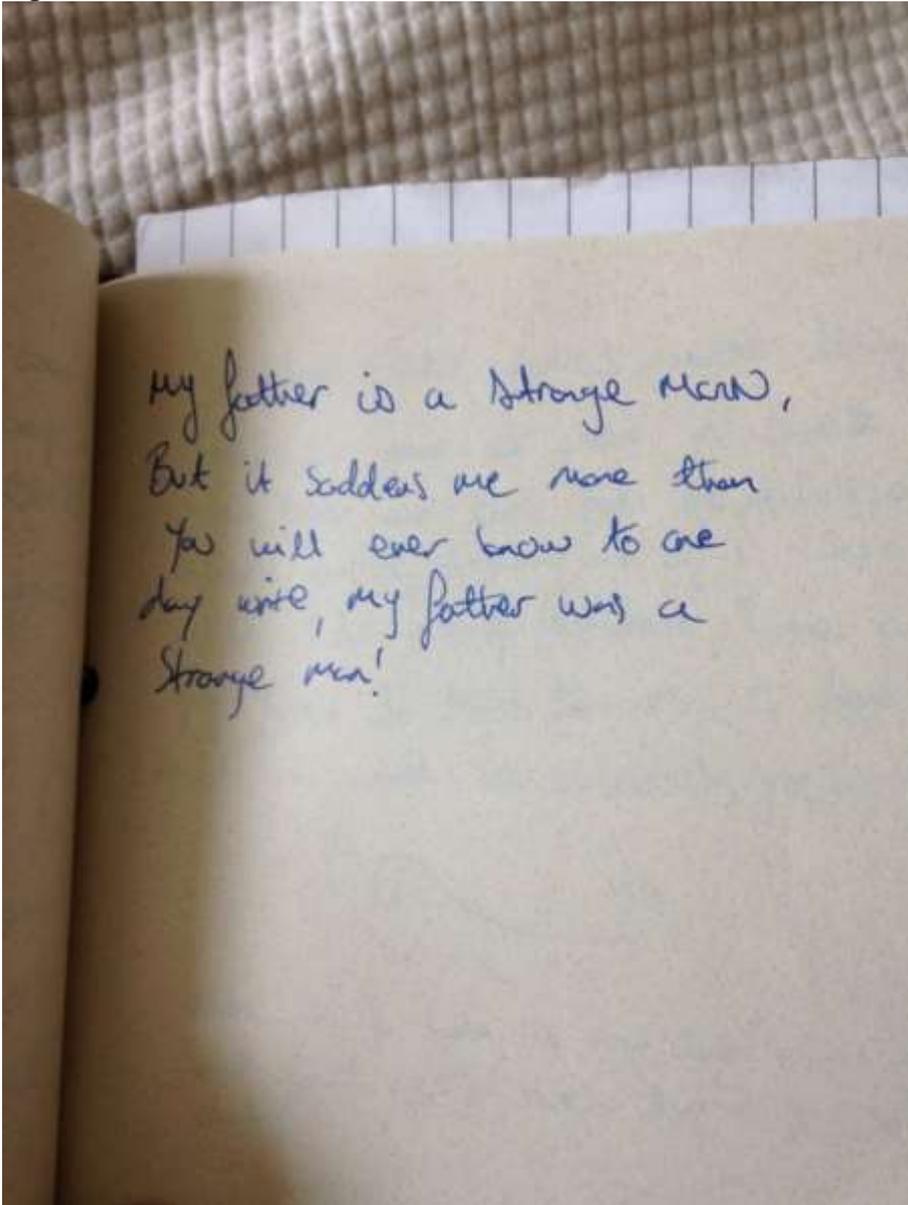
Figura 22

O TRAVÃO, a voz dos mortos,
 (ele) falar consigo nas horas tortas
 da madrugada. O ar vivo estava
 frio e eu abracei um touzeiro
 por algum calor. Os fôcos litaram
 corajosamente para espier o que
 eu escondi, mas sem sucesso.
 Talvez por causa disso o travão
 estava tão irritado, ^{eu usava?} buscando
 palavras que meu pai me ensinou
 não falar. Eu tentei tapar
 meus ouvidos com os dedos
 do passado, mas ruidos destruíam
 meus mais duros, sem a intenção,
 sim, com a de quem, ~~coisa~~ na
 feição; e as vozes daqueles que
 retornam via lar na terra, cuspidos,
 cosendo, gritando as inverdades do
 mundo.

Fonte: Arquivo pessoal

Figura 22 é uma versão com rasuras que apontam modificações do poema “Vozes silenciosas”

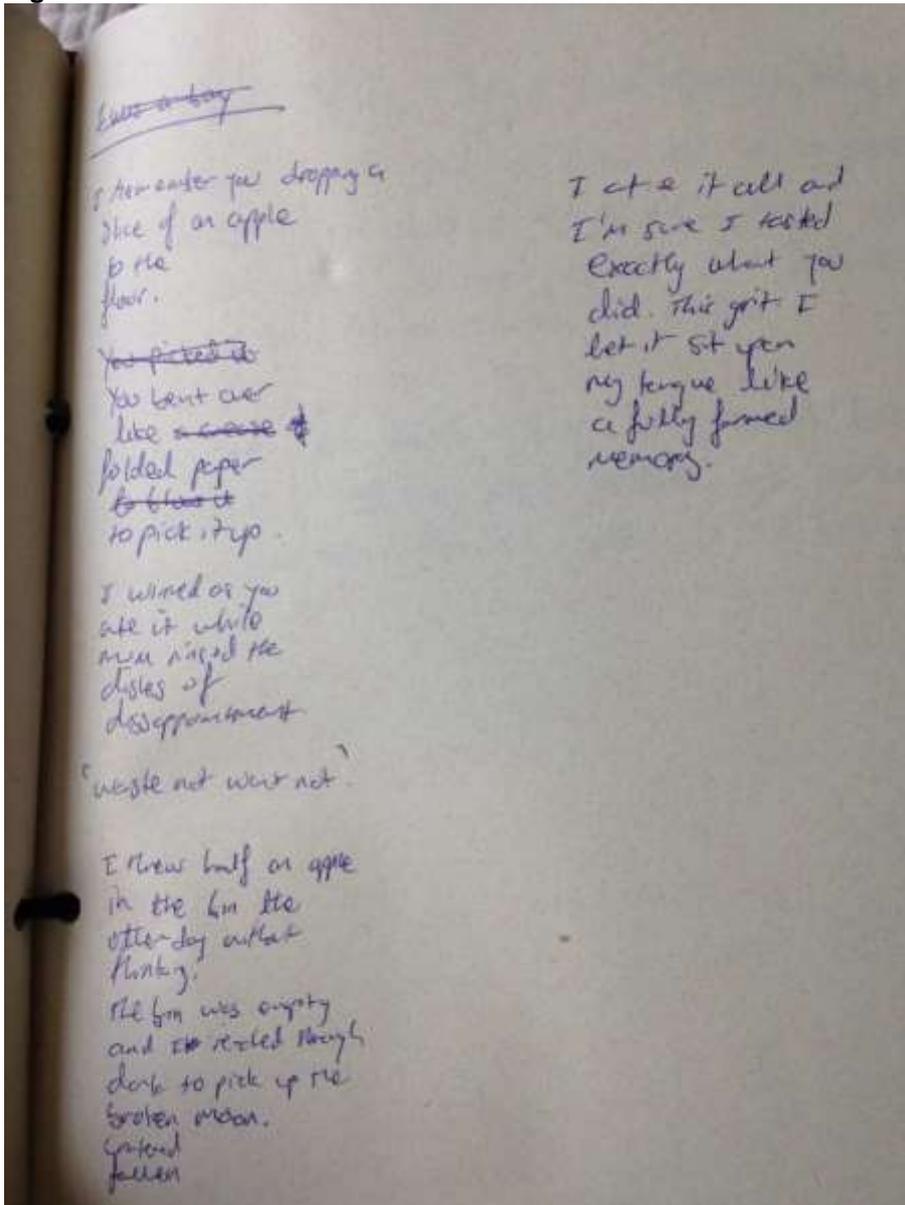
Figura 23



Fonte: Arquivo pessoal

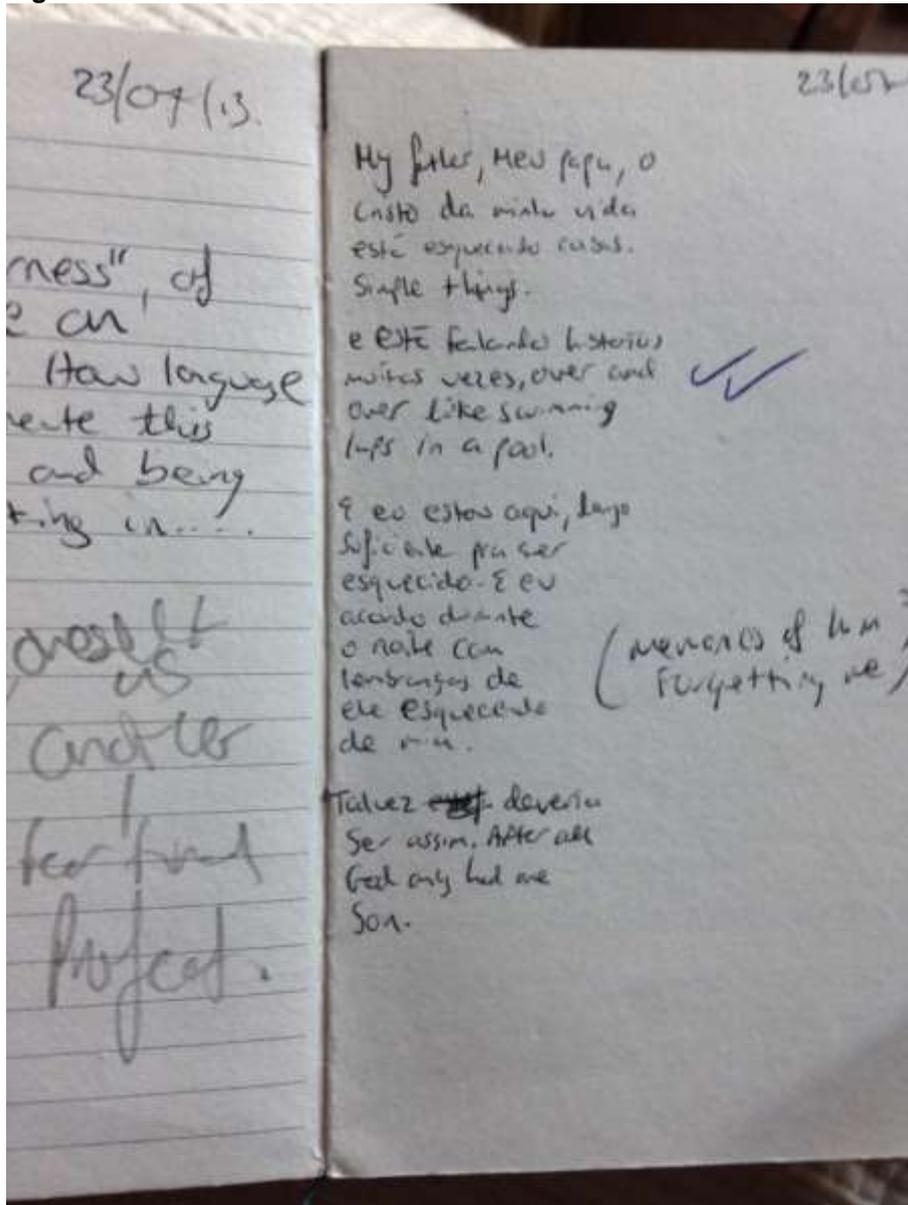
Figura 23 é a primeira versão do poema "Dad".

Figura 24



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 25



Fonte: Arquivo pessoal

Essas páginas mostram o processo de criação de um poema, e como cada poema muda. Depois disso, o escritor enfrenta um desafio maior: e agora? Agora existem dias sombreados e noites mal dormidas. Existem pensamentos escuros e dúvidas e inseguranças e uma crença opressiva de que o poema é, em termos simples, uma droga. Eu leio o poema numerosas vezes e mudo mais, apago mais, adiciono mais; tiro versos, conto sílabas, mudo palavras, imprimo o poema, rasgo o poema, e assim por diante. E quando eu não consigo mais ver aquele poema, tenho que decidir se é bom o suficiente para publicar ou não.

Quando a resposta é sim, o caminho é longo e difícil e cheio de rejeições. Aqui no Brasil, é mais difícil de começar porque tem menos escolhas. Quando escrevo um poema em inglês, tenho que pesquisar as melhores revistas, e aí tenho que ler o estilo da revista para ver se combina com meu estilo. Há revistas demais. E com cada revista, um escritor tem 1 em 500 chances de publicar seu poema. *Sixth Finch*, uma revista de poesia e arte, tem uma taxa de aceitação de 0.66%. Então há muitos artigos e websites e livros que ajudam uma pessoa a lidar com essas rejeições, mas não é fácil. Por muito tempo eu guardava cada rejeição, para um dia rir nas suas caras, mas com o tempo elas ocuparam espaço demais na minha vida, e agora, quando recebo um email de rejeição, eu o apago, e esqueço, e continuo escrevendo.

E aos poucos, eu comecei a publicar nas revistas boas, e minha confiança cresceu, então comecei a enviar poemas e contos para alguns prêmios, e aí... nada. Meu nome não saía da lista dos finalistas; eu lia a lista, três, quatro vezes só para confirmar, e aí aquele bom e velho sentimento de inferioridade voltava. Aquele que deixa um escritor incapaz de escrever. Nos dias em que esse sentimento volta, é uma luta para escrever, uma luta para sentar e abrir um caderno, uma luta que muitas vezes acho que vou perder. E aí recebo um email de um prêmio grande, dizendo que sou finalista para um conto, e então fico disposto de novo a atacar o mundo com minhas palavras.

Em relação a esse livro, *When Now Era Antes*, foi muito difícil para mim, porque essa parte do processo não existia. Não fui permitido publicar nada antes de terminar o doutorado, então muitas vezes eu senti uma falta de reconhecimento. E também, uma falta de publicar, ou seja, outros lendo meus poemas. Um poema não faz seu ciclo enquanto ele não está publicado para o mundo ler. E a procura para publicar esse livro não foi tão fácil. E isso porque o jeito de publicar um livro aqui no Brasil e fora (EUA, Reino Unido, Irlanda, Canada) é fundamentalmente diferente.

Fora, um escritor começa a publicar contos e poemas em revistas pequenas, para criar um nome. Aí, tenta enviar seus melhores textos para revistas com mais prestígio e reputação, e depois procura um agente para lhe representar, e depois entra em contato com as editoras. Claro, não é sempre assim, mas é o caminho mais procurado. Aqui no Brasil, existem poucas revistas e muitas editoras. E muitas dessas editoras querem que o autor pague para publicar. E com essa condição eu não conseguia concordar. Desde sempre, sonhava com a publicação do meu livro, e nesse

sonho existia o ponto em que um agente, ou editora, adoraria meu livro e meu estilo, e teria fé no meu trabalho, tanto assim, que eles iriam trabalhar nele e o tornariam algo palpável e tangível. O ato de pagar, para mim, não existia no meu sonho. E sou muito sonhador.

Então queria achar uma editora aqui no Brasil que se encaixasse com meu sonho. Mandeí meu livro para várias editoras, aqui no Brasil e em Portugal, e muitas vezes eu não recebia uma resposta. Ok. Normal. E quando recebia uma resposta boa, sempre vinha com aquela parte ruim: o autor deve pagar para a publicação, etc. Recebi seis respostas boas. E seis vezes eu abri o email e meu coração bateu rápido e segurei meu fôlego, até ler a cláusula final. E eu não quero desvalorizar os trabalhos das editoras que trabalham assim; na verdade, muitas dessas editoras eu respeito e adoro seus livros e os escritores que elas representam. Mas, finalmente meu livro foi aceito por uma editora que se encaixa com meu sonho e esse processo, um processo longo, de quase quatro anos, está chegando ao fim.

5 LINGUAGEM E IDENTIDADE

Este capítulo examinará as conexões entre linguagem e identidade e, com os resultados, mostrará como uma mudança na linguagem pode instigar uma mudança na identidade. Porém, antes de pensar nesse desafio, é preciso determinar claramente o que é linguagem e, retrospectivamente, definir o que é identidade. Isso, em si mesmo, não é um objetivo fácil.

Identidade já é um assunto complicado e discutido e, mais do que isso, é um conceito altamente divulgado e difere bastante de acordo com o autor que reflete sobre o conceito. Torna-se difícil dar um conceito simples, claro e preciso. As visões e opiniões em relação à identidade costumam mudar conforme a área em questão. James Fearon, no seu livro *What is Identity (As we now use the word)* refere-se à identidade como

Ou (a) uma categoria social, definida por regras de sociedade e atributos (supostamente) característicos ou comportamentos esperados, ou (b) traços socialmente distintivos dos quais uma pessoa se orgulhe ou que considera imutável, mas socialmente procedente (ou (a) e (b) ao mesmo tempo).

¹⁸(FEARON, 1999, p.36 – tradução nossa)

Embora esta ideia encapsule uma ideia geral, refere-se apenas à identidade como algo fixo, estável, imutável. Portanto, apenas uma face da identidade está sendo enfrentada, e as outras estão esquecidas; esta ideia, então, oferece uma visão geral, mas limitada. Similarmente, se o dicionário de Oxford fosse referido, a definição seria: “A mesmice de uma pessoa ou uma coisa em todos os momentos ou em todas as circunstâncias; a condição ou o fato da pessoa ou da coisa ser ela mesma e não outra coisa; individualidade, personalidade¹⁹ (Tradução Nossa).

Novamente, a identidade está sendo vista como algo constante, algo imóvel: uma montanha; enquanto que a identidade incorpora muito mais: é a montanha, e o

¹⁸ Original: “either (a) a social category, defined by membership rules and (alleged) characteristic attributes or expected behaviours, or (b) socially distinguishing features that a person takes a special pride in or views as unchangeable but socially consequential (or (a) and (b) at once)”.

¹⁹ Original: “the sameness of a person or thing at all times or in all circumstances; the condition or fact that a person or thing is itself and not something else; individuality, personality”.

gelo e a neve que a cobrem; é o lago que a cerca. As ideias acima são apenas a ponta do *iceberg*.

Sempre existiu um paradoxo de identidade e, seguindo Williams, é muito parecido com o paradoxo de existência. A próxima frase mostra bem esse paradoxo: unfriendly Italians don't exist (Italianos hostis não existem).

Se o que diz é verdadeiro, não se trata de nada. Deve, então, deixar de dizer algo, e a sua tentativa de afirmar algo deve ser auto-estiolante. Uma vez que pretende ser sobre italianos antipáticos, pressupõe que italianos antipáticos existem, que é justamente o que nega depois.

²⁰(WILLIAMS, 1989, p.1 – tradução nossa)

O paradoxo de identidade é parecido. Uma frase de identidade afirma uma relação. Se afirmar isso, deve afirmar também que essa relação está entre uma coisa e outra coisa. Mas, o que a frase afirma deve ser necessariamente falso: nada pode ser igual a algo diferente disto. Wittgenstein resume o ponto muito habilmente: “dizer que duas coisas que são idênticas é um disparate, e dizer que uma coisa é idêntica a ela mesma é dizer nada”²¹. Esse paradoxo já era explorado por Platão, e até hoje é um assunto bastante discutido. Hume também entrou nesse assunto e esclarece a ideia de identidade como sendo algo mutável. Um “objeto imutável”²², segundo Hume, é algo que é estritamente impossível, porque na visão dele, nós apenas temos uma ideia do tempo quando temos a ideia de mudança:

Que algo deve persistir no tempo inalterado é concebível somente porque associamos a ideia constante do objeto com a ideia de uma série de objetos imutáveis, principalmente em nossas próprias percepções, cada uma das quais convive com um trecho da duração do objeto imutável.²³(WILLIAMS, 1989, p.3 – tradução nossa)

²⁰ Original: “If what it says is true, there is nothing for it to be about. It must, therefore, fail to say anything at all, and its attempt to assert something must be self-stultifying. Since it purports to be about unfriendly Italians, it presupposes that unfriendly Italians exist, which is precisely what it goes on to deny”.

²¹ Original: “to say of two things that they are identical is nonsense, and to say of one thing that it is identical with itself is to say nothing at all”.

²² Original: “unchangeable object”.

²³ Original: “That something should persist through time unchanged is conceivable only because we conflate the constant idea of the object with the idea of a series of unchanging objects, principally our own perceptions, each of which coexists with a stretch of the duration of the unchanging object”.

Embora a teoria de Hume, em sua totalidade, seja falha, porque ela só funciona com frases de identidade que lidam com tempo, é importante saber, como evidência da perplexidade perene, o que o paradoxo de identidade engendrou entre os filósofos. Esse paradoxo tem sido explorado e estudado desde sempre, mas nas últimas décadas filósofos como Michel Foucault, Peter Geach e Paul Ricoeur conseguiram aprofundar mais esse assunto.

Ricoeur, no seu livro *O Si-Mesmo como Outro*, aborda a ideia de Idem e Ipse identidades. Ao clarificar que existe mais de um jeito de enxergar identidade, Ricoeur descarta que identidade é uma coisa só, imutável. Ele também descomplica o paradoxo de identidade ao apresentar essa ideia: identidade-idem, “cujo grau mais elevado constitui a *permanência no tempo*”, e identidade-ipse, que “se opõe ao diferente, no sentido de mutável, variável” (Ricoeur, XIII). Ou seja, os conceitos de identidade contém ambos um elemento estável, e um elemento instável. A identidade-ipse é sempre em fluxo, e a identidade-idem permanece idêntica: por exemplo, você, e só você pode morrer sua própria morte.

O que eu queria explorar e questionar é se essa identidade fixa, identidade-idem, pode mudar quando algo tão fundamental de nossos próprios seres mudam, como a linguagem. Pouca pesquisa existe sobre a ligação de apenas linguagem com identidade, mas existe muita pesquisa sobre a aquisição de uma segunda língua, e personalidade e identidade entre pessoas que falam mais de uma língua.

Entre 2001 e 2003, os linguistas Jean-Marc Dewaele e Aneta Pavlenko perguntaram para mais de mil pessoas bilíngües se elas “feel like a different person” (se sentem como outra pessoa) quando falam línguas diferentes. 66% disseram que sim.

Susan Ervin-Tripp, uma sociolinguista na universidade de California, já fez muitos experimentos para ver se uma pessoa bilíngue se sente da mesma maneira nas duas línguas. Um experimento em particular, na minha opinião, aborda algo muito mais profundo do que apenas as personalidades das pessoas bilíngües, aborda a ideia de identidade. Em 1968, Ervin-Tripp fez um experimento para explorar sua hipótese de que o conteúdo de fala das pessoas bilíngües muda com a língua. Ela se concentrou em mulheres japonesas morando em San Francisco, a maioria era casada com americanos e tinha filhos americanos. A maioria também falava japonês só quando visitavam o Japão ou quando conversavam com outras amigas bilíngües.

Quando as mulheres foram solicitadas a terminar frases, por exemplo, os resultados em inglês e japonês mudaram significativamente.

Figura 26

. WHEN MY WISHES CONFLICT WITH MY FAMIL
 (Japanese) it is a time of great unhappiness
 (English) I do what I want.
 . I WILL PROBABLY BECOME . . .
 (Japanese) a housewife.
 (English) a teacher.
 . REAL FRIENDS SHOULD . . .
 (Japanese) help each other.
 (English) be very frank.

Fonte: <https://newrepublic.com/article/117485/multilinguals-have-multiple-personalities>

Essas três frases mostram algo muito mais profundo do que só personalidade. Aqui, suas morais, suas esperanças e suas características estão sendo questionadas, ou seja, a própria forma de identidade-*idem* muda dependendo da língua. E esses exemplos mostram como a linguagem é afeita às três características da identidade social. Pierce, que mudou seu nome depois para Norton, diz que existem três características: “a natureza múltipla de identidade, identidade como um lugar de luta, e identidade como mudanças ao longo do tempo”²⁴ (PIERCE, 1993 – tradução nossa). A linguagem, o próprio método que nós usamos para mostrar quem somos nós, está presente em cada característica da teoria de Pierce.

E, todo meu projeto começou com essa ideia. Essa ideia que é impossível permanecer a mesma pessoa quando tu falas tua segunda língua. Pensei nisso, primeiramente, porque eu comecei a me sentir nervoso, muito nervoso, e tímido, muito tímido, pela primeira vez na minha vida por causa da linguagem. Isso está presente numa pesquisa de Duff em 2002.

Estudantes de língua inglesa em aula estavam com medo de serem criticados ou envergonhados por causa de seus comandos limitados de Inglês. Como Duff (2002, p. 312) diz, “o silêncio os protegeu de humilhação. Esse silêncio, entretanto, foi

²⁴ Original: “the multiple nature of identity, identity as a site of struggle, and identity as changing over time”.

percebido pelos falantes nativos de inglês como representativo de ‘uma falta de iniciativa, agência, ou o desejo de melhorar o inglês ou oferecer um material interessante para o benefício da turma’ (DUFF, 2002, p.312 – tradução nossa) ²⁵.

Nossas próprias identidades são intrinsecamente ligadas aos outros. E quando algo tão importante, como a linguagem, muda, as reflexões dos outros também mudam. Senti muito isso nas primeiras aulas aqui no Brasil. Eu não conseguia mostrar quem eu era por causa da linguagem e, portanto, as percepções dos outros eram bem distante de quem eu realmente era.

A aquisição de uma segunda língua em si, não é fácil. Por um lado, o estudante é confrontado com os desafios intermináveis de gênero, conjugações, vocabulário, estrutura, subjuntivo, sotaque, etc, e, por outro, o aluno é confrontado com os problemas de personalidade e identidade. Como ‘eu’, como estudante de uma nova língua, posso continuar sendo ‘eu’ nessa nova língua que tem restrições incontáveis, que por sua própria estrutura, não me deixa ser ‘eu’?

“Não é de estranhar que o ensino de língua estrangeira ainda leve muitos alunos a se sentirem envergonhados da sua própria condição linguística” (RAJAGOPALAN, 2003, p. 68). Alunos que estão no caminho de aquisição de uma segunda língua, muitas vezes se sentem tão envergonhados, tão tímidos e nervosos, que um outro ‘eu’ é projetado no mundo, mas os outros refletem de volta um ‘eu’ que não combina.

E quando pensamos em linguagem como apenas uma ferramenta de comunicação, rejeitamos a ligação à identidade. “As línguas não são meros instrumentos de comunicação, como costumam alardear os livros introdutórios. As línguas são a própria expressão das identidades de quem delas se apropria” (RAJAGOPALAN, 2003, p.69). E como eu tentei mostrar no meu livro de poesia, linguagem faz muito mais parte de nossos seres do que imaginamos. Dito de outra forma, “quem aprende uma língua nova está se redefinindo como uma nova pessoa” (RAJAGOPALAN, 2003, p. 69).

A aquisição de uma segunda língua, como muitos já sabem (sofreram), é um desafio de caráter, paciência e determinação, e no fim, nada é garantido. Por muito

²⁵ Original: “‘Silence protected them from humiliation’. This silence, however, was perceived by the native English speakers as representing ‘a lack of initiative, agency, or desire to improve one’s English or to offer interesting material for the sake of the class’”.

tempo eu me dizia, “espera, quando tu ficares fluente, tu vais conseguir te expressar do mesmo jeito, tu vais te sentir como tu mesmo”. Então esperava, e esperava, e ainda estou esperando. A verdade é isso: a linguagem, é ligada à identidade-idem, é tão fundamental em nossas identidades que quando a língua muda, e uma pessoa enfrenta aquela montanha de adquirir a segunda língua, a identidade em si muda. Isso poderia ser porque, entre esse tempo de aquisição, as pessoas mudam de qualquer maneira até sem a aquisição de uma segunda língua. Porém, numa outra língua, a estrutura, a gramática, o próprio uso da língua não permite a uma pessoa pensar, construir ideias, opiniões, piadas, argumentos, nem permite a uma pessoa se expressar do mesmo jeito, então a reflexão aos olhos dos outros é diferente, e é essa reflexão que é tão importante na nossa identidade. O ‘outro’ alimenta a identidade. E se uma pessoa não consegue alcançar essa ‘mesmidade’ apenas por causa da linguagem, o próprio ser, a própria identidade fica diferente. Na outra língua “nós simplesmente nos transformamos em outras pessoas” (RAJAGOPALAN, 2003, p.17).

Isso não é um novo fenômeno. Na primeira metade do século XX, pessoas bilíngues foram forçadas a abandonar suas línguas maternas para mostrar lealdade ao novo país, pois se pensava que pessoas com duas línguas tinham duas personalidades (PAVLENKO, 2002). Uma década depois, os nazis começaram a equiparar bilinguismo com os judeus e arguíram que pessoas bilíngues sofrem uma divisão interna patológica e sofrem uma deterioração intelectual e moral na luta de se tornar um (HENNS, 1931). E, na segunda metade do século XX, mais pesquisas e artigos escritos mostraram o problema de identidade nas pessoas que falavam duas línguas. Na verdade, foi vinculado à esquizofrenia e duas identidades incompatíveis. Essa ideia de duas identidades é presente também nos pensamentos de escritores. É aparente nos escritos e reflexões de escritores translinguais (KELLMAN, 2000). Isso é evidente em muitos textos de escritores e também se faz presente no meu livro de poesia. Escritores que escrevem em mais de uma língua mostram uma sensibilidade única nas ligações intrínsecas entre línguas e eus, e estão cientes de que, em línguas diferentes, os seus contos ou poemas vão soar dessemelhante, até o mesmo texto. Julian Green, um escritor bilíngue, escreve sobre o processo de escrever seu livro de memórias, e como quando ele o escreveu em inglês, tomou uma forma totalmente diferente do que quando ele o escreveu em francês. O assunto ficou o mesmo, mas o

ritmo, escolhas de palavras, detalhes, a posição do autor, até as omissões variaram entre as duas línguas.

Estava escrevendo outro livro, um livro tão diferente em tom dos franceses que o aspecto global do assunto teve de ser necessariamente alterado. É como se fosse, escrevendo em inglês, me tornei outra pessoa. Continuei. Novas linhas de pensamento foram lançadas na minha mente, novas associações de ideias se formaram. Houve tão pouca semelhança entre o que escrevi em inglês e o que já havia escrito em francês que poderia até suspeitar que houvesse sido a mesma pessoa que criou as duas obras. (GREEN, 1993, p. 62 – tradução nossa)²⁶

Quando Tzvetan Todorov teve que apresentar um artigo que ele tinha escrito em francês, depois em sua língua materna o búlgaro, durante o processo ele percebeu isso:

Havia alterado o meu público imaginado. E naquele momento percebi que os intelectuais búlgaros para os quais o meu discurso se dirigia não conseguiram entender o sentido que eu pretendia. A condenação do apego a valores nacionais altera a significância conforme a qual você vive em um país pequeno (o seu próprio país) localizado numa esfera de influência de outra maior ou se você vive no exterior, num país diferente, onde você está (ou pensa que está) protegido de qualquer ameaça de um vizinho mais poderoso.²⁷ (TODOROV, 1994, p. 210 – tradução nossa)

Escritores que escrevem em mais de uma língua sentem isso diariamente. Primeiramente, é porque as línguas em si têm estruturas diferentes, conotações diferentes, as próprias palavras exigem representações diferentes e, em segundo lugar, porque o alvo é diferente, o 'outro' é um outro 'outro' em línguas diferentes. Isso é a mesma coisa para pessoas bilíngues quando elas falam e conversam.

Dewaele & Pavlenko (2001-2003) fizeram uma pesquisa profunda e notável. 1039 pessoas bilíngues e multilíngues responderam uma pesquisa sobre bilinguismo,

²⁶ Original: "I was writing another book, a book so different in tone from the French that a whole aspect of the subject must of necessity be altered. It was as if, writing in English, I had become another person. I went on. New trains of thought were started in my mind, new associations of ideas were formed. There was so little resemblance between what I wrote in English and what I had already written in French that it might almost be doubted that the same person was the author of these two pieces of work".

²⁷ Original: "I had changed my imagined audience. And at that moment I realized that the Bulgarian intellectuals to whom my discourse was addressed could not understand the meaning I intended. The condemnation of attachment to national values changes significance according to whether you live in a small country (your own) placed within the sphere of influence of a larger one or whether you live abroad, in a different country, where you are (or think you are) sheltered from any threat by a more powerful neighbor".

sentimentos e identidade: “O questionário incluiu 34 perguntas fechadas e abertas e solicitou as seguintes informações sociobiográficas: gênero, idade, nível de formação escolar, grupo étnico, ocupação, línguas conhecidas, língua(s) dominante(s), ordem cronológica de aquisição de línguas, contexto de aquisição, idade de início, frequência de uso, e proficiência auto-avaliada.”²⁸(PAVLENKO, 2002, p.6 – tradução nossa).

As respostas foram perspicazes e significantes. Mais do que 65% responderam ‘sim’ em múltiplas questões sobre mudanças com a língua. Muitas respostas mostram essas mudanças efetivamente.

O uso de uma língua em particular demanda um comportamento conforme as normas comportamentais da cultura correspondente. (Anastasia, 25, grego-inglês-francês-italiano-chinês)²⁹ (Tradução Nossa)

Falar uma língua diferente significa ser uma pessoa diferente pertencendo a um diferente tipo de caráter e tipo emocional numa comunidade diferente (Marina, 42, russo-inglês-hebraico-ucraniano)³⁰ (Tradução Nossa)

Sim, L1 é associado a tudo que não posso mais mudar na minha vida, para o bem ou para o mal: memórias da infância da minha família, história profissional até certo ponto etc. L2 (inglês) principalmente e L2 (espanhol) são associados ao meu presente e ao meu futuro sonhado, então formam um tipo de ponte para essa outra pessoa que posso me tornar (Karen, 34, português brasileiro-inglês-espanhol-francês-italiano)³¹ (Tradução Nossa)

Essas pesquisas mostram que linguagem não é apenas como nós mostramos nossas identidades, mas que é uma parte de nossas identidades e que uma mudança de língua instiga uma mudança de identidade. Mary Bucholtz e Kira Hall, no artigo *Language and Identity*, dizem que “a identidade está fundamentada não em genética, mas nas formas culturais hereditárias, especialmente a linguagem”³² (BUCHOLTZ;

²⁸ Original: “The questionnaire contained 34 closed and open-ended questions and elicited the following sociobiographical information: gender, age, education level, ethnic group, occupation, languages known, dominant language(s), chronological order of language acquisition, context of acquisition, age of onset, frequency of use, and self- rated proficiency”.

²⁹ Original: “The use of a certain language demands that you act according to the behavioral norms of the corresponding culture.’ (Anastasia, 25, Greek - English- French- Italian-Chinese)”.

³⁰ Original: “Speaking a different language means being a different person belonging to a different community character type emotional type.’ (Marina, 42, Russian-English- Hebrew- Ukrainian)”.

³¹ Original: “Yes. L1 is associated with all that I can't change in my life anymore for the better or for the worse: family childhood memories professional history up to a certain point etc. L2 (English) mostly and L3 (Spanish) are associated with my present and my dreamed future so they are kind of a bridge to this other person I might become.’ (Karen, 34, Brazilian Portuguese-English-Spanish- French - Italian)”.

³² Original: “identity is rooted not in genetics but in heritable cultural forms, especially language”.

HALL, 2003, p.374 – tradução nossa). Essa ideia de linguagem e sua importância em nossas identidades está explorada no meu livro *When Now Era Antes*, por meio de poemas. Não apenas nos temas, mas na própria estrutura do livro e como cada parte mostra uma etapa de aquisição de uma segunda língua (identidade), e como a voz dos poemas mudam enquanto essa identidade está crescendo, mudando e desenvolvendo.

5.1 ANTES DE ANTES: O PROCESSO POR TRÁS DE ESCREVER UM POEMA

Na primeira parte do meu livro, *When Now Era Antes*, os poemas foram todos escritos em inglês antes de eu vir ao Brasil. Eles, de uma maneira, representam tudo da minha identidade antes da aquisição de uma nova língua, e portanto, da aquisição de uma nova identidade. Ao falar sobre poetas, Auden diz que “Cada poema que escreve envolve todo o seu passado” e “que o encontro, seja novo ou renovado pela recordação do passado, deve ser sofrido pelo poeta antes que ele possa escrever um poema genuíno”³³(AUDEN, 1962, p.60 – tradução nossa). E isso é verdade em relação a essa parte do livro. Muitos desses poemas tentam explorar um sentimento que eu tive através desses encontros, e todos esses sentimentos são universais, então o encontro em si é só um catalisador para o sentimento.

Então a memória, nessa parte do livro, é a base que sustenta todos os poemas. Os poemas lidam bastante com memórias e a busca e exame dessas memórias. Para Jacques Le Goff, “o passado é ao mesmo tempo passado e presente”; o passado torna-se contemporâneo de medida que é apreendido no presente. (LE GOFF, 1972, p.51). Todas essas memórias são eventos, incidentes e encontros na vida das múltiplas vozes dos poemas. E todos esses poemas (incidentes) criam uma identidade, e como Henry James diz “o que é caráter se não a determinação de incidente?” (JAMES, 1948). Claro que ele está se referindo às esferas da ficção, mas isso se aplica tanto ao assunto em questão, se não mais. Cada poema da primeira parte é uma determinação de incidente, então o leitor é apresentado com muitos poemas que criam uma identidade.

Como eu queria explorar esse tema de identidade através das complicações e desafios de aprender uma nova língua, a primeira parte representa a fase inicial de

³³ Original: “every poem he writes involves his whole past’ e que ‘the encounter, be it novel or renewed by recollection from the past, must be suffered by a poet before he can write a genuine poem”.

aprender uma nova língua: tradução interna. Cada palavra, frase, ideia que pensamos, pensamos em nossa língua materna e traduzimos internamente para a segunda língua. Essa primeira fase é representada ao traduzir cada poema, inglês para português.

Poesia é um processo pessoal. Muitas pessoas acham que para escrever um poema, o poeta entra em um momento de inspiração; que algo fora de nossos seres toma posse de nós e algo que rima com milagre acontece. Porém, isto não ocorre sempre assim. “Palavras não moram fora de nós. Nós somos o mundo delas e elas são o nosso” (PAZ, 1973, p.21)³⁴. Dito isso, as palavras que um poeta usa são, inacreditavelmente, pessoais. Claro, as palavras podem ser mudadas, desenvolvidas, mascaradas, mas algumas vezes o poema torna-se um paroxismo de palavras; e, essas palavras, puxam os sentimentos que preferiam ficar escondidos.

Um poema pode ser a única maneira para sentir, entender e superar algo que acontece. E esses poemas, conseqüentemente, representam um momento em que algo dentro de nós muda; eles são placas de sinalização em relação às nossas identidades. Meu poema, ‘A Nearly Poem About a Nearly Death’, é um exemplo deste tipo.

“Poesia é o transbordamento espontâneo de sentimentos poderosos: ela tira sua origem de emoção recolhida em tranquilidade” (WORDSWORTH)³⁵. Esse poema, que publiquei com 23 anos, foi escrito de uma só vez; embora eu já o houvesse escrito muitas vezes na minha mente, eu ainda não havia encontrado essa tranquilidade que eu precisava para escrevê-lo. O assunto é delicado. Eu tentava escrever um poema sobre suicídio, mas nunca conseguia achar o tom certo. Depois de três anos, eu encontrei a tranquilidade e a voz para finalmente escrever esse poema.

Esse ensaio pretende comentar sobre a voz do sujeito lírico que não é a voz do poeta, isso é para mostrar que poemas, mesmo sendo pessoais e sentimentais, não são sempre factuais. Muitas vezes exploro um sentimento, por exemplo, no caso

³⁴ Original: “Words do not live outside us. We are their world and they ours”. Disponível em: <<http://www.bartleby.com/39/36.html>>.

³⁵ Original: “Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquility”.

desse, a luta e a incerteza, e invento um evento ou cenário para investigar e desenvolver esses sentimentos.

O poema é construído de dezoito dísticos, com a primeira linha sempre mais longa do que a segunda. Segue o poema na sua totalidade:

A Nearly Poem About a Nearly Death

*I'm trying to write about my brother and how he swallowed more pills
Than seconds in a minute.*

*I'm trying to remember how I felt when I got his text that said,
I love you, you'll always be my little man,*

*I'm trying to really tap into how I would have sounded then with the thoughts of
Ambulances and coffins swelling in my mind.*

*But I can't write it now without this tone of anger, even as I type I type hard and fast,
But surely I was not angry then,*

*In that moment when I saw the message. I was working, I had just pulled a
Pint of Guinness*

*And I remember the man I served reminded me of Dad: checkered Jumper and
Why thank you ever so much,*

*I remember being happy, and then I read the message and I put the phone away and continued
Serving customers, did I really do that?*

*And then I got the bus home and I remember crying the whole way with all those eyes on me
And all the stories being made up in all those heads.*

*But I still can't remember the feeling, not well, just a heaviness that was an emptiness that was
All I could taste in my mouth.*

*Then there was a plane and there was Sarah who was already at the hospital and there were all
Those fallen faces telling us it was bad news.*

*Then Mum, not wailing, not over the top in her misery but broken, her face
All lines of regret, and dad with his no*

*Voice and forehead full of fear, and then there was William, later than the rest of us,
He looked different too, heavier, more tanned.*

*He was good in that situation, as if he belonged to another family and went to a school where he
Took a class called: what to do when your brother tries to kill himself 101,*

*I think by the time William arrived I was angry, we knew Richard would survive now
And I was what, disappointed?*

*Infuriated yes, that he snatched us from our lives and made us press pause so we could
Weep and wake on edge,*

*So he could reflect in us what we had all hidden so well, so that he could feel loved.
The tone is wrong I know,*

*The anger filters through my fingers and it has forged a little hole somewhere inside me and in
That hole is a little man with a white flag*

*Waving it over and over, his arms as heavy as a metal bullet but he cannot be heard and the flag
Cannot be seen and the poem will never be written.*

Os primeiros três dísticos começam com ‘I’m trying to’; ao fazer isso, o poema mostra o grande esforço que o poeta enfrenta ao escrever um poema pessoal. Também ilustra a incerteza constante que o poeta sente durante o processo criativo e investiga a impressão de que o poema errado está sendo escrito. Mais do que tudo isso, esses três dísticos expõem a luta para lembrar os sentimentos que todos nós esquecemos, e lembramos, e mudamos sem saber. É um poema sobre luta, mas também sobre a dificuldade de confiar em nossas próprias memórias.

*I’m trying to write about my brother and how he swallowed more pills
Than seconds in a minute.*

*I’m trying to remember how I felt when I got his text that said,
I love you, you’ll always be my little man,*

*I’m trying to really tap into how I would have sounded then with the thoughts of
Ambulances and coffins swelling in my mind.*

Daqui em diante, o poema segue uma ‘quase-narrativa’ dos eventos que aconteceram, e sempre questiona a própria memória do sujeito lírico a respeito dos acontecimentos. “A memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada” (CANDAUI, 2011, p.16). Embora esse evento tenha sido uma situação que se imprimiu na mente do sujeito lírico, esse também se pergunta se ele não mudou coisas aqui e lá com a finalidade de superar o acontecido. Ou se ele esqueceu a ordem ou desconstruiu tudo e construiu novamente para dar sentido a tudo: uma tarefa impossível, para fazer algo assim faz sentido.

As próximas três estrofes tentam reencontrar e relembrar o sentimento naquele primeiro instante em que ele percebeu o que estava acontecendo, mas isso, como os versos atestam, é mais uma tarefa impossível.

*But I can't write it now without this tone of anger, even as I type I type hard and fast,
But surely I was not angry then,*

*In that moment when I saw the message. I was working, I had just pulled a
Pint of Guinness*

*And I remember the man I served reminded me of Dad: checkered Jumper and
Why thank you ever so much,*

Esse poema, embora não tenha um rigoroso padrão de rimas, cria seu senso de ritmo e metro através de repetição e de iambos. Por todo o poema, existem múltiplos exemplos de repetição de estruturas sintáticas, criando anáforas: 'I'm trying', 'I remember', 'and then', isso não apenas cria um ritmo, mas também reforça duas coisas: a tentativa para o sujeito lírico lembrar e conectar-se à sua própria memória, e para transmitir os numerosos passos do evento e a incerteza e insegurança sentidos. Conforme Staiger, "a repetição lírica não traz nada de novo com as mesmas palavras. É a singularidade da mesma disposição [anímica] que ressoa de novo". (STAIGER, 1975, p.34) Essas etapas, conseqüentemente, refletem os sentimentos vívidos ao escrever esse poema. Durante todo o tempo, esses versos criam e aprofundam o sentimento e mordacidade do poema. Os iambos usados também expõem essa ideia de movimento e fluxo, especialmente nas partes pesadas e reflexivas: '*And I remember the man I served reminded me of Dad*'.

Parece que a volta de uma lembrança somente pode ocorrer no modo de tornar-uma-imagem...O perigo constante de confundir lembrar e imaginar, que resulta de memórias se tornando imagens desta forma, afeta o foco de fidelidade correspondente à afirmação de verdade de uma lembrança.³⁶ (RICOEUR, 2011, p.7 – tradução nossa)

³⁶ Original: "It does appear that the return of a memory can only take place in the mode of becoming-an-image... The constant danger of confusing remembering and imagining, resulting from memories becoming images in this way, affects the focal of faithfulness corresponding the the truth claim of memory".

Embora o sujeito lírico questione sua própria memória no poema todo, é apenas na próxima estrofe que ele explicitamente questiona-se, e sobretudo, duvida de si mesmo. E, pela primeira vez, no poema, o tom muda de pungência e tristeza para culpa e vergonha.

*I remember being happy, and then I read the message and I put the phone away and continued
Serving customers, did I really do that?*

*And then I got the bus home and I remember crying the whole way with all those eyes on me
And all the stories being made up in all those heads.*

*But I still can't remember the feeling, not well, just a heaviness that was an emptiness that was
All I could taste in my mouth.*

Ao duvidar e questionar no poema, um senso de choque e descrença está sendo mostrado e, por fim, aponta para algo muito maior: a recusa em acreditar na gravidade da situação. Essas dúvidas menos importantes atuam como uma sinédoque da dúvida fundamental: será que o irmão, no poema, vai sobreviver? Nos dois últimos dísticos, a repetição de 'all those' e 'that was' novamente cria o ritmo, enquanto também expõem as muitas emoções avassaladoras que o poeta nem conseguia entender.

O poema, então, segue usando repetição para ilustrar a passagem do tempo; isso igualmente ajuda a construir a incerteza e o medo que a família toda está sentindo. Ao construir o poema, quis retratar a individualidade de cada um, e como todos lidaram com a situação do seu próprio jeito. É a primeira vez que é dito explicitamente ao leitor o que aconteceu; antes foi apenas mencionado no primeiro verso de uma maneira metafórica para mostrar a falsa 'poética' do suicídio. Na realidade, é ambulâncias e hospitais e desgosto. Nos versos finais, o tom muda e o conteúdo é severo, pesado e real. E o verso que apresenta isso é honesto, franco e sem caprichos, e isso é para mostrar a feiúra e a simplicidade do assunto:

*Then there was a plane and there was Sarah who was already at the hospital and there were all
Those fallen faces telling us it was bad news.*

*Then Mum, not wailing, not over the top in her misery but broken, her face
All lines of regret, and dad with his no*

*Voice and forehead full of fear, and then there was William, later than the rest of us,
He looked different too, heavier, more tanned.*

*He was good in that situation, as if he belonged to another family and went to a school where he
Took a class called: what to do when your brother tries to kill himself 101,*

Os versos, supracitados, reúnem toda a família e todas as emoções num momento do poema só. E também mostram a distância que existia entre os membros da família: todos tinham que pegar voos; um é mais bronzeado; e todos estão reunidos para enfrentar a incerteza que uma quase-morte pode trazer.

Os próximos dois dísticos lidam com um anticlímax e realmente trazem à superfície os sentimentos inesperados diante de uma situação como essa. Novamente, o eu no poema questiona-se, e sua própria memória está sendo interrogada sobre o porquê, e até nem ele acredita que sentia isso. Seguindo Candau, “a memória é a identidade em ação, mas ela pode ameaçar, perturbar e mesmo arruinar o sentimento de identidade” (CANDAU, 2011, p.18). É, nessa parte criativa, que o poeta investiga a sua memória e não gosta do que ele encontra. Embora ele se questione e exista um tom de vergonha e desonra, ele nunca dá uma resposta clara e honesta.

*I think by the time William arrived I was angry, we knew Richard would survive now
And I was what, disappointed?*

*Infuriated yes, that he snatched us from our lives and made us press pause so we could
Weep and wake on edge,*

O sujeito lírico é apenas capaz de insinuar o que ele realmente sente e, ao invés de explorar isso mais e tentar entender melhor, ele deixa a raiva obscurecer a verdade. No último dístico, existem mais exemplos de iampos para criar um ritmo e, então, entrar na última fase do poema: “so we could weep and wake on edge.”

As últimas três estrofes são as mais honestas e mais sinceras do poema e, por isso, elas são as mais poéticas: a verdade é mais fácil de ser dita quando está escondida.

So he could reflect in us what we had all hidden so well, so that he could feel loved.

The tone is wrong I know,

The anger filters through my fingers and it has forged a little hole somewhere inside me and in

That hole is a little man with a white flag

Waving it over and over, his arms as heavy as a metal bullet but he cannot be heard and the flag

Cannot be seen and the poem will never be written.

Nessa parte, o sujeito lírico admite que o tom parece errado, e, ao fazer isso, está admitindo que esse poema não é o poema que ele queria escrever. O poema que ele queria escrever está ainda mascarado por raiva, e essa raiva escondeu o poema dentro de dentro dele. A última imagem é a de um homenzinho com uma bandeira branca, e é nessa imagem que a verdade do poema existe. O que essa imagem está mostrando é que não é o seu irmão que precisa pedir desculpas, mas que é o sujeito lírico que precisa pedir desculpas a ele.

Conforme Candau, “o jogo da memória que vem fundar a identidade é necessariamente feito de lembranças e esquecimentos” (CANDAU, 2011, p.18). Esse poema, que lida com um evento tão impactante e marcante, faz parte da identidade de uma pessoa. É através dos ‘esquecimentos’ no poema, e dessas ‘dúvidas’ que o leitor consegue perceber, que o eu-lírico talvez possa não parecer confiável. Isso torna-se visível nos últimos versos quando o eu-lírico aquiesce que o poema que ele queria escrever nunca vai ser escrito.

Na parte do livro, ‘Antes de Antes’, existe poesia auto-traduzida. Essa parte reflete o processo de aquisição de uma língua estrangeira. A primeira coisa que um estrangeiro faz é pensar na língua materna e paralelamente traduzir para a língua-alvo. Queria explorar isso através dos meus poemas, ao traduzir o poema original em

inglês para o português. Contudo, existe outra razão para isso e é em relação ao tema do livro em si: linguagem e identidade.

Todos os poemas da primeira parte do livro foram escritos em inglês, antes que eu pudesse expressar-me poeticamente em português, e eles representam o ‘eu’ antes das minhas experiências aqui no Brasil. E para mostrar como a aquisição de uma nova língua, num outro país com outra cultura, pode influenciar e mudar uma identidade, foi necessário mostrar, através da minha poesia, o ‘eu’ antes de antes.

Então me confrontei com o grande desafio de traduzir, e pior ainda, traduzir poesia, e pior de tudo, traduzir meus próprios poemas. E para explicar bem o processo de tradução de meus próprios poemas, queria falar um pouco em geral sobre tradução em si.

A vida humilde de um tradutor é frequentemente sobrecarregada com dúvidas, inseguranças, e críticas, e com a necessidade incessante de provar algo, e isso é tão evidente nos reinos de tradução de poesia. Palavras dos grandes nomes como Robert Frost - “poetry is what gets lost in translation”³⁷ e Umberto Eco “translation is the art of failure”³⁸, projetam sombras na tarefa, e essa preocupação interna, muitas vezes assombra o objetivo principal de traduzir poesia.

Tradução é a arte da revelação, ela faz o desconhecido, conhecido. É a habilidade de reconhecer, recriar e revelar a obra de outros artistas. Infelizmente a ideia de perfeição já entrou muito no debate crítico sobre a tradução de poemas, e tendemos a esquecer que perfeição na tradução é inconcebível. Ademais, eu creio que perfeição não tem lugar na tradução, bem como não tem lugar em qualquer terra subjetiva.

O objetivo real é não tentar conseguir a perfeição, pois isso é um ato fútil e contraprodutivo, mas é tentar conseguir na língua alvo o que o poeta fez na língua fonte. Em termos simples, isso é tradução de poesia. Certamente, existem níveis múltiplos para atravessar, níveis que se entrelaçam e que ficam emaranhados no processo, mas esses níveis são incorporados ao objetivo do tradutor. E quando um tradutor cria poemas que “stand on their own as poems in the target culture” (ATTWATER, 2005, p.124), então, é evidente que os diferentes níveis da construção

37 Citação disponível em <<http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/r/robertfros101675.html>>.

38 Citação disponível em <<http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/u/umbertoeco136873.html>>.

(rima, ritmo, sintaxe, contexto cultural, tom, estilo, semânticas) foram lidados com competência e sensibilidade, e o tradutor, portanto, atravessou fronteiras e quebrou barreiras para revelar, ao público, o desconhecido, conhecido.

A apreciação de tradução de poesia, bem como a apreciação de poesia, é enormemente subjetiva. Por isso, em anos recentes, embora o processo já tenha sido trabalhado por Holz-Manttari, Neubert e Gabrian desde 1984, a ideia de tradução comentada tem crescido consideravelmente em popularidade. Nos círculos acadêmicos, tornou-se cada vez mais generalizada e procurada, além disso, tradução comentada dá ao leitor uma dimensão nova, para refletir em termos de tradução que eles leem. É, em resumo, um foco no *processo* e não no *produto*. Isso não significa porém, que diminuiu o significado do produto; de fato, atua como um componente complementar. Eu realmente acredito que esses comentários ajudam tanto o tradutor quanto o leitor, pois forçam o tradutor a questionar todas as escolhas cuidadosamente, porém, TAPs (Thinking Aloud Protocols), ou seja, tradução comentada, não são suficientes na justificação das decisões, ao contrario disso, eles são um ponto de partida.

Álvarez (2007), no seu ensaio *Evaluating Students' Translation Process in Specialised Translation: Translation Commentary*, define uma lista de orientações que devem ser seguidas quando se traduz um texto. Essas orientações são utilizadas para o processo e para os comentários. Claro, essas orientações são utilizadas para o espectro geral de tradução e não são especificamente para a tradução de poesia, mas, mesmo assim, podemos lançar mão desse artigo como um gatilho para pensar sobre tradução, com comentários em relação à poesia. Espero mostrar, através dos meus comentários, como eu consegui traduzir essa parte do livro, ao apresentar 'A Nearly Poem About a Nearly Death' e a tradução como uma sinédoque. Segue a tradução em sua totalidade:

Um Quase Poema Sobre Uma Quase Morte

*Eu quero escrever sobre meu irmão e como ele engoliu mais pílulas
do que segundos em um minuto.*

*Eu quero me lembrar de como eu me senti quando eu recebi sua mensagem que dizia,
eu te amo, tu sempre vai ser meu irmãozinho,*

Eu realmente quero descobrir como eu teria soado com os pensamentos das ambulâncias e caixões inchando na minha mente.

Mas eu não posso escrever sem esse tom de raiva, mesmo enquanto eu digito, eu digito duro e rápido, mas certamente eu não estava com raiva naquele momento,

Naquele momento quando eu vi a mensagem, eu estava trabalhando, eu tinha acabado de servir um copo de Guinness

E eu me lembro que o homem que eu servi parecia-se com meu pai: moletom xadrez e eu que te agradeço,

Eu me lembro de estar feliz, e então eu li a mensagem e coloquei o celular de volta no meu bolso e continuei servindo clientes; eu realmente fiz isso?

E então eu peguei o ônibus para casa e chorei a viagem inteira sob tantos olhares e tantas histórias sendo inventadas em tantas cabeças.

Mas eu ainda não consigo me lembrar do sentimento, não bem, apenas um peso que era um vazio que era tudo o que eu podia sentir na minha boca.

Então houve um avião e a Sarah, que já tinha chegado no hospital, e todos os rostos caídos falando que as notícias eram ruins.

Então, minha mãe, não gemendo, não exagerada na sua angústia, mas despedaçada, sua cara cheia de rugas de remorso, e meu pai com sua não

Voz e testa cheia de medo, e então chegou o William, mais tarde do que nós, ele parecia diferente também, mais gordo, mais bronzeado,

Ele era bom naquela situação, como se ele pertencesse a outra família e tivesse ido à escola onde ele teria feito uma aula chamada: o que fazer quando teu irmão tenta suicidar-se,

Eu acho que quando o William chegou eu estava brabo, nós já sabíamos que o Richard sobreviveria e eu estava o que, desapontado?

Frustrado sim, que ele tinha nos arrebatado das nossas vidas e nos forçado a pressionar pausa para que nós nos lamentássemos e acordássemos num pulo,

Para que ele pudesse refletir em nós o que nós tínhamos escondido tão bem, assim ele poderia sentir-se amado. O tom é errado, eu sei,

A raiva filtra através dos meus dedos e ela forjou um buraco minúsculo em um lugar dentro de mim e nesse buraco vive um pequeno homem com uma bandeira branca

Acenando repetidas vezes, seus braços pesados como uma bala de metal, mas ele não consegue ser ouvido e a bandeira não consegue ser vista e o poema nunca será escrito.

Primeiramente, tive que enfrentar a forma do poema. Trabalhei bastante para ver se esse poema funcionaria em português com 18 dísticos. O poema em si, não tem um formato fixo de rima, as rimas são internas; então foi mais fácil de seguir a mesma forma. Sempre, na tradução de poesia, o tradutor tem que perceber o que é mais importante para traduzir e, nesse poema, é a procura de uma resposta que faz sentido, e isso é feito por imagens do mundo normal que cerca o sujeito lírico. Foi crucial também traduzir o poema, mantendo os mesmos sentimentos e emoções e o ritmo do poema, que cresce quase despercebido. O primeiro dístico em inglês cria um quase pentâmetro iâmbico. Em português, primeiramente tive que mudar a redação dos versos para criar um ritmo mais suave, e também consegui introduzir a assonância, que fortalece a sonoridade do poema: “Eu quero escrever sobre meu irmão e como ele engoliu mais pílulas/do que segundos em um minuto.”

O uso de repetição no poema é fundamental para mostrar a exasperação da voz; e em inglês o primeiro encontro com repetição é ‘I’m trying’, que são três sílabas (fraco, forte, fraco), em português eu consegui manter esse ritmo ao traduzi-lo como ‘eu quero’. Então os primeiros três dísticos seguem o mesmo crescimento de ritmo e auto-reflexão. Muitas vezes, quando a tradução de poesia é o assunto, os leitores procuram as faltas e, portanto, perdem os ganhos. Nesses três primeiros dísticos, consegui criar meia rima de vogal (minuto, amo, irmãozinho) e, também, a língua portuguesa me ofereceu um jeito de aproximar o sujeito lírico e o irmão do poema ao usar esse ‘inho’, portanto um nível extra de intimidade entre o sujeito lírico e seu irmão é criado.

Eu quero escrever sobre meu irmão e como ele engoliu mais pílulas do que segundos em um minuto.

*Eu quero me lembrar de como eu me senti quando eu recebi sua mensagem que dizia,
eu te amo, tu sempre vai ser meu irmãozinho,*

*Eu realmente quero descobrir como eu teria soado com os pensamentos nas
ambulâncias e caixões inchando na minha mente.*

O quarto dístico foi realmente muito difícil de traduzir. Todos os dísticos do poema tem no primeiro verso quase sempre o dobro das sílabas do segundo verso. Isso é mais uma forma de criar ritmo e dar ao leitor a certeza que vai seguir e isso contrasta duramente com o conteúdo que é incerto e sempre questionado. Em português, para ficar com esse estilo, tive que deixar coisas de fora e jogar com as quebras dos versos. E, ainda, alguns versos que são leves e fluidos em inglês, tornam-se pesados e prolixos em português. O quarto dístico é ainda, um pouco palavroso, mas consegui manter a aliteração do original (claro, usando sons diferentes), e isso permite que o poema seja lido com a (quase) mesma fluidez do original; e, mais importante, mantém o crescimento de dúvidas de auto questionamento e um tom de culpa surge no verso: “Mas eu não posso escrever sem esse tom de raiva, mesmo enquanto eu digito, eu/ digito duro e rápido, mas certamente eu não estava com raiva naquele momento,”.

Muitas vezes, nessa parte do livro, eu tive que lembrar algo para conseguir manter o poema fiel ao original: “traduzir e escrever são de fato duas atividades qualitativamente diferentes” (BRITTO, 1999, p.241). Traduzir os poemas dos outros, mesmo sendo um desafio, é menos turbulento. Quando traduzi alguns poemas da Cecília Meireles, por exemplo, enfrentei problemas de ritmo, de rima, de transferir sentimentos e tentar criar as imagens tão lúcidas para uma outra cultura, mas quando traduzi meus próprios poemas estava sempre em conflito com o que o poema estava dizendo, e o que eu queria fazer naquele poema – o que muito frequentemente são coisas diferentes.

Um Quase Poema Sobre Uma Quase Morte, mesmo sendo composto por versos brancos (pentâmetros jâmbicos não rimados), é cheio de ritmo e sonoridade. A linguagem, no poema original, é quase coloquial, e a ocorrência de tanta repetição transmite a luta e o conflito na voz do sujeito lírico, mas também reforça o ritmo que se torna um evento banal, importante. Na tradução do oitavo dístico, consegui manter

esse ritmo e também criei uma nova aliteração da consonante *t* e assonância da vogal *a*: “E então eu peguei o ônibus para casa e chorei a viagem inteira sob tantos olhares/e tantas histórias sendo inventadas em tantas cabeças.”

Ao fazer isso, o ritmo cresce na linha e também cresce o peso do evento, a gravidade do que está por vir. Claro, em cada dístico, eu tive que mudar partes da frase ou a estrutura da frase para manter o ritmo e para não criar versos pesados e desastrados – a sonoridade é tudo num poema, e criá-la numa segunda língua realmente foi um desafio enorme.

O objetivo, dessa parte do livro, também tem que ser questionado. Eu queria mostrar o processo de aprender uma segunda língua e fiz isso, porque acredito que o poema em inglês traduzido para uma outra língua, é sempre bem vindo ao lado do original, pois a maioria das pessoas que leem poesia é culta e educada, e nesse país, isso significa que eles têm um certo domínio da língua inglesa e, por isso, acredito que o original pode ajudar e aprofundar a leitura do poema.

Nos próximos quatro dísticos, o poema continua com repetições que revelam o sujeito lírico tentando entender os passos do evento e suas próprias emoções e, embora os detalhes pareçam fúteis, eles recuperam as lembranças (símbolos) daqueles momentos importantes. Esses versos mostram também a passagem do tempo, através da repetição do ‘então’. Essas quatro estrofes foram mudadas muitas vezes para criar uma musicalidade nos versos. Na versão em inglês, a musicalidade se justapôs aos detalhes banais e à perplexidade da situação. Embora eu não tenha mantido explicitamente as mesmas formas de musicalidade, eu criei outras que soam mais naturais na língua portuguesa:

Mas eu ainda não consigo me lembrar do sentimento, não bem, apenas um peso que era um vazio que era tudo o que eu podia sentir na minha boca.

Então houve um avião e a Sarah, que já tinha chegado no hospital, e todos os rostos caídos falando que as notícias eram ruins.

Então, minha mãe, não gemendo, não exagerada na sua angústia, mas despedaçada, sua cara cheia de rugas de remorso, e meu pai com sua não

*Voz e testa cheia de medo, e então chegou o William, mais tarde do que nós,
ele parecia diferente também, mais gordo, mais bronzeado,*

Eu mantive rimas imperfeitas ao usar palavras com a consonância muito forte terminando em ‘o’ e ‘a’: ‘peso’, ‘vazio’, ‘tudo’ ‘podia’ ‘minha’ boca’. Similarmente, consegui manter o ritmo (quase pentâmetro iâmbico) do original ‘all/ those fallen faces) na língua alvo (todos os rostos caídos). Em muitos poemas, tive que decidir se eu ficaria com os neologismos que eu criei, por exemplo (no voice) e, nesse exemplo, eu decidi mantê-lo, embora soasse um pouco estranho, a quebra do verso criou incerteza e um segundo significado (não/ voz).

Aqui, estou falando mais sobre a tradução de um poema. Quero também falar sobre a tradução de poesia em geral e como eu pensei nesse processo no intuito de criar poemas na língua alvo. Peter Newmark diz que tradução é “captar o sentido de um texto em outra língua da forma que o autor pretendia no texto”³⁹ (NEWMARK, 1988, p.5 – tradução nossa). Como o autor sou eu mesmo, o sentido era mais fácil de traduzir, o que ficou mais difícil foi separar o original e a tradução.

Paz diz que:

Cada texto é único e, ao mesmo tempo, é a tradução de outro texto. Nenhum texto é totalmente original porque a própria linguagem, na sua essência, já é uma tradução: primeiramente, do mundo não-verbal e, secundariamente, porque cada signo e cada frase é a tradução de outro signo e outra frase. Entretanto, este argumento pode ser virado ao contrário sem perder a sua validade: todos os textos são originais porque toda tradução é distinta. Cada tradução, até certo ponto, é uma invenção e, sendo assim, constitui um texto único.⁴⁰ (PAZ, 1971, p. 9 – tradução nossa)

Dito isto, muitas vezes eu pensei no poema como uma versão de uma versão. O poema em português, eu tratei como uma tradução, mas ao mesmo tempo como um poema novo. E cada poema apresentou dificuldades e desafios diferentes, mas mesmo assim, enfrentei-os com o mesmo foco, não apenas traduzir o próprio poema, mas criar um novo poema.

³⁹ Original: “rendering the meaning of a text into another language in the way that the author intended the text”.

⁴⁰ Original: “Every text is unique and, at the same time, it is the translation of another text. No text is entirely original because language itself, in its essence, is already a translation: firstly, of the non-verbal world and secondly, since every sign and every phrase is the translation of another sign and another phrase. However, this argument can be turned around without losing any of its validity: all texts are original because every translation is distinctive. Every translation, up to a certain point, is an invention and as such it constitutes a unique text”.

Nesse poema em particular, tive que pensar muito sobre as quebras dos versos, como criar um ritmo, quando ficar com os dísticos (com o primeiro verso mais longo do que o segundo). Muitas vezes, no original, as quebras aconteceram semanticamente, mas para fazer isso na tradução teria criado versos pesados e desajeitados. Nos últimos quatro dísticos, o número de sílabas por verso cresceu bastante: “Frustrado sim, que ele tinha nos arrebatado das nossas vidas e nos forçado a/ apertar pausa para que nós nos lamentássemos e acordássemos num pulo,”.

Nesses versos, por exemplo, para ficar com o mesmo sentido e tempo verbal em português, precisei usar o subjuntivo, que aumenta cada sílaba no verbo e, por consequência, no verso. No original, a quebra aconteceu na palavra ‘weep’, e criou a segunda linha com apenas palavras monossilábicas. Na tradução, isso se mostrou impossível, então tive que criar um outro tipo de ritmo com o som ‘os’, e consegui usar verbos que têm a mesma tonicidade para melhorar o ritmo. Portanto, a leitura do poema em inglês e português são muito diferentes, mas cada um tem seu próprio estilo e ritmo, e os dois conseguem transmitir os mesmo sentimentos e fazem as mesmas inquirições.

Md. Ziaul Haque afirma que

Um tradutor literário deve também deve estar capacitado para traduzir sentimentos, sutilezas culturais, humor e outros elementos delicados de uma obra. Na verdade, tradutores não traduzem sentidos, mas mensagens. É por isso que o texto deve ser considerado na sua totalidade.⁴¹(HAQUE, 2012 – tradução nossa)

Esse poema é um exemplo disso. As mensagens do poema, em sua totalidade, foram traduzidas de língua fonte para a língua alvo; usei técnicas diferentes, o poema em si mudou através de ritmo, rima, quebras de linhas, cronometragem, mas se o leitor lê o original e a tradução, acredito que as mesmas mensagens, questões, e emoções serão enfrentadas e desenvolvidas com o mesmo tom e delicadeza.

⁴¹ Original: “a literary translator must also be skilled enough to translate feelings, cultural nuances, humour and other delicate elements of a piece of work. In fact, the translators do not translate meanings but the messages. That is why, the text must be considered in its totality”.

5.2 ANTES DE AGORA: O PROCESSO POR TRÁS DE ESCREVER UM POEMA

Nessa parte do livro, a poesia torna-se um pouco experimental. Cada poema é uma mistura de inglês e português. Esses tipos de poemas ainda são incomuns, e são escritos mais em países onde se tem mais de uma língua materna. Esse novo *mini-genre* está crescendo cada vez entre mais poetas bilíngues escrevendo *poemas interlinguais*. Esses poemas, em geral, e ainda mais nessa parte do meu livro, mostram os fardos e as peculiaridades em ser bilíngue. Gustavo Perez Firmat, um poeta cubano-americano, diz que “I have the feeling that I'm not fluent in either one, words fail me in both languages”⁴².

Essa parte do livro teve esse objetivo: explorar essas falhas nas duas línguas, e mostrar como essas peculiaridades influenciam uma identidade. Por um lado essa parte é experimental e eu queria brincar com as línguas e tentar criar poesia interlingual que fosse leve e animada, poesia que empurra os limites e normas da criação poética, que brinca com ritmo nas línguas diferentes e, por outro lado, queria criar poemas que mostrassem a dificuldade de se encontrar uma voz em uma segunda língua, e mais, identificar-se com essa segunda língua.

Interlingual poetry, que é comum na poesia chicana, tornou-se uma nova forma de se expressar. Selinker (1972, apud Nickel, 1998) definiu a interlíngua como um sistema linguístico distinto que envolve aspectos da primeira língua do aprendiz e daquela que está adquirindo. Wardhaugh (1970, p.96 apud Henderson, 1985) dá uma definição que vale citar por completo: “Existe um sistema linguístico ou psicolinguístico distinto (interlíngua) que se constitui na mente do aprendiz e pode tomar a forma de Pidgin ou que pode se desenvolver em uma língua propriamente dita” (tradução nossa)⁴³.

Essa nova forma de usar línguas intermitentemente mostra um nível de identidade, e isso pode ser visto na língua das chicanas nos Estados Unidos. *Interlingualism*, seguindo Lilia de Katzew, ‘é um dos traços mais significativos que

⁴² <http://www.npr.org/2011/10/17/141368408/for-a-bilingual-writer-no-one-true-language>.

⁴³ Original: “Selinker (1972 cited in Nickel, 1998) first defined interlanguage as a separate linguistic system which involves aspects from the learner’s first language and that which he is acquiring. Wardhaugh (1970, p.96 cited in Henderson, 1985) gives a definition worth quoting at length: “There exists a separate linguistic or psycholinguistic system (interlanguage) which forms in the mind of the learner and may take the form of a pidgin and which may develop into a language in its own right”. Disponível em: <<https://medium.com/@postsriptutp/interlingualism-beyond-bilingualism-and-onto-the-knowledge-and-use-of-languages-2f9f09afde96#.x5fywajaj>>.

revela o seu senso de identidade com os Estados Unidos⁴⁴ (KATZEW, 2004, p.61 – tradução nossa). *Interlingualism*, na sua forma mais simples “é uma prática linguística altamente sensível ao contexto de atos de fala⁴⁵, capaz de mudar acrescentar-misturas de línguas conforme necessita a situação ou os efeitos desejados”⁴⁶ (BRUCE-NOVOA, 1990, p.50 – tradução nossa).

Na minha vida aqui no Brasil, muitas vezes eu usava e ainda uso, uma forma de *interlingualism*. Antes, por exemplo, nessa parte do livro, eu acreditava que era uma falta de domínio da língua portuguesa, mas até hoje, em casa especialmente, eu falo numa língua que não é nenhuma e nem outra; é uma mistura que me permite expressar numa forma mais completa e justa. Frequentemente, isso é visto como um erro, como se eu estivesse quebrando as regras das duas línguas. “O espaço entre as línguas é uma zona proibida de nem isso, nem aquilo. Aqueles que praticam um tipo de fala localizado na zona de mistura são marginais linguísticos para os puristas de ambos os polos.”⁴⁷ (BRUCE-NOVOA, 1990, p.33 – tradução nossa).

Portanto, essa parte do meu livro representa uma fase em que eu estava dominando mais e mais a língua portuguesa, mas cada vez mais eu me sentia deslocado. Não estava nem aqui nem lá; não falava nem isso nem aquilo; ficava entre línguas e portanto entre identidades.

No poema ‘Who Eu Sou’, por completo abaixo, eu tentei enfrentar esse *interlingualism* em relação à identidade, e como o primeiro influencia a última.

⁴⁴ Original: “is one of the most significant features that reveals their sense of identity in the United States”.

⁴⁵ Searle, J. *Speech Act Theory and Pragmatics*. Holland: Springer Netherlands, 1980.

⁴⁶ Original: “is a linguistic practice highly sensitive to the context of speech acts, able to shift admixtures of languages according to situational needs or the effects desired”.

⁴⁷ Original: “The space between the languages is a forbidden zone of neither this nor that. Those who practice a type of speech located in the zone of mixture are linguistic outlaws for the purists at either pole”.

Who Eu Sou?

Quem sou eu?

*A mix of father's readings
With the beating of a Houlihan
Heart. Tears taught to fall
When tears need to
Fall. A symbol that words
Are powerful.*

Who am I?

*Uma boca vazia, uma
Língua sem uma língua.
Uma criança chorando com sons
Cheios de vogais.
Momentos e momentos de
Inalando e exalando.*

Quem sou eu?

*Ungrown hands playing with
Building blocks, the A's and B's
And C's. A toddler with my sister's
Guidance to draw within the lines.
All picture no sound.*

Who am I?

*Mãos grandes e uma aliança,
Brincando com verbos e adjetivos,
Provando os sons nos meus dentes;
Cuspindo fracassos e erros.*

Quem sou eu?

*Stuck in between being
And unbeing; entre um*

*Pensamento e uma opinião,
Entre pensando e falando. Stuck*

Like a cat

Up

A tree.

O poema é uma troca de línguas. Cada estrofe é uma permuta de inglês e português, e cada língua está fazendo coisas diferentes. A repetição de ‘quem sou eu’ e ‘who am I’, torna-se um ritornelo e mostra e reforça a ideia e o sentimento que entre essas línguas não sou eu. A primeira estrofe lida com o passado, tudo está lotado numa estrofe de seis versos; as partes mais importantes da estrofe criam essa identidade que eu estou tentando entender. Quatro imagens fundamentais, que são repetidas várias vezes no livro, estão na primeira estrofe: ‘father’s readings’, ‘Houlihan heart’, ‘tears’ e ‘palavras’. Cada imagem representa uma parte da minha identidade – as leituras do meu pai que eu herdei, esse coração que sinto muito da minha mãe, a verdade de mostrar suas emoções, e finalmente, e mais importante, o poder da palavra.

A estrofe segue, livremente, em pentâmetro iâmbico. Na primeira imagem: “Quem sou eu?/A mix of father’s readings”. São utilizadas 5 sílabas tônicas e 5 átonas para criar o ritmo que vai seguir durante o poema, e também essa primeira imagem estabelece o ritmo para a segunda imagem que acaba sendo onomatopeica: “With the beating of a Houlihan/Heart.”.

Essa imagem de novo é construída com 5 sílabas tônicas e 5 átonas, e o ritmo em si reflete a imagem de um coração batendo. Da-dum-da-dum-da-dum. Essa imagem encorpa uma imagem que muitos escritores já exploraram, incluindo minha preferida de Sylvia Plath, no seu romance ‘The Bell Jar’. “I took a deep breath and listened to the old brag of my heart. I am, I am, I am” (1963, p.233).

A segunda estrofe, que está escrita em português, mostra os sentimentos de frustração e inabilidade. Nessa nova língua, nessa nova estrofe, um novo ser nasceu. Os primeiros dois versos brincam bastante, quase brincadeira, quase infantil, com as rimas. Assim como, na primeira estrofe o ritmo mostrou o batimento de um coração, agora mostra a infantilidade dessa nova voz: “Uma boca vazia, uma/Língua sem uma língua.”.

A próxima imagem brinca mais com as palavras ao mostrar o que a imagem interior já fez com as rimas e assonância: “Uma criança chorando com sons/Cheios de vogais”.

Esse estilo continua por toda a parte. Num nível, o tom é leve e lúdico, mas em outro nível, é mais profundo, um assunto delicado e complicado está sendo enfrentado e esse assunto é o tema mais importante no livro: linguagem e identidade.

A próxima estrofe, que volta à língua inglesa, apresenta a dificuldade de aprender português. Continua com as imagens de bebê, e essas imagens refletem os sentimentos de inabilidade e, também, o símbolo do bebê é importante porque a identidade ainda não foi encontrada.

Quem sou eu?

*Ungrown hands playing with
Building blocks, the A's and B's
And C's. A toddler with my sister's
Guidance to draw within the lines.
All picture no sound.*

Esses versos transmitem a necessidade da orientação dos outros já que, nessa nova voz ainda não me reconheço. O ritmo também tem traços de pentâmetro iâmbico, ‘the A’s and B’s and C’s’, e nos outros versos, embora não sejam decassílabos, cada oração segue o mesmo ritmo: ‘to draw within the lines’ Da-dum-da-dum-da-dum. A última linha, que fica sozinha, é um fortalecimento da ideia que o ‘eu’, ainda que a aparência seja a mesma, é totalmente diferente sem uma voz, ou quando a voz muda.

Na próxima estrofe, o leitor depara-se com a imagem de como eu apareço, enquanto na estrofe anterior lidou com sentimentos. Então existe uma justaposição da identidade de aparência, o que as pessoas conseguem enxergar e ver, e da identidade interior, dos sentimentos e emoções.

Who am I?

*Mãos grandes e uma aliança,
Brincando com verbos e adjetivos,
Provando os sons nos meus dentes;
Cuspindo fracassos e erros.*

Se, na estrofe anterior, surgiu a imagem do bebê, que representa uma falta de identidade, aqui surge o símbolo de uma aliança, que representa uma outra identidade: a vida real, a vida objetiva, a vida tátil. Portanto, existe a imagem dos sentimentos (do bebê, da inabilidade, da orientação) na estrofe anterior, e agora as imagens do que os outros conseguem ver dessa nova identidade (aliança, erros de gramática, adulto sem domínio de uma língua), e todos os versos mostram a insegurança que uma pessoa sente, quando está aprendendo uma nova língua, e como essa insegurança consegue influenciar a nova identidade.

A última estrofe muda a estrutura. Em todas as outras, uma língua era usada, mas nessa última, os versos alternam-se entre inglês e português. Decidi fazer isso para realmente mostrar que a língua portuguesa estava começando a tomar mais espaço na minha mente, e para transmitir a confusão de estar sempre entre duas línguas.

*Quem sou eu?
Stuck in between being
And unbeing; entre um
Pensamento e uma opinião,
Entre pensando e falando. Stuck
Like a cat
Up
A tree.*

A primeira imagem em inglês reforça o sentimento de estar constantemente entre duas terras, duas línguas, duas identidades; a imagem aprofunda a luta de ser a mesma pessoa nas duas línguas, a luta de ser o mesmo enquanto sendo sempre o outro. Na próxima imagem, a língua muda para mostrar que existe um espaço entre pensar e falar, e esse espaço, muitas vezes, parece um mar sem ponte. É intransponível. Elif Shafak, na sua palestra *The Politics of Fiction*, diz que

quando se chega atrasado para a língua, o que acontece é que se vive aí com uma frustração contínua e perpétua. Como atrasados, sempre queremos dizer mais, sabe, contar piadas melhores, dizer coisas melhores, mas acabamos dizendo menos porque há uma lacuna entre a mente e a língua. E

tal lacuna é muito intimidante. Mas se conseguirmos não nos assustar, também é estimulante.⁴⁸ (SHAFAK, 2010– tradução nossa)

A última imagem do gato, mostra exatamente isso. O sentimento de frustração, de não ser livre, de não conseguir mostrar quem se é realmente; de sentir-se preso. Porém, existem cócegas de estimulação, que, por pular, alcançará uma liberdade. E então vem a terceira parte do livro, onde essa estimulação e liberdade foram encontradas e exploradas através dessa nova língua.

5.3 CHEGANDO NO AGORA

O poder do verso (diz Valery) se deriva de uma harmonia indefinível entre o que diz e o que é. Indefinível é essencial para a definição. A harmonia não deve ser definível; quando pode ser definida, é harmonia imitativa e isso não é bom. A impossibilidade de definir a relação, junto com a impossibilidade de negá-la, constitui a essência da linha poética.⁴⁹ (AUDEN, 1993, p.35 – tradução nossa)

Meu objetivo nesses ensaios não é definir o que poesia é, ou como um verso funciona, ao invés de informar ao leitor as minhas escolhas, dúvidas, desafios, raciocínio e justificativas. A harmonia do poema, como Valery diz, é indefinível.

Essa parte do livro, “Chegando no Agora”, é construída de pensamentos poéticos. Queria explorar poesia em essência. Ficava pensando muito na minha voz poética, em inglês, e como essa voz mudou dramaticamente, quando eu comecei a escrever poemas em português. Explora e desenvolve tipos de poemas que são calcados em ritmo e rima, e explora momentos. Brinca bastante com ritmo e rima, e utiliza melodias simples, usando uma escala só. Isso não quer dizer que eu estou querendo diminuir o valor desses poemas; ao contrário, é muito difícil criar melodias

⁴⁸ Original: “when you're a latecomer to a language, what happens is you live there with a continuous and perpetual frustration. As latecomers, we always want to say more, you know, crack better jokes, say better things, but we end up saying less because there's a gap between the mind and the tongue. And that gap is very intimidating. But if we manage not to be frightened by it, it's also stimulating”. Disponível em: <https://www.ted.com/talks/elif_shafak_the_politics_of_fiction/transcript?language=en#t-1247>.

⁴⁹ Original: “The power of verse (writes Valery) is derived from an indefinable harmony between what it says and what it is. Indefinable is essential to the definition. The harmony ought not to be definable; when it can be defined it is imitative harmony and that is not good. The impossibility of defining the relation, together with the impossibility of denying it, constitutes the essence of the poetic line”.

com poucas notas. O que é importante é que esses poemas são mais um passo em achar minha voz de poeta em português. Como o leitor perceberá, os poemas diferenciam-se muito dos poemas da primeira parte do livro.

Sem planejar, comecei a escrever muitos poemas, baseados frouxamente, nos haicais.

É de conhecimento comum que a forma tradicional de um haiku japonês possui três linhas com sete, cinco e sete sílabas. Infelizmente, esse conhecimento comum não é totalmente correto. Como argumentado por Hiroaki Sato, hokku e haiku japoneses não são alinhados como estamos habituados no Ocidente. Como é escrito em japonês, pode ser uma linha ou duas linhas, e em edições impressas é quase sempre apresentado como uma linha (horizontalmente, de cima para baixo).⁵⁰ (BARNHILL, 2004, p.5 – tradução nossa)

Ao entender que a forma haikai em sua língua de origem nem sempre tem esses três versos (5,7,5), como supostamente se acredita, queria experimentar essa forma poética. Decidi explorar mais com os sons em português. Contudo, queria infundir a mesma sensibilidade e suscetibilidade que Basho formou nos seus haicais no fim do século 17. E também pretendia observar, como os haicais fizeram há mais de 300 anos, um momento, explorar um evento comum sem trapaça; criar um momento cristalizado e destilado – nada mais.

Os haicais normalmente têm uma palavra sazonal (kigo) e uma exclamação, ao invés de uma palavra sazonal apenas, meus pensamentos poéticos usam palavras que se referem à linguagem, identidade ou um sentimento que faz parte dos dois. E cada poema explora um momento e exclama algo profundo numa maneira musical.

O primeiro poema, por exemplo, apresenta ideias que são integrais do meu livro, a primeira sendo sobre momentos e eventos que nos mudam (o que é caráter se não a determinação de incidente?), e que nossas identidades estão sempre em fluxo e o eu de um momento não é o mesmo eu de um momento anterior.

⁵⁰ Original: "It is common knowledge that the traditional form of a Japanese haiku is three lines with seven, five, and seven syllables. Unfortunately, this common knowledge is not quite accurate. As Hiroaki Sato has argued, Japanese hokku and haiku are not lineated in the way we are used to in the West. As it is written in Japanese script, it may be one line or two lines, and in printed editions it is virtually always presented as one line (horizontally, from top to bottom).

Quando o dia termina

E estou na cama

Vou pensar

Sobre agora

Como uma

Metáfora.

É um pensamento abstrato e poético que cria um ritmo que varia entre sílaba tônica e sílaba átona. O poema é carregado de assonância, com cada verso rimando com a letra 'a'; esse uso de vogais cria um tom arejado. Em todos esses poemas, as pausas métricas tornaram-se muito importantes, pois esses poemas, sendo mais musicais, precisam de espaços e silêncios, como uma música. Denis Levertov diz que

A pausa no final da linha se equivale a uma meia vírgula. Os olhos e ouvidos do leitor, tendo assimilado as palavras e os ritmos da linha ganham um breve descanso antes de ir para a próxima. Em outras palavras, há um silêncio momentâneo; e, como sabem os músicos, o silêncio é parte integrante da música.⁵¹ (ADDONIZIO; LAUX, 1997, p.105 – tradução nossa)

No poema, supramencionado, cada quebra dá um silêncio com o som suave e sossegado, e cada verso avança a imagem interior, e com o último verso (palavra), o poema completa-se como um pensamento poético que explorou um momento no tempo.

A repetição como pincelada, como encantação, como princípio fundamental; é essencial para todas as poesias. Mesmo quando as palavras não se repetem, outras coisas, como a estrutura da sentença ou padrões de estrofe, podem. Uma forma tradicional como o soneto se baseia na repetição de ritmos e rimas. Os poucos sujeitos da poesia são reciclados diversas vezes: o amor, a morte, a perda, o eu, o mundo físico, o mundo além. Tudo já foi dito; tudo merece ser repetido, ou não estaríamos escrevendo poemas, mas relendo.⁵² (ADDONIZIO; LAUX, 1997, p.151 – tradução nossa)

⁵¹ Original: "the pause at the end of a line is equal to a half-comma. The reader's eye and ear, having taken in the words and rhythms of the line get a brief respite before going on to the next. In other words, there's a momentary silence; and as musicians know, silence is an integral part of the music".

⁵² Original: "Repetition as brushstroke, as incantation, as fundamental principle; it's basic to all poetry. Even when words aren't repeated, other things, like sentence structure or stanza patterns, may be. A traditional form like the sonnet is based on repeating rhythms and rhymes. The few subjects of poetry get recycled over and over again: love, death, loss, the self, the physical world, the world beyond

Nessa parte do livro, como no livro inteiro, imagens, sentimentos, ideias, palavras, rimas, ritmos e técnicas são repetidos, mas repetidos de uma maneira diferente: eles representam algo novo. Repetição é fundamental na essência da poesia, tanto no conteúdo quanto na forma. Essa terceira parte, não é diferente. Imagens da natureza – o mar, a lua, o sol, os penhascos, as conchas, as folhas, as árvores – são repetidas para criar uma unidade entre os poemas, assim como a repetição de aliteração e assonância, e os ritmos provocados pela alternância de sílabas tônicas e átonas. Tudo isso ajuda a criar uma ligação entre os poemas e deixar que se manifestem os múltiplos eus dos poemas.

“Chegando no Agora” lida com poemas curtos que podem ser lidos sozinhos como pensamentos poéticos, mas também podem ser lidos juntos para criar mais um nível de entendimento dos poemas. No próximo poema, por exemplo, cada estrofe é como um pensamento abstrato, mas quando todos são lidos juntos, eles criam um outro poema.

as nuvens são desconcertadas;

desligadas

.

minha mente refletida

no céu

.

imagens dos dragões

persequindo

coelhos

.

imagens que não são

imagens de modo

algum

.

desfiguradas

it. All of it has been said before; all of it bears repeating, or we wouldn't be writing poems at all, but rereading”.

*pelo
tempo*

*pedaços do algo
que era mais*

*sombras no chão
que crescem*

*uma escuridão
que trai a noite*

*humanos querendo
ser humanos*

Semanticamente, as palavras mudam e ganham novos significados. Nuvens se tornam pensamentos se tornam imagens se tornam pedaços se tornam sombras se tornam escuridão se tornam humanos. O poema cresce através dessa forma agitada e aparentemente desconectada. Cada estrofe é quase um haikai e cada uma é uma sinédoque de um pensamento, e o poema é uma sinédoque do processo do pensamento.

As repetições dos sons criam mais uma ligação entre as estrofes, mais uma vez eu brinquei com os sons mais leves da língua portuguesa. Como os fundamentos de um haikai, esse poema tem imagens e palavras que aludem à natureza. E como os poetas haicais, eu “comecei a escrevê-los como versos semi-independentes, que poderiam ser usados para iniciar uma estrofe para um verso emparelhado, mas também poderiam ser apreciados por si próprios” ⁵³(BARNHILL, 2004, p.4 – tradução nossa), ou seja, eu criei poemas que representam a essência de haikai e que são independentes sendo semi-independentes.

⁵³ Original: “began to write them as semi-independent verses, which could be used not only as a starting stanza for a linked-verse, but also could be appreciated by themselves” .

Os poemas, nessa parte do livro, são apresentados em formas diferentes, mas todos são conectados à cultura do haicai. Os últimos poemas, nessa parte, realmente são apresentados como haicais, e eles ligam todos os temas do livro, que são até mais explorados na última parte. Esses poemas incorporam tudo que eu tentei fazer no processo de criação. Eles são musicais, são sensíveis como os haicais do Matsuo Bashō, lidam com a natureza, enfrentam a pergunta fértil do livro que é sobre linguagem e identidade, criam um ritmo e rima, exploram momentos que são muito mais que apenas momentos, e finalmente, eles atuam como uma ponte para a última parte do livro.

~~~

*Meu coração  
Era só um trampolim  
Para teus pés*

*Teu coração  
Era só um pântano  
Para minha alma*

~~~

*A memória
De quem eu era
É quem eu sou*

~~~

*Alimenta-me  
Com gostos de palavras:  
Amor, amor, a...*

~~~

*O tempo muda
Luz para escuridão
e meu coração ainda bate.*

~~~

*Dá-me a língua  
Que vive na sua língua  
E eu vou ser eu.*

~~~

*Só tenho isso:
Lágrimas de compromisso
E a sombra do sol*

~~~

*Ah! Folhas, verdes,  
Querendo ser amarelas:  
O tempo muda.*

~~~

*Cada dia tem mais
Sons que eu nunca tinha ouvido:
E ainda mais.*

~~~

*E agora para o futuro  
com sua cara escondida:  
tu não me assustas.*

#### 5.4 AGORA: O PROCESSO POR TRÁS DE ESCREVER UM POEMA

A última parte do livro, 'Agora', é toda escrita em português. A última etapa da aquisição de uma segunda língua está completa. Todos os poemas dessa parte foram pensados, desenvolvidos, escritos, editados, rasgados, reconstruídos, em português. É uma celebração de uma nova voz, e uma resolução de identidades.

Este capítulo pretende analisar e desconstruir dois poemas para iluminar e mostrar minhas decisões dentro da poesia escrita em português. Para fazer isso, eu usarei dois artigos cruciais: *Poesia e Pensamento Abstrato*, do Paul Valéry, e *Musicalidade da Poesia*, do T.S. Eliot, que está no seu livro *De Poesia e Poetas*. Esses dois artigos lidam com assuntos fundamentais ao analisar poesia e integrarei esses assuntos com relação aos poemas a serem examinados.

Gostaria de começar com uma citação do Valéry. Deixo em inglês também porque eu considero que essa tradução serve melhor do que a tradução brasileira: "A poet's function – do not be startled by this remark – is not to experience the poetic state: that is a private affair. His function is to create it in others". "Um poeta, não se choquem com a minha proposição, não tem por função fazer sentir novamente o estado poético: isso é um assunto privado. Reconhece-se o poeta – ou, pelo menos, cada um reconhece o seu – pelo simples fato de que ele transforma o leitor em "inspirado" (VALÉRY, 2011, p.214). Na versão em português, o excerto "his function is to create it in others" está omitido, frase que está presente na versão original: "Il a pour fonction de le créer chez les autres" (VALÈRY, 2002, p. 668). Essa frase é muito importante porque, como Valéry declara, existem duas funções: uma é privada, sagrada, o mundo do poeta enquanto ele está escrevendo o poema, e a outra é o resultado: o poema. Esse poema tem que servir, na minha opinião, para mais do que apenas um estado poético. O poema existe para criar esse estado em outros, para inspirar outros, para dar um sentimento para o leitor que ele não sabia existir, ou expor um sentimento que o leitor tem, mas em outras palavras. O poeta "procura e encontra em nós a causa admirável de sua admiração" (VALÉRY, 2011, p.214). O 'porquê' eu escrevo é tão importante quanto 'o que' eu escrevo.

O primeiro ponto abordado por Eliot é sobre quando um poeta fala ou escreve sobre poesia. Eliot acredita que o poeta "tem qualificações ou limitações peculiares" (ELIOT, 1972, p.43), e eu concordo, mas essas qualificações e limitações são

intensificadas quando o poeta fala sobre sua própria poesia. Então, querido leitor, por favor, prepare-se para uma leitura cheia de peculiaridades.

Para mim, analisar minha poesia faz parte da edição. Quando estou no momento de escrever um poema, o mundo real desintegra-se e fico sozinho com letras que querem ser palavras; palavras que querem ser imagens. No momento em que eu paro para pensar, interpretar ou analisar, eu paro de ser o poeta e torno-me o pensador, o leitor; e o coração do poema fica parado, e para voltar eu preciso ressuscitá-lo, mas o poema nem sempre volta intacto. Então, esse momento de analisar vem depois, muito depois, e a questão discutida por Eliot está sempre presente, porque todo poeta tentará, de alguma forma, “defender a espécie de poesia que está escrevendo” (ELIOT, 1972, p.44).

Eu começarei com meu poema ‘Flores Feias.’ Esse poema pode ser achado na quarta parte – *Agora* – do meu livro. Valéry declara que o poeta é um homem que “sofre uma transformação oculta” (VALÉRY, 2011, p.219). Não sei se a palavra ‘sofre’ é a melhor para descrever essa transformação, mas ela definitivamente acontece, e essa transformação em relação a ‘Flores Feias’ aconteceu durante uma aula. Estava sentado e a professora estava falando sobre oxímoros e comecei a pensar sobre isso, porque esses oxímoros surgem automaticamente em uma língua materna, mas na segunda língua eles se tornam muito mais difíceis, e lá, na aula, eu escrevi no meu caderno as palavras: flores feias. E durante o dia, em fragmentos, ideias vieram entre goles de café, ideias que continham um sentimento bonito que se tornou feio, grotesco.

### *Flores feias*

*Elas se sentam, bem  
Organizadinhas, como  
Túmulos.*

Esse título foi inspirado pelo poema Flores do mal, de Baudelaire. Seu poema instigou o estado poético em mim. O próprio título sugere dois pontos: a primeira ideia é que essas flores são feias, a aparência é feia, e a segunda é que flores por si só são

feias e o que elas representam é feio. E seguindo isso, o leitor tem a imagem das flores como túmulos, sendo apresentado para a imagem da morte. E, nessa imagem, o oxímoro está aprofundado, e também dá o senso de lugar para o leitor: um cemitério. Além disso, um ritmo está sendo criado nesses versos curtos com a assonância e a aliteração, e o verbo reflexivo, para mim, é importante porque mostra que as flores estão sentadas sozinhas, sem a influência das mãos humanas. A beleza da natureza em si está sendo questionada.

Parte desse poema é sobre a experimentação dos sons. Valéry explica bem sobre a diferença entre som e ruído. E eu queria explorar esse “mundo dos sons”, e para fazer isso eu precisava separá-lo do “mundo dos ruídos” (VALÉRY, 2011, p.210). Como estou escrevendo poesia na minha segunda língua, esse mundo está algumas vezes coberto na escuridão, e o processo é parecido com o ato de procurar as chaves na bolsa da minha esposa: vasculhar não funciona, tem que ser gentil, cuidadoso. Eu provei os gostos das palavras na minha boca, puxando os sons das vogais e tentando criar uma rima com os sons suaves da primeira letra do alfabeto. Enquanto isso, eu queria desenvolver mais a ideia das flores sendo feias, e a ideia da morte e do que está sendo deixado para trás depois dela, e do que também é deixado para trás depois que as flores são tomadas da terra. Essas ideias estão interligadas com o oxímoro do título.

*Elas foram  
Arrancadas, e a terra  
Ficou feia e  
A floresta é a serra,  
Sem dúvida,*

“Um poema pode parecer significar várias coisas diferentes para diferentes leitores, e todos esses significados podem ser diferentes daqueles que o autor pensou querer expressar” (ELIOT, 1972, p.49). Isso é a magia da poesia. É incrível também como um poema pode significar algo diferente dependendo de quando e como ele é lido. O ato de ler um poema é sagrado, e até o ambiente pode influenciar na leitura do

poema, assim como o humor pode aumentar ou diminuir o sentimento do leitor enquanto lê um poema.

Ao ler meus poemas, eu tenho certeza de que o leitor pensará em muita coisa que eu não sabia estar explorando; interpretará o poema de um jeito único e o poema representará e significará algo singular para o leitor e isso me dá muita felicidade, pois mostra novamente a magia da poesia, e aprofunda os pensamentos de Eliot: “A interpretação do leitor pode diferir da do autor, e pode ser igualmente válida – ela pode ser mesmo melhor” (ELIOT, 1972, p.50).

A próxima parte do poema continua a lidar com as imagens das flores e da morte:

*e elas  
Apenas têm um olho,  
Doze olhos singulares  
Olhando fixamente para  
Mim. Como os olhos  
Dos médicos que olham  
Pelas janelas, esperando  
Pela morte.*

Essa parte do poema começa a abordar um assunto profundo: é o coração do poema. Aqui eu queria interligar as flores com a morte novamente e passar a sensação de que um representa o outro e vice-versa. Eu tentei reforçar essa ideia ao introduzir os médicos, que também são inseparáveis da morte. Os olhos singulares são os olhos das flores e dos médicos. Os médicos, que estão tão acostumados com a morte, usam um olho só para cuidar dos pacientes, e o outro olho está ocupado fazendo outra coisa. É a primeira vez que eu me coloco no poema, e os olhos das flores estão olhando para mim. Se o leitor pensa sobre as flores como túmulos, sugeridos anteriormente, pode-se dizer que esse ‘eu’ está no cemitério e essas flores estão num túmulo.

*Morte tem  
 Apenas um olho,  
 Sem dúvida, é por  
 Causa disso que ela  
 Erra tanto. E essas  
 Flores são meus dedos,  
 Meus pés, minhas unhas  
 Que eu mordo  
 E cuspo e  
 Deixo no chão.*

A imagem da morte é sempre constante. Os olhos dos médicos, das flores, estão conectados ao olho da morte. Nessa parte, eu queria ligar o cenário com o sentimento. Aqui, esse 'eu' antes no poema fala que a morte 'erra tanto', e o leitor pode conectar isso com as flores do túmulo no cemitério. E um sentimento de raiva transborda através dessas palavras, um sentimento de luto que está fervendo por debaixo. Então, as flores tornam-se uma parte do corpo e, por fim, tornam-se unhas no chão. Eu escolhi essas imagens com muito cuidado, pois eu queria explorar, não somente nessa estrofe, mas no poema como um todo, a utilidade das flores nos momentos da morte, nos tempos de luto. Algo bonito é 'arrancado' da terra para tentar aliviar o luto? E depois as flores também morrem, a beleza morre e a terra está vazia. Essa imagem das unhas é fundamental para o sentimento, porque unhas por si só são peles mortas, e também representam uma imagem feia, então eu queria aprofundar essa ideia das flores sendo feias, e ligar mais uma vez à morte, flores, beleza/ feiúra e utilidade.

A última parte é franca, direta e sem imagens de beleza. O estilo é mais objetivo e eu incluí 'a gente'; essa parte é onde eu queria falar sobre a humanidade em geral e como nós vivemos nossas vidas, e como em momentos da morte nós percebemos o quão frágil a vida é, mas logo depois caímos novamente nas rotinas que a sociedade espera de nós. E essa parte do luto, dos pensamentos sobre a vida, tem o mesmo prazo das flores e, quando elas morrem, nós começamos 'a piscar os/ Dias fora'. Esses dois últimos versos são um pouco incomuns, porque vieram a mim em inglês: 'to blink the days away.' Eu mantive a estrutura da frase, pois possui ritmo e sons

bonitos, e quase alcança o pentâmetro iâmbico, e também para explorar meu estilo de poeta irlandês escrevendo em português. Valéry fala que poesia “é uma linguagem dentro de uma linguagem” (VALÉRY, 2011, p.208), e, para mim, escrever um poema em português é uma linguagem dentro de uma linguagem dentro de uma linguagem.

*E essas flores  
Morrerão e  
A gente vai  
Continuando  
A piscar os  
Dias fora.*

Valéry luta contra a ideia de que o poema é “uma espécie de prodígio, denominado [...] inspiração” (VALÉRY, 2011, p.215) e explica sobre ‘o trabalho inteligente.’ Um poema não é só um momento de inspiração; o poeta não apenas ‘transmite o que recebe’. Um poema é o resultado de várias etapas, todas elas incorporando trabalho inteligente. A palavra usada em inglês é ‘labor’, trabalho difícil, trabalho doloroso, e essa ideia de inspiração representa apenas um por cento do processo.

Meu segundo poema, “O Menino de Cor”, teve um momento de ‘inspiração’, e foi a primeira vez em que uma ideia para um poema e a primeira frase chegaram totalmente formadas em português. Estava no centro de Porto Alegre, almoçando no intervalo de aulas e começou a chover. Estava com calor, sentado na rua, embaixo de um guarda-chuva e estava chovendo, e a chuva tinha um cheiro muito diferente da chuva da Irlanda: “A chuva daqui não tem nada a/Ver com a chuva da Irlanda.”

Com isso eu tirei meu caderno e comecei a escrever. E depois começou o trabalho. Eu não sabia o que eu queria explorar com esse poema, mas sabia que seria sobre opostos e na minha mente eu tinha uma imagem das cores brilhantes no meio da escuridão.

*Ela incha e inunda, deixando  
Tudo molhado. O paralelepípedo  
Se torna um salão de  
Dança.*

Eu continuei com a diferença entre a chuva da Irlanda e do Brasil. E aqui eu comecei a desenvolver a primeira imagem da pobreza. A chuva do Brasil inchando e inundando é por causa da falta de infraestrutura nas cidades. Em segundos, a rua estava molhada e inundada. Com essa ideia, a próxima imagem seguiu fluidamente. E o coração do poema começou a bater. Esse seria um poema sobre a enorme divisão entre os ricos e os pobres. E o restante da imagem explora isso: à rua simples, feita de paralelepípedos, justapõe-se a imagem do salão de dança.

*E as ruas são um  
Cobertor de guarda  
Chuvas. E os pingos  
Caem gordos e  
Pesados.*

Essa parte é apenas uma imagem e está preparando o leitor para a próxima estrofe. Aqui, estou mostrando uma coisa básica, como um guarda-chuva, e como esse simples objeto pode proteger. E mais ainda: como todos têm, ou quase todos. Essa estrofe está ajudando o passo, o ritmo e a rima: ‘pingos’, ‘gordos’ e ‘pesados’. Esse sons são duros e oclusivos e termino a estrofe com a intensidade das palavras pesadas. Eliot afirma que “a música do verso não constitui um assunto passível de ser tratado verso a verso, mas uma questão que se refere à totalidade do poema” (ELIOT, 1991, p.52). Esse poema é um que funciona no todo. Cada parte está construindo ideias, imagens e sons para ajudar no impacto do clímax.

*E ali, no meio de tudo,  
Há um menino vestindo  
Camiseta e havaianas.*

*Ele tem olhos claros,  
que brilham na chuva.*

Eu nunca tinha escrito sobre raça, e nunca tive vontade de escrever sobre assuntos políticos ou polêmicos. Minha poesia é mais relacionada à criação de sentimentos, ou exploração de algo que eu não entendo. Mas isso era um assunto que estava crescendo dentro de mim, desde que eu cheguei ao Brasil: essa pobreza que nós presenciamos todos os dias estava lentamente apertando o meu coração. E a estrofe acima justapõe-se à estrofe anterior: a imagem de todo mundo com guarda-chuva, e a chuva caindo pesadamente contra um menino com camiseta e havaianas. Claro, as havaianas são simbólicas. Em “O menino de Cor”, eu não queria uma imagem desajeitada ou um poema que era obviamente sobre raça, então a única alusão se dá no título. Essa imagem é da pobreza total, mas o que é chave aqui são os olhos do menino: eles brilham. Algo dentro dele está vivo.

*E ele está brincando  
Com um cubo mágico  
E as cores refletem  
Uma alma que se tornou  
Escura por acaso.*

A última estrofe é um pouco enigmática. Para mim, pode ser lida de duas formas. A primeira é que o menino achou o cubo mágico no lixo ou na rua, e está brincando com ele. E essa interpretação não diminui o significado, desde que o leitor ligue o cubo com a alma. Nessa estrofe, existem imagens opostas: as cores contra a escuridão. Pensando mais nessa imagem do cubo mágico, o leitor poderia considerar que ela é tão fora do contexto que estaria sendo forçado a interpretá-la como outra coisa. É por causa disso que o vínculo com a alma é tão importante. Para mim, eu queria criar uma imagem de um menino pobre típico, de pé, na chuva, segurando sua alma nas mãos. Queria confrontar o estereótipo e dar a esse menino uma alma cheia de cor, de ideais, de criatividade e amor, que se tornou escura por acaso: ele nasceu negro e pobre.

Espero que, nesse capítulo, eu não tenha buscado ‘defender a espécie de poesia’ que crio, nem lançado expectativas que não foram alcançadas nos dois poemas. Eu sempre falo, e realmente acredito, que o leitor aprenderá mais sobre as técnicas e a magia da poesia nos poemas e não nos artigos que falam sobre poesia.

Segundo Valery, “a duração de composição de um poema, mesmo bem curto, pode absorver anos, enquanto a ação do poema em um leitor será realizada em alguns minutos” (VALÉRY, 2011, p.217). Tenho certeza de que lendo esses poemas cada leitor alcançará suas próprias conclusões, mas espero que esse ensaio o tenha ajudado a pensar sobre meu processo criativo, as intenções com as quais eu comecei os poemas, e espero que o leitor ache outros significados nos poemas, endossando o comentário de Eliot a respeito da interpretação do leitor: a sua “pode ser mesmo melhor” (ELIOT, 1991, p. 43).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não acredito que estou escrevendo isso. Finalmente. Achei que eu escreveria essa parte com tanta felicidade e entusiasmo, mas agora estou me sentindo um pouco nostálgico. Deve ser um sentimento parecido com um pai deixando seu filho na escola pela primeira vez. Esses três anos e seis meses na PUCRS realmente foi o tempo em que aprendi mais da minha vida. Não só dessa língua que me faz sofrer horrores, nem apenas os ensinamentos dos professores sábios e cadeiras inspiradoras, mas as aprendizagens com colegas, amigos; a aprendizagem de uma cultura, de um povo tão animado e rico de vida; a aprendizagem de poesia, novos escritores; a aprendizagem de mim mesmo, dos desafios que eu superei; a aprendizagem de amor; de viagens, de conferências e colóquios; a aprendizagem de uma nova família; a aprendizagem de uma nova identidade.

Tudo isso começou com um pensamento simples: será que um dia vou conseguir ser 'eu' em português? Desde aquele momento, fiquei procurando a resposta através de poesia, de escrever poesia, de pesquisas, artigos, entrevistas, romances, contos, haicais, autobiografias, memórias, e ainda não tenho certeza. O que eu descobri é que a língua é muito mais do que uma forma de comunicação, é um tipo sanguíneo, é a cor de seus olhos, aquelas sardas no seu nariz. Uma mudança de língua muda algo dentro de nós.

Depois de um tempo, através dos meus poemas, eu percebi que essa mudança era muito evidente na minha poesia. O pensamento inicial, em inglês ou português, era um catalisador para um poema inteiramente diferente dependendo da língua. O ato básico de pensar numa língua ou outra, muda o processo de escrever um poema.

Tive que pensar em como mostrar esse tipo de mudança, e esse tipo de poesia ao leitor. Ao incluir o processo e a viagem de aquisição de uma segunda língua, eu escolhi apresentar o livro em quatro partes. Então o leitor consegue ver as etapas de aquisição, e também consegue ver a mudança, não apenas de língua, mas também da voz dos poemas.

A parte mais difícil do livro não foi escrever todos os poemas, mas como escolher quais poemas deveriam fazer parte desta coleção. Um livro de poesia é uma

viagem, e cada poema deve levar o leitor na direção certa. Portanto, muitos poemas que eu escrevi ao longo desses anos, apesar de serem alguns dos meus preferidos, não fazem parte do *When Now Era Antes* porque não abordam os sentimentos e os temas que passam por este livro.

Os capítulos teóricos foram muito mais complicados, porque tive que escrever sobre meus próprios poemas. Durante minha vida acadêmica, acostumei-me a escrever artigos sobre as escritas dos outros, dos grandes nomes, dos livros que eu amo e que mudaram minha vida, mas não sobre as minhas escritas. E para escrever sobre meus próprios poemas foi um desafio, pois sou o escritor, não o leitor. Primeiramente, não sabia se eu conseguiria alcançar os objetivos do poema, e também não queria expor ao leitor esses objetivos. Não queria tirar aquele espaço em que o leitor precisa para entrar no poema e tirar suas próprias conclusões.

O desenvolvimento de parte teórica apresentou mais um problema: qual voz devo usar? Sempre escrevia artigos e capítulos numa voz mais acadêmica, mais formal, mas quando eu escrevia sobre o processo criativo, essa voz discordava do conteúdo. Não consegui escrever sobre algo tão pessoal, como o processo criativo, numa voz que não era íntima e mais próxima do leitor.

Desta forma, nos capítulos sobre o processo criativo, essa voz convida o leitor a entender o processo de uma forma íntima e honesta, enquanto o capítulo de linguagem e identidade utiliza uma voz mais acadêmica para apresentar os resultados de várias pesquisas e estudos.

Os capítulos do processo mostram todos os pensamentos, dúvidas, desafios e inseguranças que um escritor enfrenta diariamente. Questionam as múltiplas escolhas que um escritor deve enfrentar nas suas escritas. Esses capítulos, principalmente, expõem, de um modo geral, sobre o processo em si, e também o processo específico de escrever um poema. Atuam como orientações e explicam ao leitor a importância das minhas escolhas e como essas escolhas formam o poema em termos de ritmo, rima, simbolismo, metáforas e temas.

O capítulo de linguagem e identidade, depois de explorar as questões de identidade em si, tenta achar uma conexão entre a linguagem e a identidade, e, ao fazer isso, mostra como uma mudança na língua pode instigar uma mudança de

identidade. Esse ponto é ligado ao livro de poemas e o artigo ajuda o leitor a entender os temas principais dos poemas e, também, a estrutura do livro. O livro mostra, através da estrutura, a aquisição de uma segunda língua, e o capítulo de linguagem e identidade complementa essa ideia, ao explicar em detalhes essa aquisição e sua significação em relação à identidade.

Meu livro, como uma criança no primeiro dia de escola, está pronto para enfrentar o mundo. Espero que ele tenha sucesso. Espero que o leitor ache algo no livro que o inspire, ou ajude nos momentos difíceis; espero que o leitor se relacione com o livro e que os artigos o ajudem a entender, valorizar e apreciar os poemas.

## REFERÊNCIAS

ADDONIZIO, Kim; LAUX, Dorianne. *The Poet's Companion: a guide to the pleasures of writing poetry*. New York: W. W. Norton & company, Inc, 1997.

ÀLVAREZ, Carcia. *Evaluating Students' Translation Process in Specialised Translation: translation commentary*. Espanha: University of Las Palmas de Gran Canaria, 2007.

ATTWATER, Juliet. Perhappiness: The art of compromise in translating poetry or: 'steering betwixt two extremes. *Cadernos de Tradução*, v.1, n.15, 2005

AUDEN, W. H.. *The Dyer's Hand and Other Essays*. Random House: New York, 1993.

BARNHILL, David Landis. *Basho's Haiku: Selected Poems of Matsuo Basho*. New York: State University of New York Press, 2004.

BRITTO, Paulo H.. Tradução e Criação. *Cadernos de Tradução*, v.1, n.4, p.239-266, 1999.

BRUCE-NOVOA, Juan. *Retrospace*. Houston: Arte Publico Press, 1990.

BUCHOLTZ, Mary; HALL, Kira. Language and Idntity. In: DURANTI, Alessandro (ed). *A Companion to Linguistic Anthropology*. Oxford: Basil Blackwell, 2003.

CANDAU, Joel. *Memória e identidade*. São Paulo: Editora Contexto, 2011.

COMBE, Dominique. *A referência desdobrada: O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia*. Trad. Iside Mesquita; Vagner Camilo. *Revista USP*, n.84, p.112-128, dez/fev. 2009-2010

DUFF, P.. The discursive co-construction of knowledge, identity, and difference: an ethnography of communication in the high school mainstream. *Applied Linguistics*, Oxford, n. 23, p. 289–322, 2002.

ELIOT, T.S.. As três vozes da poesia. In: ELIOT, T.S.. *A essência da poesia*. Trad. Afonso Romano de Sant' Anna. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.

ELIOT, T.S.. *De Poesia e Poetas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

ELIOT, T.S.. *Scylla and Charybids*. Redding Ridge: Black Swan books, 1988.

ÉLUARD, Paul. *Ouvertes Completas II*. Paris: Gallimard, 1968.

FEARON, James D. *What is identity (as we now use the word)*. Unpublished manuscript. California: Stanford University, 1999.

GREEN, J.. An experiment in English. In: GREEN, J.. *The Apprentice Writer*. New York/London: Marion Boyars, 1993, p.47-62.

HAQUE, Md. Ziaul. Translating Literary Prose: Problems and Solutions. *International Journal of English Linguistics*, Toronto, vol. 2, n. 6, 2012.

HENSS, W.. Zweisprachigkeit als Padagogisches Problem. *Ethno politischer Almanach*, n.2, p. 47-55, 1931.

HEMINGWAY, Ernest. *The Old Man and the Sea*. London: Vintage Books, 2000.

HUME, *Treatise of Human Nature*. Oxford: Clarendon Press, 1985.

ISER, W. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1996.

IVANIC, R.. *Writing and Identity: the discorsal construction of identity in academic writing*. Philadelphia, PA: John Benjamins Publishing Company, 1998.

JAMES, Henry. *The Art of Fiction and Other Essays*. New York: Oxford University Press, 1948.

KATZEW, Lilia De. *Interlingualism: the language of Chicanos/as*. California: California State University – Stanislaus, 2004.

KELLMAN, S.. *The Translingual Imagination*. Lincoln/London: University of Nebraska Press, 2000.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 1972

MAHONEY, Blair. *Poetry Reloaded*. Australia/New Zealand: Cambridge, 2009

MEIRELES, Cecília. *Mar absoluto e outros poemas: retrato natural*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

NEWMARK, P.. *A Textbook of Translation*. New York & London: Prentice Hall, 1988.

NOAH, Marcelo. O processo criativo sou eu: entrevista com Paulo Wainberg. In: BRASIL, Luiz Antonio de Assis (coord.). *A escrita criativa: pensar e escrever literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, p.35-46, 2012.

ORWELL, George. *Why I Write*. London: Gangrel, 1946.

PAVLENKO, A.. Bilingual selves. In: PAVLENKO, A.. (ed.). *Bilingual minds: Emotional experience, expression, and representation*. Clevedon, UK: Multilingual Matters, 2006, p.1-33.

PAVLENKO, A.. We have room for but one language here: language and national identity in the US at the turn of the 20th century. *Multilingua*, 21, 2/3, p.163-196, 2002.

PAZ, Octavio. *Traducción: Literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets Editor, 1971.

PAZ, Octavio. *The Bow and The Lyre*. Austin: University of Texas Press, 1973.

PAZ, Octavio. *The Labyrinth of Solitude*. New York: Grove Weidenfeld, 1985.

PEIRCE, B. N.. *Language learning, social identity, and immigrant women (unpublished doctoral dissertation)*. Canada: University of Toronto, 1993.

PLATH, S. *The Bell Jar*. London: Faber and Faber, 1963.

RAJAGOPALAN, K. *Por Uma Linguística Crítica*. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

RICHARDS, I. A.. *The selected letters of I A Richards*. Oxford: Clarendon Press, 1990.

RICOUER, Paul. *Memory, History, Forgetting*. Chicago: Chicago Press, 2004.

RICOUER, Paul. *O si-mesmo como outro*. Cidade: Editora, 2014.

SAMENESS. In: OXFORD English Dictionary. Oxford: Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oed.com/view/Entry/170370>>. Acesso em: 15 de ago. 2015.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TODOROV, T.. Bilinguisme, dialogisme, et schizophrénie. In: BENNANI, J. (et al.) (eds). *Du Bilinguisme*. Paris: Denoel, 1985, p.11-26.

TODOROV, T.. Dialogism and schizophrenia. In: ARTEAGA, A.. *An Other Tongue: Nation and Ethnicity in the Linguistic Borderlands*. Durham/London: Duke University Press, 1994, p. 203-14.

VALÉRY, Paul. Poetry and Abstract Thought. *The American Poetry Review*, v. 36, n. 2, p.61-66, mar/abr. 2007.

VALÉRY, Paul. *Variédades*. São Paulo: Iluminuras, 2011

VALÉRY, Paul. *Variété III, IV, et V*. Paris: Gallimard, 2002. (Folio, Essais, 404)  
WARDHAUGH, Ronald. The Contrastive Analysis Hypothesis. *TESOL Quarterly*, n. 4, p.123-130, 1970

WARREN, Robert Penn. *Talking with Robert Penn Warren*. Athens: University of Georgia Press, 1990.

WILDAVSKY, Aaron. *Craftways: on the organisation of scholarly work*. New Brunswick: Transaction Publishers, 1989.

WILLIAMS, C.F.J.. *What is identity*. Oxford: Clarendon Press, 1989.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Traduzido por D. F. Pears e B. F. McGuinness. London: Routledge e Kegan Paul, 1966.

WORDSWORTH, William. Preface to Lyrical Ballads. In: ELIOT, Charles William (ed.). *Prefaces and Prologues: to famous books*. New York: P.F. Collier & Son, 1909–14. Disponível em: <<http://www.bartleby.com/39/36.html>>.

**ANEXO**

**ANEXO A – CURRÍCULO LATTES**

**Patrick Holloway**  
Curriculum Vitae

Setembro/2016

---

## Dados pessoais

**Nome** Patrick Holloway  
**Filiação** Michael Holloway e Barbara Holloway  
**Nascimento** 26/05/1988 - Chichester/ - Grã-Bretanha  
**Carteira de Identidade** - -  
**CPF** 860.513.260-49  
**Passaporte** PB6777629

**Endereço residencial** Rua Sao Mateus, 302/203  
 Bom Jesus - Porto Alegre  
 90460001, RS - Brasil  
 Telefone: 51 32077665  
 Celular 51 98451551

**Endereço profissional** Express English  
 Rua Dinarte Ribeiro  
 Moinhos de Vento - Porto Alegre  
 90570050, RS - Brasil  
 Telefone: 051 98451551

**Endereço eletrônico**  
 E-mail para contato : patchholloway@gmail.com

---

## Formação acadêmica/titulação

- 2013** Doutorado em Lingüística e Letras.  
 Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Porto Alegre, Brasil  
 Título: Eu, sujeito migrante. A linguagem poética e a metamorfose identitária  
 Orientador: Ana Maria Lisboa de Mello  
 Bolsista do(a): Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
- 2010 - 2011** Mestrado em Creative Writing.  
 University of Glasgow, GLASGOW, Glasgow, Escócia  
 Título: Leftovers of love, Ano de obtenção: 2011  
 Orientador: Zoe Strachan
- 2006 - 2010** Graduação em Inglês e Jornalismo.  
 University of Stirling, STIR, Stirling, Escócia  
 Título: Elephant
- 2008 - 2009** Graduação em Inglês e Jornalismo.  
 University of North Carolina at Wilmington, UNCW, Estados Unidos

---

## Formação complementar

- 2011 - 2011** Curso de curta duração em 30-hour Grammar and Language Awareness course.  
 (Carga horária: 30h).  
 Tefl Scotland, TEFL, Grã-Bretanha

**2011 - 2011** Curso de curta duração em 20-hour TEFL course. (Carga horária: 20h).  
Tefl Scotland, TEFL, Grã-Bretanha

## Atuação profissional

### 1. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS

#### Vínculo institucional

**2015 - Atual** Vínculo: Representante Discente , Enquadramento funcional: Representante Discente, Regime: Parcial  
**2013 - Atual** Vínculo: Bolsista , Enquadramento funcional: Estudante, Regime: Dedicção exclusiva

#### Atividades

**03/2015 - 08/2015** Extensão Universitária, EDUCON  
*Especificação:*  
*Inglês para fins academicos*

**03/2015 - 07/2015** Graduação, Lingua Inglesa  
*Disciplinas ministradas:*  
*Inglês para fins acadêmicos*

**08/2014 - 12/2014** Pós-graduação, Lingüística e Letras  
*Disciplinas ministradas:*  
*Tradução Literaria*

**05/2014 - 12/2014** Extensão Universitária, Programa de Pós-Graduação em Letras  
*Especificação:*  
*Pratica de tradução literária*

**03/2014 - 07/2014** Estágio, Programa de Pós-Graduação em Letras  
*Estágio:*  
*Produção e textos acadêmicas em língua inglesa*

**03/2013 - Atual** Pesquisa e Desenvolvimento, Programa de Pós-Graduação em Letras  
*Linhas de pesquisa:*  
*Teorias e Uso da Linguagem , Leitura, Criação e Sistema Literário , Literatura, História e Memória*

### 2. Express English - RS

#### Vínculo institucional

**2014 - Atual** Vínculo: Celetista , Enquadramento funcional: Professor , Carga horária: 6, Regime: Parcial  
**2011 - 2014** Vínculo: Outro , Enquadramento funcional: Professor , Carga horária: 20, Regime: Parcial

### 3. Audiplo - AUDIPL0

#### Vínculo institucional

**2014 - Atual**  
Parcial

Enquadramento funcional: Professor , Carga horária: 4, Regime:

Outras informações:

Curso para preparar os alunos para a prova Rio Branco. Aulas de tradução, escrita e sumários.

---

## Linhas de pesquisa

### 1. Leitura, Criação e Sistema Literário

Objetivos: Investiga a gênese de textos literários e não literários, sua relação com outras linguagens, a inclusão do escritor no sistema literário, apoiada em teorias críticas da literatura e em documentos de escritores sobre o processo de criação. Seu foco volta-se à criação literária e seus fundamentos estéticos, à crítica genética, às relações entre literaturas e outras mídias, produção de roteiros teatrais e fílmicos e criação de textos não literários. Os acervos literários e documentais do DELFOS – Espaço de Documentação e Memória Cultural – estão à disposição para investigação e aulas in loco sobre o processo criativo dos escritores através do manuseio e da análise dos manuscritos, correspondências, fotografias e anotações registradas em livros e outros materiais que integram o Espaço.

### 2. Literatura, História e Memória

Objetivos: Investiga a literatura como fenômeno histórico e de expressão identitária, específico de espaços determinados ou vinculados a universo mais amplo.

### 3. Teorias e Uso da Linguagem

Objetivos: Estuda a linguagem verbal a partir da relação entre perspectivas teóricas e empíricas da estrutura linguística referentes a texto e discurso, aquisição da linguagem pela criança e variação linguística.

---

## Projetos

Projetos de pesquisa **2013 - Atual** Configurações do sujeito lírico na poesia moderna e contemporânea

Descrição: Do ponto de vista teórico, há poucos estudos publicados em Língua Portuguesa sobre o sujeito-de-enunciação lírico. Destaca-se, nesse sentido, a obra de Käte Hamburger - A lógica da criação literária -, que apresenta uma discussão teórica sobre o estatuto do sujeito lírico no poema. Essa pesquisa pretende produzir uma discussão teórica, a partir da produção poética brasileira, do período simbolista à contemporaneidade, que identifique perfis do sujeito lírico na escrita do poema, bem como "os gestos líricos" (título de livro de Dominique Rabaté) presididos pelos verbos interrogar, chamar, interromper, dar, permitir, entre outros, que desencadeiam operações de linguagem na construção poética. Esses "gestos", sugeridos pelos verbos, são trajetos encarnados em representações imagéticas e esquemas ou linhas de forças (cf. Jean Burgos) que determinam a organização da escrita do poema. No espaço textual, o crítico precisa seguir os itinerários propostos pelo Eu-lírico, apreender as forças em ação no texto e captar uma realidade suplementar, sugerida pelas linhas de força, a tessitura das imagens e a sonoridade do poema.

Situação: Em andamento Natureza: Projetos de pesquisa

Integrantes: Patrick Holloway (Responsável); ; Ana Maria Lisboa de Mello

---

## Revisor de periódico

## 1. Brazilian English Language Teaching Journal

---

### Vínculo

2014 - Atual

Regime: Parcial

---

### Áreas de atuação

1. Creative Writing
2. Poetry
3. English Language
4. Irish Literature
5. Letras
6. Tradução Literaria

---

### Idiomas

**Inglês** Compreende Bem , Fala Bem , Escreve Bem , Lê Bem

**Francês** Compreende Razoavelmente , Fala Pouco , Escreve Pouco , Lê Razoavelmente

**Português** Compreende Bem , Fala Bem , Escreve Bem , Lê Bem

---

### Prêmios e títulos

**2016** Bath Flash Fiction Prize (finalista), Bath Flash Fiction

**2016** Brilliant Flash Fiction (finalista), Brilliant Flash Fiction

**2015** The Bridport Poetry Prize (finalista), Bridport

**2015** The Caring Journey... Who Knows Poetry Competition (primeiro lugar), Caring For Carers Ireland/ Ennis Book Club Festival

**2015** The Irish Times Travel Writer Award (2 Lugar), The Irish Times

**2015** The Irish Times Travel Writing Award (finalista), The Irish Times

**2012** Cork Literary Review Manuscript (finalista), Tigh Fíli Cultural Centre

**2011** Cork Literary Review Manuscript (finalista), Tigh Fíli Cultural Centre

**2011** Highlands and Islands Short Story Competition (finalista), HISSAC

**2011** Láurea Acadêmica, University of Glasgow

**2011** Manchester Fiction Prize (finalista), Manchester Metropolitan University

**2011** Segundo lugar na Competição Penguin Ireland/RTÉ, Penguin Ireland

**2010** Láurea Acadêmica, University of Stirling

2009

Excelência Acadêmica, University of North Carolina at Wilmington

## Produção

---

### Produção bibliográfica

#### Artigos completos publicados em periódicos

**1. HOLLOWAY, PATRICK**

Translation of Cecília Meireles Elegia with Commentary. *Scientia Traductionis.* , v.16, p.195 - 208, 2016.

**2. HOLLOWAY, PATRICK**

Quem sou eu? / Who am i?. *Navegações (Impresso) (Porto Alegre).* , v.7, p.96 - 102, 2014.

#### Capítulos de livros publicados

**1. HOLLOWAY, P.**

Butler Bob In: *The Lonely Crowd*.1 ed.Swansea : The Lonely Press, 2015, v.1, p. 123-131.

**2. HOLLOWAY, P.**

A Ritual In: *A Ritual*.1 ed.Texas : WriteBloody, 2014, v.1, p. 001-.

**3. HOLLOWAY, P.**

Bumble-bee In: *Lunar Poetry*.1 ed.Aberdeen : Speug Publications Limited, 2014, v.2, p. 20-21.

**4. HOLLOWAY, P.**

Flores Feias In: *Sarau Brasil, Antologia Poética*.1 ed.Portuária : Vivara, 2014, p. 288-288.

**5. HOLLOWAY, P.**

In Another Town In: *Lunar Poetry*.1 ed.Aberdeen : Speug Publications Limited, 2014, v.2, p. 17-17.

**6. HOLLOWAY, P.**

Man with newspaper In: *Lunar Poetry*.1 ed.Aberdeen : Speug Publications Limited, 2014, v.2, p. 18-19.

**7. HOLLOWAY, P.**

A Nearly Poem About A Nearly Death In: *A Little Touch of Cliff in the Evening*.30 ed.Glasgow : Carl MacDougall and Zoe Strachan, 2012, v.30, p. 136-137.

**8. HOLLOWAY, P.**

A Nearly Poem About a Nearly Death In: *A Nearly Poem About a Nearly Death*.1, 2012, p. 24-.

**9. HOLLOWAY, P.**

A Nearly Poem About A Nearly Death In: *Tracks in the Sand*.1, 2011, v.3, p. 57-58.

**10. HOLLOWAY, P.**

Apple In: *Apple*.1, 2011, v.3, p. 56-56.

**11. HOLLOWAY, P.**

Counting Stairs In: *Tracks in the Sand*.3 ed.Scotland : Moira McPartlin, 2011, v.3, p. 42-47.

**12. HOLLOWAY, P.**

False Positive In: *Tracks in the Sand*.1 ed.Scotland : Moira McPartlin, 2011, v.3, p. 47-52.

**13. HOLLOWAY, P.**

Four In: *Tracks in the Sand*.1, 2011, v.3, p. 59-60.

**14. HOLLOWAY, P.**

Insert Title Here In: Tracks in the Sand.1, 2011, v.3, p. 60-62.

**15. HOLLOWAY, P.**

Nothing Else In: Poetry Ireland Review.105 ed.Dublin : Joh F Deane, 2011, v.105, p. 17-17.

**16. HOLLOWAY, P.**

Slainte In: Tracks in the Sand.1, 2011, v.3, p. 58-58.

**17. HOLLOWAY, P.**

This Isn't Long Enough to Be a Love Story In: Tracks in the Sand.1, 2011, v.3, p. 52-56.

**Artigos em jornal de notícias****1. HOLLOWAY, PATRICK**

A Generation of Self Doubt. Headstuff. Dublin, 2016.

**2. HOLLOWAY, PATRICK**

Time and Love and all the Space in between. HeadStuff. Irlanda, 2016.

**3. HOLLOWAY, PATRICK**

Florianopolis, Brazil. The Irish Times. Dublin, 2015.

**4. HOLLOWAY, P.**

Apple. The Irish Examiner USA. , 2011.

**Artigos em revistas (Magazine)****1. HOLLOWAY, PATRICK**

Circles. The Incubator. Irlanda, p.19 - 23, 2016.

**2. HOLLOWAY, PATRICK**

What We Do When We Think Nobody's Watching. The Incubator. Irlanda, p.55 - 61, 2016.

**3. HOLLOWAY, PATRICK**

Bubaloo. Headstuff. Irlanda, p.1 - 1, 2015.

**4. HOLLOWAY, PATRICK**

Butler Bob. Papercuts. , p.1 - 13, 2015.

**5. HOLLOWAY, P.**

Esta não é longa o suficiente para ser uma história de amor. Raimundo: Revista da nova literatura brasileira. Brasilia, p.1 - 7, 2015.

**6. HOLLOWAY, P.**

Língua Desconhecida. Raimundo: revista da nova literatura brasileira. Brasilia, p.1 - 5, 2015.

**7. HOLLOWAY, P.**

Long Distance Call. The Lonely Crowd. , 2015.

**8. HOLLOWAY, P.**

Que Esquisita. Raimundo: revista da nova literatura brasileira. , 2015.

**9. HOLLOWAY, P.**

Ryanair flight from Gatwick to Cork. The Lonely Crowd. , 2015.

**10. HOLLOWAY, P.**

Uma Tentativa. Raimundo: revista da nova literatura brasileira. , 2015.

**11. HOLLOWAY, P.**

Vozinha. Raimundo: revista da nova literatura brasileira. , 2015.

**12. HOLLOWAY, P.**

A Change Is Gonna' Come. Rascunho. Curitiba, p.26 - 26, 2014.

**13. HOLLOWAY, P.**

Conversations With Myself. Rascunho. Curitiba, p.26 - 26, 2014.

**14. HOLLOWAY, P.**

Godfather. Five Poetry. , 2014.

**15. HOLLOWAY, P.**

Godfather. Kalyna Review. , 2014.

**16. HOLLOWAY, P.**

Meu Papa. Rascunho. Curitiba, p.26 - 26, 2014.

**17. HOLLOWAY, P.**

O Primeiro Beijo. Five Poetry. , 2014.

**18. HOLLOWAY, P.**

O Primeiro Beijo. Kalyna Review. , 2014.

**19. HOLLOWAY, P.**

Present. Five Poetry. , 2014.

**20. HOLLOWAY, P.**

Present. Kalyna Review. , 2014.

**21. HOLLOWAY, P.**

Spaces. Five Poetry. , 2014.

**22. HOLLOWAY, P.**

Spaces. Kalyna Review. , 2014.

**23. HOLLOWAY, P.**

The Return. Five Poetry. Estados Unidos, p.04 - 12, 2014.

**24. HOLLOWAY, P.**

The Return. Kalyna Review. , 2014.

**25. HOLLOWAY, P.**

Who Eu Sou. Rascunho. Curitiba, p.26 - 26, 2014.

**26. HOLLOWAY, P.**

The Lift and the Fox and the Lilies. Overland Literary Journal. , 2013.

**27. HOLLOWAY, P.**

Apple. From Glasgow to Saturn. , p.5 - 6, 2011.

**28. HOLLOWAY, P.**

Counterpoint. From Glasgow to Saturn. , p.7 - 8, 2011.

**29. HOLLOWAY, P.**

Four. From Glasgow to Saturn. , p.4 - 5, 2011.

**30. HOLLOWAY, P.**

Nothing Else. Poetry Ireland Review. Irlanda, p.17 - 17, 2011.

**31. HOLLOWAY, P.**

Sea-star. From Glasgow to Saturn. , v.21, p.40 - 41, 2011.

**32. HOLLOWAY, P.**

Shadows. RTE Ten. , 2011.

**33. HOLLOWAY, P.**

soon i will be. From Glasgow to Saturn. , v.21, p.41 - 42, 2011.

**34. HOLLOWAY, P.**

Starfucks. From Glasgow to Saturn. , p.6 - 7, 2011.

**35. HOLLOWAY, P.**

This Isn't Long Enough to be a Love Story. From Glasgow to Saturn. , p.37 - 40, 2011.

**36. HOLLOWAY, P.**

The Joys of Poetry. From Glasgow to Saturn. , p.27 - 28, 2010.

**Apresentação de trabalho e palestra**

**1. HOLLOWAY, PATRICK**

**Easter 1916 and September 1913**, 2016. (Conferência ou palestra,Apresentação de Trabalho)

**2. HOLLOWAY, PATRICK**

**Easter 1916 and September 1913**, 2016. (Conferência ou palestra,Apresentação de Trabalho)

**3. HOLLOWAY, PATRICK**

**Language and Identity**, 2015. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)

**4. HOLLOWAY, P.**

**A Tradução de Elegia de Cecília Meireles: o processo Criativo**, 2014. (Congresso,Apresentação de Trabalho)

**5. HOLLOWAY, P.**

**Leitura de poemas**, 2014. (Congresso,Apresentação de Trabalho)

**6. HOLLOWAY, P.**

**Sarau de Poesia: Presenças da Morte**, 2014. (Outra,Apresentação de Trabalho)

**7. HOLLOWAY, P.**

**Tradução: Literary Translation through Close Reading**, 2014. (Conferência ou palestra,Apresentação de Trabalho)

**8. HOLLOWAY, P.; PERNA, C. B. L.**

**Translation through the process of Close Reading**, 2014. (Conferência ou palestra,Apresentação de Trabalho)

**9. HOLLOWAY, P.**

**A distancia não existe para quem ama a literatura. A distancia não existe para quem ama a literatura.**, 2013. (Congresso,Apresentação de Trabalho)

**10. HOLLOWAY, P.**

**mímise realista na era de Youtube e do webdoc: uma abordagem semiótica dos novos desafios da representação do real..Seimotics: a representation of reality.**, 2013. (Congresso,Apresentação de Trabalho)

**11. HOLLOWAY, P.**

**O escritor que volta às aulas: desafios e perspectivas. O escritor que volta às aulas: desafios e perspectivas.**, 2013. (Congresso,Apresentação de Trabalho)

12. **HOLLOWAY, P.**

**Seminário livre de Literatura: Fernando Pessoa, Múltiplos Desassossegos.Fernando Pessoa: An introduction.** 2013., 2013. (Seminário,Apresentação de Trabalho)

13. **HOLLOWAY, P.**

**VI Colóquio de Linguística, Literatura e Escrita Criativa.O escritor que volta às aulas: desafios e perspectivas.**, 2013. (Outra,Apresentação de Trabalho)

14. **HOLLOWAY, P.**

**1ª Festiva: Festa da Escrita Criativa.A DISTÂNCIA NÃO EXISTE PRA QUEM AMA (A LITERATURA).**, 2013. (Outra,Apresentação de Trabalho)

15. **HOLLOWAY, P.**

**From Glasgow to Saturn Reading**, 2011. (Outra,Apresentação de Trabalho)

16. **HOLLOWAY, P.**

**Poetry Reading**, 2011. (Outra,Apresentação de Trabalho)

17. **HOLLOWAY, P.**

**'Elephant'**, 2010. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)

18. **HOLLOWAY, P.;** Mckay, J

**Journalism and the Literature of Reality**, 2010. (Outra,Apresentação de Trabalho)

19. **HOLLOWAY, P.;** WENTWORTH, M.

**'Studies in Short Fiction: American Short Story Cycle'**, 2008. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)

#### **Demais produções bibliográficas**

1. Natalia Borges Polesso; **HOLLOWAY, P.**

**Coração À Corda.** São Paulo:Pátua, 2015. (Apresentação, Prefácio, Posfácio)

2. **DUNCANSON, S.;** **HOLLOWAY, P.**

**English Year 10.** Livro didático. Victoria:Insight Publications, 2015. (Outra produção bibliográfica)

#### **Produção técnica**

##### **Demais produções técnicas**

1. **HOLLOWAY, PATRICK**

**Creative Writing**, 2016. (Outro, Curso de curta duração ministrado)

2. **HOLLOWAY, PATRICK**

**CURSO DE EXTENSÃO INGLÊS CONVERSAÇÃO**, 2016. (Extensão, Curso de curta duração ministrado)

3. **HOLLOWAY, PATRICK**

**Oficina de Literatura**, 2016. (Outro, Curso de curta duração ministrado)

4. **HOLLOWAY, P.**

**English Year 10**, 2015. (Desenvolvimento de material didático ou instrucional)

5. **HOLLOWAY, P.;** MOSLING, K.; PERNA, C. B. L.

**Inglês para fins acadêmicos**, 2015. (Outro, Curso de curta duração ministrado)

**6. HOLLOWAY, PATRICK**

**Oficina Literária na disciplina Escrita Criativa**, 2015. (Outro, Curso de curta duração ministrado)

**7. HOLLOWAY, PATRICK**

**Oficina Literária na disciplina Escrita Criativa**, 2015. (Outro, Curso de curta duração ministrado)

**8. HOLLOWAY, PATRICK**

**Oficina Literária na disciplina Escrita Criativa**, 2015. (Outro, Curso de curta duração ministrado)

**9. HOLLOWAY, P.; PERNA, C. B. L.**

**Academic English**, 2014. (Outro, Curso de curta duração ministrado)

**10. HOLLOWAY, P.; PERNA, C. B. L.**

**Tradução Literário**, 2014. (Especialização, Curso de curta duração ministrado)

**11. HOLLOWAY, P.**

**Tradução: Literary Translation through Close Reading**, 2014. (Outro, Curso de curta duração ministrado)

**Produção artística/cultural****Artes Cênicas****1. HOLLOWAY, P.**

Evento: **'Noises Off'**, 2010. Local Evento: Escócia. Cidade do evento: Stirling. País: Grã-Bretanha. Instituição promotora: MacRobert Arts Center. Duração: 120. Tipo de evento: Outro.

Atividade dos autores: Actor. Data da estreia: 10/04/2010. Local da estreia: MacRobert Arts Center.

**2. HOLLOWAY, P.**

Evento: **'The Royal Irish Academy Gala'**, 2005. Local Evento: Ireland. Cidade do evento: Dublin. País: Irlanda. Instituição promotora: Royal Irish Academy of Music and Arts. Duração: 5. Tipo de evento: Apresentação única.

Atividade dos autores: Actor. Data da estreia: 09/07/2005. Local da estreia: The Royal Irish Academy - Dublin. Premiação: High Achievers Award.

**Educação e Popularização de C&T****Curso de curta duração ministrado****1. HOLLOWAY, P.**

**Tradução: Literary Translation through Close Reading**, 2014. (Outro, Curso de curta duração ministrado)

**Demais produções bibliográficas****1. DUNCANSON, S.; HOLLOWAY, P.**

**English Year 10**. Livro didático. Victoria:Insight Publications, 2015. (Outra produção bibliográfica)

**Demais produções técnicas****1. HOLLOWAY, P.**

**Tradução: Literary Translation through Close Reading**, 2014. (Outro, Curso de curta duração ministrado)

## Eventos

### Eventos

#### Participação em eventos

1. Conferencista no(a) **Writing the Rising: An International Conference on 1916**, 2016. (Congresso)  
'September 1913' and 'Easter 1916': How the Irish people were seen before and after 1916 through literature.
2. **Colloquium "Is it possible to lose the first language?"**, 2015. (Outra)
- .
3. **DUO VII: Dialogue Under Occupation**, 2015. (Congresso)
- .
4. **VIII EnELLE - encontro de línguas e literaturas estrangeiras**, 2015. (Encontro)  
Leitura de poesia de própria autoria em português e inglês.
5. **Grandes nomes da literatura russa**, 2014. (Seminário)
- .
6. **Jornada de Literatura e Imaginário: intrigas do infinito**, 2014. (Outra)
- .
7. **Linguagem E Poder**, 2014. (Seminário)
- .
8. **O narrador na literatura brasileira contemporânea**, 2014. (Outra)
- .
9. **Português como Língua Estrangeira e como Língua de Herança nas comunidades brasileiras nos Estados Unidos**, 2014. (Seminário)
- .
10. **Sarau de Poesia: Presenças da morte**, 2014. (Outra)  
Um Quase Poema Sobre Uma Quase Morte.
11. **VII Colóquio de Linguística, Literatura e Escrita Criativa: A pesquisa, suas motivações e o mundo contemporâneo.t**, 2014. (Outra)
- .
12. **1ª Festiva: Festa da Escrita Criativa**, 2013. (Outra)  
A DISTÂNCIA NÃO EXISTE PRA QUEM AMA (A LITERATURA).
13. Conferencista no(a) **A distancia não existe para quem ama a literatura**, 2013. (Congresso)  
A distancia não existe para quem ama a literatura.
14. **A mímise realista na era de Youtube e do webdoc: uma abordagem semiótica dos novos desafios da representação do real.**, 2013. (Seminário)
- .
15. **I Jornada de Escrita Criativa**, 2013. (Outra)
- .
16. **I jornada dos grupos de pesquisa sobre literatura contemporânea em língua portuguesa**, 2013. (Outra)

17. Conferencista no(a) **O escritor que volta às aulas: desafios e perspectivas**, 2013. (Congresso)  
O escritor que volta às aulas: desafios e perspectivas.

18. **Seminário livre de Literatura: Fernando Pessoa, Múltiplos Desassossegos**, 2013. (Seminário)  
Fernando Pessoa: An introduction.

19. **VI Colóquio de Linguística, Literatura e Escrita Criativa**, 2013. (Outra)  
O escritor que volta às aulas: desafios e perspectivas.

### Organização de evento

1. **HOLLOWAY, P.**  
**DUO VII Dialogue Under Occupation**, 2015. (Congresso, Organização de evento)

---

## Totais de produção

### Produção bibliográfica

|                                                           |    |
|-----------------------------------------------------------|----|
| Artigos completos publicados em periódico.....            | 2  |
| Capítulos de livros publicados.....                       | 17 |
| Jornais de Notícias.....                                  | 4  |
| Revistas (Magazines).....                                 | 36 |
| Apresentações de trabalhos (Comunicação).....             | 3  |
| Apresentações de trabalhos (Conferência ou palestra)..... | 4  |
| Apresentações de trabalhos (Congresso).....               | 5  |
| Apresentações de trabalhos (Seminário).....               | 1  |
| Apresentações de trabalhos (Outra).....                   | 6  |
| Apresentações (Livro).....                                | 1  |
| Demais produções bibliográficas.....                      | 1  |

### Produção técnica

|                                                           |   |
|-----------------------------------------------------------|---|
| Curso de curta duração ministrado (extensão).....         | 1 |
| Curso de curta duração ministrado (especialização).....   | 1 |
| Curso de curta duração ministrado (outro).....            | 8 |
| Desenvolvimento de material didático ou instrucional..... | 1 |

### Eventos

|                                           |   |
|-------------------------------------------|---|
| Participações em eventos (congresso)..... | 4 |
| Participações em eventos (seminário)..... | 5 |
| Participações em eventos                  |   |

|                                           |   |
|-------------------------------------------|---|
| (encontro).....                           | 1 |
| Participações em eventos<br>(outra).....  | 9 |
| Organização de evento<br>(congresso)..... | 1 |
| <b>Produção cultural</b>                  |   |
| Artes<br>Cênicas (Teatral).....           | 1 |
| Artes<br>Cênicas (Performática).....      | 1 |

---

## Outras informações relevantes

- 1 Participa do Grupo de Pesquisa sobre o Uso e Processamento de Língua Adicional.