

## HART CRANE: POESIA E TRADUÇÃO

Anderson Mezzarano Lucarezi<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo apresenta (1) um estudo da obra escrita pelo poeta norte-americano Hart Crane (1899 – 1932), (2) uma reflexão teórica sobre tradução literária (baseada nos trabalhos de Antoine Berman, Gérard Genette, Mário Laranjeira e Haroldo de Campos) e (3) traduções de dois poemas do autor. O objetivo é interpretar a complexidade da obra de Crane, destacar a importância de traduzi-la, pois as traduções já feitas são escassas, e propor, como amostra de um projeto maior, a tradução de dois poemas.

**PALAVRAS-CHAVE:** poesia; tradução literária; modernismo; Hart Crane.

### HART CRANE: POETRY AND TRANSLATION

**ABSTRACT:** This article presents (1) a study of the works written by the North American poet Hart Crane (1899 – 1932), (2) a theoretical reflection on literary translation (based on the works by Antoine Berman, Gérard Genette, Mário Laranjeira, and Haroldo de Campos), and (3) two translations of poems by the author. The objective is to interpret the complexity of Crane's works, highlight the importance of translating them (for the translations which have already been done are scarce), and propose, as a sample of a wider project, the translation of two poems.

**KEYWORDS:** poetry; literary translation; modernism; Hart Crane.

## I – Hart Crane: vida-obra

Nascido em 1899, em Ohio (EUA), Harold Hart Crane (1899 – 1932) foi um dos nomes de relevância no contexto do modernismo norte-americano. Filho de pais que viviam em conflito, passou boa parte da vida em desentendimento com o pai, um bem-sucedido comerciante de doces que criticava o filho pela excessiva dedicação à poesia e pela pouca dedicação ao trabalho. Tendo começado a escrever cedo, Crane publicou seu primeiro livro, *White Buildings*, em 1926. Sua obra mais reconhecida, no entanto, é *The Bridge*, um longo poema publicado em 1930 que dialoga esteticamente com *The Waste Land*, de T.S. Eliot. Dependente do álcool, o poeta suicidou-se em 1932, saltando de um barco em meio ao golfo do México. Entre seus escritos, encontrou-se um grupo de poemas aparentemente preparados para publicação, *Key West: An Island Sheaf*.

Pouco traduzido no Brasil, o escritor norte-americano possui uma obra poética densa e tida por muitos como “difícil”, o que caracteriza um desafio para o tradutor. Este artigo, além de apresentar um breve estudo da poesia craneana, apresentará traduções de alguns de seus poemas.

<sup>1</sup> USP, lucarezi@hotmail.com

## II – Poética das brechas: lógica da metáfora e anacoluto

Um dos principais elementos da poesia craneana foi chamado pelo próprio poeta de “lógica da metáfora”, conceito definido de forma difusa, mas que parece remeter às origens do pensamento humano, pois, em carta a Allen Tate, Crane afirmou que “a construção inteira do poema se ergue sobre o princípio da lógica da metáfora, que data de antes da nossa chamada lógica pura, e que é a base genética de todo discurso e, conseqüentemente, da consciência e da extensão de pensamento” (HAMMER, 1993, p. 163).

Tal definição parece estar relacionada à pesquisa de Lakoff e Johnson, que, em estudo de 1980, detalharam a ideia de que o pensamento e a linguagem dos seres humanos funcionam por metáforas.

Deparamo-nos com linguagem metafórica quando, por exemplo, alguém diz que um argumento é *forte* ou *frágil*, quando se diz que *palavras são vazias* ou quando Santos Dumont é citado como *pai* da aviação. O livro *Metaphors We Live By* (JOHNSON; LAKOFF, 2003), dos autores citados, percorre vários exemplos desse tipo, mostrando como a vida humana está imersa em metáforas (presentes não só na linguagem verbal, mas também na gestual) e como o ser humano depende e *vive* delas. Dessa forma, a linguagem que usamos, até mesmo a mais banal, tem raízes em referências imagéticas ancestrais, cujo rastro, embora óbvio quando analisado com atenção, é comumente apagado pela prática da comunicação corriqueira.

Crane, com questões desse tipo em mente, visou recuperar essa língua original, chamar a atenção do leitor para a poesia dessa “genética de todo discurso” e possibilitar o acesso – ainda que breve – ao que ele chama em *The Bridge* de *unfractioned idiom*, isto é, um idioma *inteiro, pleno, não fracionado*, como as ideias de Lakoff e Johnson sugerem que a linguagem metafórica seja: *plena*, em todo e qualquer falante de qualquer língua; *não fragmentada*, por ser ligada à totalidade da vida e do corpo.

O poeta fornece mais detalhes a respeito da *lógica da metáfora* em uma carta de 1926 destinada a Harriet Monroe<sup>2</sup>:

É muito provável que eu esteja mais interessado pelos chamados choques ilógicos da conotação das palavras sobre a consciência (e suas combinações e efeitos recíprocos na metáfora-base) do que estou pela preservação das suas significações logicamente rígidas, cujo preço é a limitação do meu tema e das percepções envolvidas no poema. (...) O paradoxo, é claro, é que (...) [essa] aparente ilógica opera tão logicamente em conjunção com seu contexto no poema a ponto de demandar outra lógica, bastante independente da definição original de palavra ou frase ou imagem empregada. Essa inflexão de linguagem implica uma receptividade prévia ou preparada para o estímulo no leitor. A sensibilidade do leitor, ao identificar essa inflexão de experiência com algum evento da própria história ou das percepções desse leitor, simplesmente responde –

<sup>2</sup> As citações em língua estrangeira foram traduzidas pelo autor deste artigo.

ou a rejeita totalmente. A lógica da metáfora está tão organicamente arraigada à pura sensibilidade que não pode ser rastreada ou explicada por ciências históricas, como a filologia e a antropologia. (HAMMER; WEBER, 1997, pp. 278-279)

A ideia expressa por Crane nesse trecho parece ser povoar o imaginário do leitor com uma organização de palavras que ofereça riqueza imagética pouco convencional, subvertendo a forma de pensamento mais habitual e indicando brechas que, se exploradas, levariam a uma experiência de contato com um Absoluto que Crane, como poeta, teria vislumbrado e tentado reter por meio das palavras que configuram o poema. O registro desses “vislumbres” se evidencia tanto na sua obra, em momentos como aquele em que fala da tentativa de revelação do já mencionado *unfractioned idiom* (idioma não fracionado) perdido, quanto em sua vida, em momentos como aquele em que, apaixonado, disse ter visto *the Word made Flesh* (o Verbo transformado em Carne) (HAMMER; WEBER, 1997, pp. 186-188). Abraçar tal Absoluto, porém, revela-se uma tentativa fadada ao fracasso, da qual resultam apenas indícios: as tais brechas supracitadas, possibilitadas pelas palavras *grávidas* de imagens e expressas por uma sintaxe geralmente truncada, incomum, o que também contribui para a ruptura da lógica habitual.

Apesar de o poeta ter associado seu trabalho escritural ao termo “metáfora”, Lee Edelman afirma que a poética de Crane baseia-se mais em uma *ideologia da catacrese* do que em uma lógica da metáfora. A catacrese, explica o autor (EDELMAN, 1987, pp. 10-11), é uma figura de linguagem usada para nomear algo ainda sem nome por meio de um termo com o qual tal ideia possa ter alguma relação. Tal figura de linguagem difere da metáfora, já que para o procedimento metafórico há termos alternativos, há possibilidades expressivas já existentes.

Um bom exemplo de catacrese em Crane está na série de poemas *Voyages*, surgida a partir da relação amorosa que o autor teve com o marinheiro Emil Opffer. Encontramos, em um dos textos da série, a expressão *Adagios of islands*, que seria, inicialmente, uma forma de retratar o movimento de um barco próximo a um aglomerado de ilhas. A catacrese, nesse caso, está justamente no fato de o autor querer, como diz Adriano Miggiavacca, “solidificar em linguagem um estado de consciência nebuloso, e não uma cena concreta” (MIGGLIACCA, 2013).

Outro recurso retórico que Lee Edelman identifica na poesia de Crane é o anacoluto, isto é, “a mudança de construção sintática no meio do enunciado, geralmente depois de uma pausa sensível” (CUNHA; CINTRA, 2001), o que caracterizaria quebras no discurso. Hélder Daniel Moreira (MOREIRA, 2009) cita como exemplo o começo do poema *Paraphrase*, pertencente a *White Buildings*:

Of a steady winking beat between  
Systole, diastole spokes-of-a-wheel  
One rushing from the bed at night

May find the record wedged in his soul<sup>3</sup>.

A estrofe começa em suspenso, já que os dois primeiros versos só ganharão sentido a partir da leitura do fim do quarto verso. No caso, o trecho alude ao escritor que, ao despertar no meio da noite, pode vir a encontrar um registro “entalado” em sua alma. Qual registro? Justamente o de uma batida (*beat*) – alusão ao poema – que pisca / cintila (*winking*) entre os raios de uma roda (*spokes-of-a-wheel*, pinos / travas que unem o aro da roda ao centro) dos movimentos cardíacos de sístole e diástole. O anacoluto, expresso pela fratura sintática, atua, aqui, performativamente, fazendo o que o poema tematicamente problematiza: o entalamento que o poeta registra.

Outra forma de ruptura que a poesia de Crane frequentemente apresenta é aquela criada pelo uso de travessão, espécie de andaime do discurso elíptico que começa a ganhar força no século XIX, conforme explica Décio Pignatari:

Na partitura tipográfica da poesia – para ficarmos só nela – o travessão é marca registrada do Romantismo, que o inovou no emprego e no sentido (...), saltando fora do caixilho dos sinais de pontuação para indicar não só mudança de interlocutor num diálogo, conforme as convenções francesa e brasileira; encaixar uma observação no correr de uma sentença, funcionando como traço-de-desunião: indicar, não tanto a supressão de uma palavra, implicando um sinal de igualdade (=), que substitui o verbo ser, como para substituir sintagmas inteiros, em elipse, num processo de desverbificação, ou melhor, de despredicação, nisto que vira ícone indicial que, mais do que apontar, arremessa o objeto (...) Esses pequenos incidentes graforais, que se propagaram por todo o Ocidente poético, são indícios de algo muito maior: o surgimento de um novo individualismo, que reclama, exclama e proclama a sua existência, no interior mesmo da classe burguesa triunfante, de onde brota a nova ideologia, sua ideologia sociocultural e sentipensamental, o Romantismo. (PIGNATARI, 2005, pp. 15-16)

Considerando que Crane lança mão de travessões de forma idiossincrática em grande parte de seus poemas, podemos dizer que essa é uma característica formal que evidencia o elo comentado anteriormente, o do poeta com a estética romântica.

Em *White Buildings*, 25 dos 30 poemas (há 28 poemas, mas considero, aqui, as subseções de *For the Marriage of Faustus and Helen* e de *Voyages*) apresentam uso de travessões, muitas vezes de forma a criar fraturas ou surpresas sintáticas. Em *The Bridge*, todos os 15 poemas que compõem as 9 seções do livro apresentam inúmeros exemplos de travessão, sendo que em alguns casos, como *Cutty Sark*, os sinais gráficos simplesmente inundam a página, criando um ritmo bastante fraturado. O travessão também aparece em

<sup>3</sup> Tradução literal: “De uma batida piscante e estável entre / Sístole, diástole dos raios de uma roda / Alguém precipitando-se para fora da cama à noite / Pode encontrar o registro entalado em sua alma”.

todos os 19 poemas da versão mais confiável de *Key West: an Island Sheaf* e em 21 dos 23 outros poemas que o poeta publicou mas não reuniu em livro.

Fica evidente, então, que o uso de tal sinal de pontuação revela como o procedimento de quebra ou de criação de um efeito de surpresa sintática é comum na poesia de Hart Crane. É provável que uma referência para o poeta no uso de tal recurso formal tenha sido uma escritora americana do período romântico: Emily Dickinson, a quem Crane dedicou um poema de *Key West: an Island Sheaf*.

A catacrese e o anacoluto, então, revelam-se procedimentos retóricos coerentes com a recorrente tentativa craneana de registrar em palavras o inefável apenas “vislumbrado”, característica que, conforme veremos, revela raízes românticas e simbolistas na poesia de Crane.

### III – Raízes românticas, simbolistas e modernistas

Além dos elementos modernistas, típicos da época em que foi escrita, a poesia de Hart Crane também apresenta, conforme veremos nesta seção, traços românticos e simbolistas.

Pautada por uma vontade de transcendência, a tentativa (citada na seção anterior) de abraçar um Absoluto, por exemplo, tem raiz romântica (“A reconquista da unidade, do infinito sempre distante, determina a nostalgia romântica”, diz Gerd Bornheim (BORNHEIM, 2011, p.92)). O vislumbre das supostas “brechas” desse Absoluto, por sua vez, remete à figura do visionário simbolista. Já a ênfase a uma visão utópica e a saudação à velocidade e às novas tecnologias, como acontece em momentos de *The Bridge* (1930), acabam por dar a Crane uma terceira faceta: a modernista. Unidas, essas três raízes constituem o estilo craneano. Analisemos, a seguir, como cada um desses vetores aparece na poesia do autor.

Além da busca por um Absoluto, o diálogo de Crane com a estética romântica revela-se também pelo uso de algumas metáforas como a do *fogo* e a do *vento*. De acordo com Margueritte Dickie Uroff, enquanto para os românticos a imagem do fogo aludia ao poder criativo da mente, na obra do poeta de Ohio ela não apenas ilumina criativamente, mas “consome e purifica” (UROFF, 1974, p. 23), sendo que alguns exemplos seriam os poemas *Legend*, de *White Buildings*, em que a existência do poeta no mundo é comparada à da mariposa que é atraída pelo fogo ao mesmo tempo em que as chamas a destroem, e *Possessions*, do mesmo livro, em que o furor sexual é purificado pelas chamas. Já em relação ao vento, que para os românticos tinha o duplo papel de preservar (o vento oeste, de Shelley, por exemplo, espalha as folhas mortas e as sementes) e destruir, em Crane tem um papel preponderantemente destruidor, como atestam alguns poemas da série *Key West: an Island Sheaf* que retratam a ação dos furacões tropicais.

É importante, a essa altura, pontuar que o caráter romântico da obra do poeta tem suas raízes em pelo menos duas manifestações estadunidenses do Romantismo: o pensamento elaborado por Ralph Waldo Emerson (1803 – 1882) e a poesia de Walt Whitman (1819 – 1892), que está imbuída das reflexões emersonianas.

Principalmente expressas por meio de ensaios, as ideias de Emerson tiveram circulação e engendraram uma espécie de “religião americana” pautada não pela ênfase à confiança em Deus, mas pela auto-confiança, isto é, pela crença na suposta individualidade, traço característico do Romantismo. Tal individualidade estava associada à natureza, como evidencia o ensaio *Self-Reliance*, no qual o autor diz que “nenhuma lei pode ser sagrada para mim, exceto aquela da minha natureza” (EMERSON, 2010, p. 32), concepção que Lewis considera como um novo Adamismo americano (LEWIS, 1955, p. 28), ou seja, a crença de que o homem americano seria uma espécie de recém-nascido no mundo. Essa visão, associada ao termo “transcendentalismo”, também pode ser encontrada em um outro pensador da época, Henry David Thoreau, que chegou a morar por dois anos em bosques, a fim de viver de acordo com sua própria filosofia.

Apesar de ser visto como uma religião, o pensamento de Emerson não se desenvolveu por meio de igrejas, mas sim de textos, caracterizando-se como uma “religião poética” cuja melhor tradução artística foi a poesia de Walt Whitman.

Sintonizada com essa “religião americana do indivíduo”, a obra *Leaves of Grass* (1855), revista e corrigida por Whitman ao longo das décadas, expressa de forma bastante evidente essa valorização do *eu*, explicitada desde o título do primeiro poema do livro – *Song of Myself* (Canção de Mim Mesmo).

Se lembrarmos que, como diz Agustí Bartra, tradutor de Crane para o espanhol, Whitman buscava “uma nova Idade de Ouro para a humanidade, em que os homens viveriam em uma república da fraternidade da camaradagem viril” (CRANE, 1973, p. 12), notaremos um ponto de contato entre o poeta oitocentista e o Crane que escreveu (no poema *A Name for All*) “I dreamed that all men dropped their names, and sang / As only they can praise, who build their days / With fin and hoof, with wing and sweetened fang / Struck free and holy in one Name always”<sup>4</sup>.

Tais trechos nos fazem lembrar que a filosofia de Fichte, um dos pilares filosóficos dos primeiros românticos, afirma que o *Eu*, princípio gerador da realidade (pois o mundo externo não seria pré-definido, mas configurado e reconfigurado de acordo com as ações da pessoa, com os caminhos de vida escolhidos por ela, diferentemente, portanto, do que sugeria a visão mecanicista-deísta da Ilustração), se reuniria em uma “comunidade de espíritos” na qual essas várias consciências dialogariam em um Absoluto, o que acabou por motivar a apologia romântica da amizade, evidente, por exemplo, nos trechos citados de Whitman e de Crane (BORNHEIM, 2011, p. 93).

Muitos foram os poetas influenciados ou pelo menos impactados pela poesia de Whitman, tanto no campo do conteúdo, lidando com essa individualidade naturalística mencionada acima, quanto no campo da expressão, lidando com o tipo de verso whitmaniano, que tem caráter bíblico-anafórico e dicção declamatória. Hart Crane foi um desses poetas, pois teve de lidar tanto com algumas temáticas também trabalhadas por

<sup>4</sup> Tradução proposta pelo autor deste artigo: “Sonhei com homens que largavam nomes sob canção, / No jeito deles de louvar, traçando a via / Com barbatana e casco, asa e doce denteção, / Sagrados, livres, num só Nome, todo dia.”



Whitman, como o desejo homoerótico, por exemplo, quanto com a questão estrutural da confecção de versos na era pós-whitmaniana.

Se, por um lado, Crane abraçou a ideia romântica de um Absoluto quase religioso, por outro, foi um leitor atento da poesia simbolista, cujas características incluem a incredulidade frente à ideia de transcendência por meio do Eu, da Pátria, da Religião, de Deus ou do Amor; restava, aos simbolistas, apenas a Arte.

Um indício da influência do Simbolismo sobre Crane é o fato de que em vez de associar-se à figura do *bardo romântico*, que transmite verdades, ele liga-se, como já foi dito, mais à do *vidente simbolista*, que apenas vislumbra, entrevê.

O reconhecimento da relação de Crane com estética simbolista remonta aos seus contemporâneos. Allen Tate, por exemplo, escreveu pouco depois da morte do poeta de Ohio que “a carreira de Hart Crane será escrita por críticos futuros como um capítulo no movimento neosimbolista” (TATE, 1968, p. 310). Yvor Winters, por sua vez, afirmou que Crane “enxerta na tradição whitmaniana algo da disciplina estilística dos simbolistas” (WINTERS, 1973, p. 76).

Um ponto polêmico referente à relação da poesia craneana com a estética simbolista é o debate a respeito de Crane ter tido ou não condições de, com qualidade, ler no original os trabalhos dos simbolistas franceses. Apesar de autores como René Taupin e Kenneth Rexroth afirmarem que Crane não tinha familiaridade considerável com a língua francesa, Christopher A. Tidwell, com base em autores como Alfred Galpin e Kenneth Lohf, afirma o contrário. Tidwell diz, por exemplo, que o trabalho de Lohf revela que antes de 1918 Crane havia adquirido o livro *Anthologie des Poètes Français Contemporains: Le Parnasse et les Écoles Postérieures au Parnasse (1866 – 1914)*, no qual fez anotações e marcas em poemas originais de autores como Émile Verhaeren, Jean Moréas, Gabriel Vicaire, Théodore de Banville, Henri Barbusse, Henry Bataille, Charles Baudelaire, Jules Laforgue, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud, entre outros. Além disso, Crane teria adquirido livros de língua francesa, o que atestaria seu interesse pela leitura em francês dos simbolistas (TIDWELL, 2006, p.80).

O cerne da questão, no entanto, não é o fato de o poeta ter lido a produção simbolista francesa no original ou por meio de traduções, mas, sim, que o diálogo com escritores como Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé se faz presente em uma parte considerável de sua obra.

De Baudelaire, por exemplo, Crane explorou algumas imagens, como a da *multidão* e a do *enxame*. A comparação entre o poema *The Hive*, publicado por Crane em 1917, e os poemas baudelaireanos *Causerie*, *Au Lecteur*, *Les Petites Vieilles*, ou *Le Crépuscule du soir* indicam o empréstimo craneano de tais imagens.

Além disso, a poética de Crane apresenta um elemento comum à de Baudelaire, algo considerado por Anna Balakian como uma das principais características do simbolismo: o *discurso indireto da imagem*. Segundo a autora, Baudelaire escreveu poemas que “transmitem seu significado através das imagens que assumem o papel de declarações indiretas; este desenvolvimento será o *sine qua non* do modo de escrever simbolista” (BALAKIAN, 2007, p. 42). Tal tendência ao discurso indireto está ligada às ideias – caras aos simbolistas – de *indefinição*, de *ambiguidade* e de *sugestão* (em

detrimento da afirmação). No caso de Baudelaire, tal prática se associa à tentativa de criar uma escritura que seja “tão ambígua quanto sucinta, como as visões que surgem no estado de sonho ou no meio de uma orgia de drogas” (BALAKIAN, 2007, p. 42). Crane, por sua vez, usa o discurso indireto da imagem para criar sequências imagéticas insólitas que funcionariam como brechas, portais para o Absoluto no qual ele acreditava, inacessível aos homens por meio da linguagem cotidiana.

Na introdução que escreveu para *White Buildings*, Allen Tate apontou a presença do discurso indireto da imagem tanto em Crane quanto em Rimbaud, outro autor associado ao simbolismo:

Crane compartilha com Rimbaud o mecanismo de apresentação oblíqua do tema. O tema nunca aparece em um enunciado explícito. É formulado através de uma série de metáforas complexas que desafiam uma paráfrase do sentido em prosa equivalente. O leitor é imerso em um meio estranhamente desconhecido de sensação, e o princípio de sua organização não é imediatamente apreendido. O significado lógico nunca pode ser deduzido... mas o significado poético é uma intuição direta. (TATE, 1926)

A relação do poeta norte-americano com Arthur Rimbaud revela-se até mais explícita do que aquela que teve com Baudelaire. Um dos primeiros poemas publicados por Crane, *October-November*, foi visto por Margareth Foster (FOSTER, 1940, pp. 62-64) como já imbuído de uma atmosfera rimbaudiana, apesar de, neste caso, tal influência parecer ter vindo de forma indireta, das *Sinfonias* de John Gould Fletcher, poeta inicialmente imagista, mas que na série em questão refratou a poética de Rimbaud.

Ao longo da leitura dos poemas craneanos, outros pontos de diálogo com Rimbaud se explicitam, como é o caso do final de *O Carib Isle!*, “You have given me the shell, Satan,-carbonic amulet / Sere of the sun exploded in the sea”<sup>5</sup>, que ecoa o trecho “C’est la mer mêlée / Au soleil”<sup>6</sup>, de *Une saison en Enfer*.

Como vidas e obras de Rimbaud e Crane têm pontos em comum, Tidwell concluiu que “Rimbaud representou uma revolta e uma experimentação poéticas que influenciaram toda a carreira de Crane; os novos tipos de poesia convocados por Rimbaud (...) seriam respondidos pelos poemas de Hart Crane” (TIDWELL, 2006, p. 147).

Um terceiro simbolista importante para obra de Crane foi Stéphane Mallarmé, cujo poema *Toast funèbre, à Théophile Gautier* aparece como intertexto em *At Melville’s Tomb*. Observemos, a fim de identificar traços comuns, trechos dos dois poemas:

A qui s’évanouit, hier, dans le devoir  
Idéal que nous font les jardins de cet astre,  
Survivre pour l’honneur du tranquille désastre

And wrecks passed without sound of bells,  
The calyx of death’s bounty giving back  
A scattered chapter, livid hieroglyph,

<sup>5</sup> Tradução proposta pelo autor deste artigo: “Você me deu a concha, Satã, - amuleto carbônico / Seco no sol explodido no mar”.

<sup>6</sup> Tradução literal: “É o mar misturado / Com o sol”.



Une agitation solennelle par l'air  
De paroles, pourpre ivre et grand calice clair,  
Que, pluie et diamant, le regard diaphane  
Resté là sur ces fleurs dont nulle ne se fane,  
Isole parmi l'heure et le rayon du jour!<sup>7</sup>

The portent wound in corridors of shells.  
Then in the circuit calm of one vast coil,  
Its lashings charmed and malice  
reconciled,  
Frosted eyes there were that lifted altars;  
And silent answers crept across the stars.<sup>8</sup>

A imagem recorrente do cálice foi justamente aquela utilizada por Crane para, em carta a Harriet Monroe, detalhar sua *lógica da metáfora*, conceito associado, em certa medida, à poética mallarmaica.

De acordo com Mallarmé, “as coisas já existem, nós não temos que criá-las; simplesmente temos que ver suas relações. São os fios dessas relações que fazem poesia e música” (MALLARMÉ, 1956. pp. 23-24), ideia que nos remete à citação de Crane, transcrita anteriormente neste trabalho, na qual ele confessa estar mais interessado pelas combinações das metáforas do que pelos significados lógicos que podem ser apreendidos das palavras (HAMMER; WEBER, 1997, pp. 278-279).

Essas “cadeias imagéticas” que compõem a lógica da metáfora, também estimadas por Mallarmé, são, na verdade, o principal elemento criador do discurso indireto da imagem, processo tipicamente simbolista sobre o qual já falamos ao relacionar Crane com Baudelaire e Rimbaud.

Há, ainda, um terceiro vetor na poética craneana: o modernista, que se evidencia principalmente nas imagens de edificações, máquinas e meios de transporte característicos da época em que o autor viveu. Vale lembrar que os próprios títulos de seus dois primeiros livros fazem referências a tais elementos: o primeiro, chamado *White Buildings*, alude aos arranha-céus norte-americanos; o segundo, *The Bridge*, à edificação que liga Manhattan ao Brooklyn e que se tornou um dos mais famosos ícones de uma metrópole que floresceu consideravelmente nos anos de 1920, época em que grande parte dos poemas de Crane foi escrita.

O interesse de Crane pelos elementos tecnológicos de sua contemporaneidade foi estimulado por seu amigo Gorham Munson, que enxergava na época em que viviam uma oportunidade de síntese entre o universo da máquina, pautado principalmente pela velocidade, e o das questões humanas, pautado por temas como o do amor, o do desejo e o da religiosidade. Munson considerava positiva a iniciativa futurista de Marinetti, mas via em suas obras uma recusa da dimensão mais humana. Preferia, o amigo de Crane, voltar os olhos para as possibilidades poéticas da América, repleta de arranha-céus,

<sup>7</sup> Tradução de Júlio Castañón Guimarães: “A quem desmaiou, ontem, no ideal dever / Pelos jardins deste astro assim a nós imposto, / Sobreviver em honra do desastre posto / Solene agitação de palavras pelo ar, / Ébria púrpura e claro cálice invulgar, / Que o diáfano olhar, chuva e diamante, / Preso a essas flores de viço constante, Isola entre a hora e o brilho do dia!” (MALLARMÉ, Stéphane; GUIMARÃES, Júlio Castañón, 2007)

<sup>8</sup> Tradução proposta pelo autor deste artigo: “E naufrágios passaram sem sinos tocados, / O cálice cheio da morte devolvendo / Capítulo disperso, lívido hieroglifo, / E em trilhas de conchas, presságios enrolados. // No calmo circuito, então, de vasta espiral, / Enfeitiçado, o açoite, e congado, o mal, / Olhos congelados houve erguendo altares; / E muda réplica entre espaços estelares.”

carros, pontes, jazz e anúncios publicitários, elementos que poderiam, de alguma forma, fazer com que a escritura estadunidense cintilasse, cheia de vida (UROFF, 1974, p.p. 120-121). Crane, entusiasmado por tais ideias, escreveu para Munson dizendo sentir-se apto a ser um “Píndaro da era das máquinas” (CRANE, 1952, p. 129), visão confirmada por seu artigo *Modern Poetry*, no qual diz que “a menos que a poesia absorva a máquina, isto é, aclimate-a tão natural e casualmente como fez com árvores, gado, galeões, castelos e todas as outras associações humanas do passado, falhará em sua plena função contemporânea” (CRANE, 1946, p. 177). A fim de chegar a esse estágio de incorporação da máquina, Crane diz que o poeta deve “render-se, ao menos temporariamente, às sensações da vida urbana” (CRANE, 1946, p. 177), prática que vemos tanto em sua obra quanto em sua vida.

## IV – Traduzindo Hart Crane: teoria e prática

A obra de Hart Crane teve uma entrada restrita no universo lusófono. No Brasil, o histórico da tradução da obra do poeta norte-americano parece começar em 1955, quando o poeta, ensaísta e tradutor maranhense Oswaldino Marques (1916 – 2003) publicou *Videntes e Sonâmbulos: coletânea de poemas norte-americanos*, obra que traz uma tradução de *Praise for an Urn*.

Mais de vinte anos depois, em 1976, o professor Paulo Vizioli (1934 – 1999) publicou *Poetas Norte-americanos* (VIZIOLI, 1976), que traz traduções de cinco poemas de Crane: *Praise for an Urn*, *Voyages I*, *Voyages II*, *At Melville’s Tomb* e *Proem: To Brooklyn Bridge*.

Em 1994, quase vinte anos depois do trabalho de Vizioli, traduções de um texto de Hart Crane ocasionariam aquela que provavelmente foi a maior polêmica no campo tradutório brasileiro. Trata-se do embate entre Bruno Tolentino e Augusto de Campos por conta de uma tradução de *Praise for an Urn* que o poeta associado ao concretismo publicou, em 7 de agosto (CAMPOS, 1994), na Folha de São Paulo. No dia 3 de setembro, Bruno Tolentino, em artigo (TOLENTINO, 1994) publicado no Estado de São Paulo, criticou de forma virulenta o trabalho de Campos e apresentou sua própria tradução do poema de Crane. A partir daí, a polêmica se arrastou até o mês seguinte, incluindo vários vitupérios e envolvendo outras pessoas, que acabaram por apoiar ou criticar um dos lados. Posteriormente, em 2006, Augusto de Campos dedica um capítulo de *Poesia da Recusa* ao estudo e à tradução de poemas de Crane. Trata-se de um estudo introdutório seguido de sete poemas traduzidos; dentre eles, três – *ó Ilha do Caribe*, *A Planta do Ar* e *Imperator Victus* – que fazem parte de *Key West: an Island Sheaf*; pelo que consta, são as primeiras traduções brasileiras do projeto final de Crane.

Já em Portugal, a situação de Hart Crane é um pouco melhor, uma vez que já há a tradução integral, realizada por Maria de Lourdes Guimarães, do livro mais conhecido de poeta, *The Bridge*. Além disso, há três traduções feitas por Jorge de Sena, publicadas em *Poesia do século XX: de Thomas Hardy a C.V. Cattaneo* (SENA, 1994, p.p. 370-371), sendo que duas delas são de poemas pertencentes a *Key West: an Island Sheaf*.

De forma geral, no entanto, há poucos textos de Hart Crane que foram traduzidos para o português. Alguns de seus poemas mais significativos nunca ganharam uma versão em nossa língua e, com exceção de *The Bridge*, os projetos escriturais do poeta não nos chegaram integrais; vieram apenas através de textos esparsos. Tal panorama estimulou as traduções que serão apresentadas nesse artigo, que fazem parte de um projeto de pesquisa maior, cujo objetivo é traduzir uma antologia de poemas de Crane.

Uma das referências teóricas que contribuíram para a feitura das traduções apresentadas neste artigo foi a obra do francês Antoine Berman (1942 – 1991), que, contrapondo-se à prática tradutória considerada por ele como “desviante”, que seria culturalmente etnocêntrica (por priorizar a domesticação do texto), literariamente hipertextual (por tender a deformações que resultam em imitações, pastiches, paródias, etc.) e filosoficamente platonizante (por idealizar o resgate do sentido, deixando de lado o significante, que seria a casca terrena do signo a ser traduzido), defende a tradução “da letra”, que seria ética (por “receber o Outro enquanto Outro”(BERMAN, 2007, p. 68)), poética (“por levar às margens da língua para a qual se traduz a obra estrangeira na sua pura estranheza” (BERMAN, 2007, p. 39), respeitando, por exemplo, a polissemia, os hermetismos e as irregularidades do original) e pensante (por opor-se, por exemplo, aos idealismos que priorizam o sentido).

Ao criticar procedimentos hipertextuais que transformariam traduções em experiências intertextuais, pastiches, paródias ou imitações, Berman cita o seguinte exemplo:

Numerosos poetas modernos - Baudelaire, Mallarmé, George, Valéry, Rilke, Pasternak, Jouve, Celan, Supervielle, Robin, Paz, Deguy, Bonnefoy etc. - traduziram outros poetas, e, para quase todos, essa atividade marcou sua experiência poética. Muitos - não todos, não os mais íntegros - se outorgaram liberdades que justificaram pelas "leis" do diálogo entre os poetas, "leis" que os dispensavam dos deveres ordinários dos tradutores. Resultaram (pense-se, por exemplo, em Rilke desfigurando Louise Labbé) traduções que, no fundo, são "recriações" livres. Trata-se de formas hipertextuais poéticas, que não se tem o direito de confundir com traduções. Pois, como Voltaire ou Vialatte, negligenciam o *contrato* fundamental que une uma tradução a seu original. Esse contrato - seguramente draconiano - proíbe *ir além da textura do original*. Estipula que a criatividade exigida pela tradução deve colocar-se inteiramente ao serviço da reescrita do original na outra língua, e nunca produzir uma sobre-tradução determinada pela poética pessoal do tradutor. (BERMAN, 2007, pp. 38-39)

Apesar do autor não detalhar qual seria a fronteira que, ultrapassada, levaria ao “além da textura do original”, sua crítica é interessante por apontar a necessidade de pensar formas de separar a tradução da prática parodística ou imitativa. O grande desafio, como a própria lacuna desse trecho indica, é conseguir expressar em termos consideravelmente objetivos quais seriam os elementos que caracterizariam uma *tradução* e quais seriam os elementos que caracterizariam outras práticas intertextuais. Tal questão é de grande importância para o pensamento bermaniano, pois um dos três pilares do tipo de tradução defendido pelo autor é o da *poética*, e o conceito de poética defendido por ele parece ser o de uma valorização dos constituintes formais do original;

constituintes, esses, que são desrespeitados por práticas hipertextuais como, por exemplo, a dos poetas-tradutores franceses citados ou aquela que vigorava na França da época das “belas infiéis”.

Vale, a essa altura, destacar a legitimidade dos procedimentos parodísticos e imitativos como forma de criação poético-literária. Diferentemente do que talvez possa parecer, as ideias de Berman não visam censurar tais empreitadas escriturais desviantes, mas, sim, tentar diferenciá-las da tradução.

Essas práticas hipertextuais já receberam tentativas de sistematização por parte de alguns estudiosos. Gérard Genette, por exemplo, utiliza o conceito de *palimpsesto* para referir-se a elas: “entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação (GENETTE, 2010, p. 5)”. A partir de tal conceito, o autor apresenta seis tipos de práticas hipertextuais: a paródia (desvio do texto pela transformação mínima), o pastiche (imitação de um estilo desprovida de função satírica), o travestimento (transformação estilística com função degradante), a charge (escrever *à la manière de...*), a transposição (transformação textual de regime sério) e a forjação (imitação estilística de regime sério). Para Genette, a tradução propriamente dita se enquadra na categoria da transposição, isto é, é uma transformação séria cujo grau de modificação em relação ao original não é tão alto.

Afonso Romano de Sant’Anna, por sua vez, fala em paráfrase (desvio mínimo em relação ao original), estilização (desvio tolerável em relação ao original) e paródia (mudança de teor em relação ao original), chegando, inclusive, a propor uma sistematização das letras brasileiras a partir de tais conceitos:

(...) o Brasil até o séc. 18 viveu no domínio da paráfrase. Seja porque a episteme da imitação era predominante no mundo ocidental, seja porque o país fosse ainda imaturo para produzir obras mais individualizadas. Um segundo período ocorre no séc. 19, uma espécie de descoberta da estilização. Neste sentido, o Romantismo é um avanço. Sendo um período de valorização do indivíduo, do nacionalismo e do subjetivismo, propicia uma caracterização ou particularização maior da literatura nacional. E, enfim, um terceiro período seria o parodístico, e coincidiria com os movimentos de vanguarda que em nossa cultura são representados em torno do Modernismo (1922). Um período crítico, autocrítico de nossa cultura, em que, tecnicamente, a paródia foi muito utilizada. (SANT’ANNA, 2003, p. 87)

Outro brasileiro que se dedicou à sistematização das práticas hipertextuais foi Haroldo de Campos, criador do termo *plagiotropia*. De acordo com Susana Scramim,

A “plagiotropia” tem muito a ver com a ideia de paródia na acepção etimológica do termo (canto paralelo). Tanto a “plagiotropia” quanto a “paródia” em Haroldo de Campos funcionam como dispositivos metodológicos para a realização do processo de derivação “não-linear de textos”. Elas fundamentam o movimento infinito da diferença que resulta na

imitação indireta que produz textos diferentes a partir da devoração da tradição literária. Neste processo de "tradução da tradição" delinea-se todo o posicionamento teórico a que Haroldo de Campos está ligado. (SCRAMIN, 1992, p. 142)

Esses três exemplos parecem suficientes para provar que as práticas hipertextuais não são, em si, negativas, pois possibilitam novos frutos artísticos. A questão aqui proposta, no entanto, é, conforme dito antes, destacar que a tradução “propriamente dita”, embora já seja uma prática hipertextual, realiza, em relação ao original, uma transformação menos radical do que a realizada por outras práticas hipertextuais.

Além dessa fronteira da categoria “tradução”, o aumento do grau de transformação do original descaracteriza o texto como tradução e o insere no domínio de outras práticas hipertextuais. A pertinência da visão de Berman também vem daí, uma vez que o autor chega a elencar quais são os procedimentos geradores de deformações. A racionalização, a clarificação, o alongamento, o enobrecimento e a vulgarização, o empobrecimento quantitativo, a homogeneização e a destruição dos ritmos são algumas dessas práticas condenadas pelo crítico (BERMAN, 2007, p. 48).

A experiência prática, no entanto, revela, evidentemente, a dificuldade que é atingir uma tradução *totalmente* ética, poética e pensante. Em algum momento do processo tradutório, o deslize para um dos procedimentos questionados por Berman acaba por acontecer.

Perante esse impasse, a tentativa de solução que este trabalho almeja apresentar é a de manter o nível de correspondência com o original como um norte não absoluto, isto é, uma referência importante, mas que possibilite, quando for preciso, a relativização de conceitos mais estritos de fidelidade.

## V – Poemas traduzidos

Esta seção apresentará traduções comentadas de dois poemas de Hart Crane, ambos pertencentes ao ciclo caribenho *Key West: an island sheaf*. Antes que os textos sejam apresentados, é importante destacar que os detalhamentos métricos logo abaixo dos poemas e das traduções representam sílabas tônicas como “ | a” e sílabas átonas como “—”. O sistema de contagem em língua inglesa difere do existente em português, pois organiza-se em pés, remontando à tradição greco-latina, mas, a fim de cotejar os textos, a representação dos símbolos foi padronizada.

Tudo indica que *—And Bees of Paradise*, o original da primeira tradução aqui proposta, é uma celebração de um amor por meio do qual os amantes, inseparáveis, percorrem, rumo ao sol, céus acesos (“Yes, tall, inseparably our days / Pass sunward. We have walked the kindled skies”). Nesse cenário, o casal é tomado pelas imagens celestiais da pomba, provável alusão à divindade cristã, e das abelhas do paraíso, seres presentes em lendas variadas, como, por exemplo, na do mundo pós-morte asteca e maia. De acordo com Janette Favrot Peterson, “no pensamento mexicana e maia, as abelhas eram



associadas aos espíritos dos mortos que voltavam à terra” e “eram usadas como metáforas para as almas também no paraíso Cristão” (PETERSON, 1993, p. 134).

Considerando que Crane tinha interesse pela cultura ameríndia pré-colombiana, o que o fez até tentar escrever um épico sobre o assunto, é possível que ele tenha, de alguma forma, tido acesso referências bibliográficas ou pictóricas (já que imagens de abelhas faziam-se presentes em murais que retratavam o pós-vida asteca (PETERSON, 1993, p. 134)) que indicassem essa forma por meio da qual maias e astecas viam esses insetos.

## – AND BEES OF PARADISE

I had come all the way here from the sea,  
Yet met the wave again between your arms  
Where cliff and citadel – all verily  
Dissolved within a sky of beacon forms –

Sea gardens lifted rainbow-wise through  
eyes  
I found.

Yes, tall, inseparably our days  
Pass sunward. We have walked the kindled  
skies  
Inexorable and girded with your praise,

By the dove filled, and bees of Paradise.

## – E ABELHAS DO PARAÍSO

Andei a trilha inteira vinda do oceano  
Mas dei com nova onda dentro dos teus  
braços  
Lá onde escarpa e forte – tudo sem engano  
Se dissolvendo em céu de luminosos traços

Jardins do mar ergueram aos olhos, irisados  
Achei.

Sim, alto, nosso tempo, indiviso,  
Vai rumo ao sol. Cruzamos céus iluminados  
Cingidos, implacáveis, do que preconizo,

Repletos da pomba, e abelhas do Paraíso.

### 1. Estrutura estrófica:

1 estrofe de 4 versos  
1 estrofe de 2 versos  
1 estrofe de 3 versos  
1 estrofe de 1 verso

### 2. Número de sílabas & metro:

10 sílabas (– | – | – | – | – | )  
10 sílabas (– | – | – | – | – | )  
10 sílabas (– | – | – | – | – | )  
10 sílabas (– | – | – | – | – | )

10 sílabas (– | – | – | – | – | )  
2 sílabas (– | )

8 sílabas (– | – | – | – | )  
10 sílabas (– | – | – | – | – | )  
10 sílabas (– | – | – | – | – | )

### 1. Estrutura estrófica:

1 estrofe de 4 versos  
1 estrofe de 2 versos  
1 estrofe de 3 versos  
1 estrofe de 1 verso

### 2. Número de Sílabas & metro:

12 sílabas (– | – | – | – | – | – | )  
12 sílabas (– | – | – | – | – | – | )  
12 sílabas (– | – | – | – | – | – | )  
12 sílabas (– | – | – | – | – | – | )

12 sílabas (– | – | – | – | – | – | )  
2 sílabas (– | )

10 sílabas (– | – | – | – | – | )  
12 sílabas (– | – | – | – | – | – | )  
12 sílabas (– | – | – | – | – | – | )



“Hell! out there among the barracudas  
 Their engine stalled. No oars, and leaks  
 Oozing a-plenty. They sat like baking Buddhas.  
 Luckily the Cayman schooner streaks

“By just in time, and lifts ‘em high and dry...  
 They’re back now on that mulching job at  
 Pepper’s.  
 – Yes, patent-leather shoes hot enough to fry  
 Anyone but these native high-steppers.”

### 1. estrutura estrófica:

1 estrofe de 4 versos  
 1 estrofe de 4 versos  
 1 estrofe de 4 versos

### 2. metro & número de sílabas

8 sílabas ( | - | - | | - | )  
 9 sílabas ( | - | - | - | - | )  
 9 sílabas ( | - | - | - | - | )  
 10 sílabas ( - | - | - | - | - | )  
  
 10 sílabas ( | - | - | - | - | - )  
 8 sílabas ( - | - | - | - | )  
 11 sílabas ( | - - | - - | - | - | - )  
 8 sílabas ( | - - | - | - | )  
  
 10 sílabas ( - | - | - | - | - | )  
 11 sílabas ( - - | - - | - | - | - )  
 11 sílabas ( - | - | - | - - | - | )  
 10 sílabas ( | - | - | | - - | - )

### 3. esquema de rimas:

abab  
 cdcd  
 efef

“Inferno! lá fora entre as barracudas  
 O motor parou. Sem remos, vazamentos  
 escorrendo aos montes. Sentaram como  
 Budas.  
 De Cayman, a escuna surge a tempo

“por sorte, e, secos, os consegue levantar...  
 Voltaram ao Pepper’s, à velha incumbência,  
 - Sim, ao couro dos sapatos capaz de fritar  
 Qualquer um, menos esses bufões de  
 nascença”.

### 1. estrutura estrófica:

1 estrofe de 4 versos  
 1 estrofe de 4 versos  
 1 estrofe de 4 versos

### 2. metro & número de sílabas

9 sílabas ( | - | - | - | - | )  
 12 sílabas ( - | - | - | - | - | - | - )  
 11 sílabas ( | - | - | - | - | - | )  
 11 sílabas ( | - | - | - | - | - | - )  
  
 11 sílabas ( - | - - | - | - | - | - )  
 11 sílabas ( | - | - | - | - | - | - )  
 12 sílabas ( | - | - | - - | - | - | - )  
 10 sílabas ( - | - | - | - | - | - )  
  
 12 sílabas ( - | - | - | - | - | - | )  
 11 sílabas ( - | - - | - - | - - | - )  
 13 sílabas ( | - | - | - | - - | - - | )  
 12 sílabas ( - | | | - | - - | - - | - )

### 3. esquema de rimas:

abab  
 cdcd  
 efef

Cabe, inicialmente, dizer que a tradução do título buscou não traduzir o verbo “spread” de forma literal, mas sim utilizar o verbo mais habitual que a língua portuguesa do Brasil possui para se referir ao substantivo “asa”.

Tal título, aludindo às bebidas destiladas da marca Bacardí, cujos rótulos das garrafas trazem estampadas imagens de uma águia com as asas abertas, não só ilustra o gosto de Hart Crane pela bebida, que trouxe vários problemas para o poeta, mas também sintetiza a atmosfera bufônica da anedota náutica narrada; a abertura das asas de uma

águia, nesse sentido, simbolizaria um início de viagem, um início de aventura que, regada a álcool, revela-se uma desventura.

O restante da tradução buscou, como atestam os detalhamentos apresentados, manter o ritmo original, respeitando rimas e, quando possível, sequências rítmicas, processo que será mantido na tradução de outros poemas craneanos que, espera-se que em breve, comporão uma antologia do poeta em língua portuguesa.

## Referências

- BALAKIAN, A. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BERMAN, A. *A tradução e a letra: ou o albergue do longínquo*. Rio de Janeiro: NUPITT / 7 LETRAS, 2007.
- BORNHEIM, G. *A filosofia do Romantismo*. In: GUINSBURG, J. *O Romantismo*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CAMPOS, A. 1994. *Hart Crane: a poesia sem troféus*. Folha de São Paulo. +Mais. 7 de agosto. disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/8/07/mais!/22.html> (acesso: 17/11/2018)
- CRANE, H.; BARTRA, A. (trad.). *El puente y otros poemas*. Barcelona: Plaza & Janes, 1973.
- CRANE, H. *The collected poems of Hart Crane*. New York: Liveright Publishing Corporation, 1946.
- CRANE, H; WEBER, B. (editor). *The letters of Hart Crane*. New York: Hermitage House. New York. 1952.
- CUNHA, C.; CINTRA, L. *Nova gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001
- EDELMAN, L. *Transmemberment of song: Hart Crane's anatomies of rhetoric and desire*. Standford / California: Standford University Press, 1987
- EMERSON, R. *Essays: first and second series*. New York: Library of America Paperback Classics, 2010
- FOSTER, M. *Arthur Rimbaud and Hart Crane: an essay in influence and parallels*. Ohio State University, 1940.
- GENETTE, G.; BRAGA, C. (trad.); VIEIRA, E. (trad.); COUTINHO, M. (trad.); ARRUDA, M. (trad.); VIEIRA, M. (trad.). *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.
- HAMMER, L. 1993. *Hart Crane & Allen Tate: janus-faced Modernism*. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- HAMMER, L.; WEBER, B. *O my Land, my Friends: the selected letters of Hart Crane*. New York: Four Wall Eight Windows, 1997.
- JOHNSON, M.; LAKOFF, G. *Metaphors we live by*. London: The University of Chigaco Press, 2003.
- LEWIS, R.W.B. *The American Adam*. Chicago: Chicago University Press., 1955.
- MALLARMÉ, S.; COOK, B. (trad.). *Selected prose, poems, essays and letters*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1956.

- MALLARMÉ, S.; GUIMARÃES, J. (trad.). *Brinde fúnebre e outros poemas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- MIGLIAVACCA, A. *Hart Crane's "Voyages" – analysis and translation*. Porto Alegre, 2013.
- MOREIRA, H. *A pulverização do logos e a palavra no 'Universo Pristino do Nada': a poesia de Emily Dickinson e de Hart Crane*. Universidade do Porto, 2009.
- PETERSON, J. *The Paradise Garden murals of Malinalco: utopia and empire in sixteenth-century Mexico*. Austin: University of Texas Press, 1993.
- PIGNATARI, D. *Marina Tsvietáieva*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2005.
- SANT'ANNA, A. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Editora Ática, 2003
- SCRAMIM, S. *Para além do princípio da tradução* (uma teoria da tradução, segundo Haroldo de Campos). Travessia nº 25. UFSC, 1992. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17035/15585>>. Acesso em: 03/02/2018)
- SENA, J. *Poesia do século XX – de Thomas Hardy a C. V. Cattaneo*. Coimbra: Fora do Texto, 1994.
- TATE, A. *Hart Crane in Essays of four decades*. Chicago: Swallow, 1968. p. 310.
- TATE, A. *Introduction*. In: CRANE, H. *White Buildings*. New York: Boni and Liveright, 1926.
- TIDWELL, C. *Mingling incantations: Hart Crane's neo-symbolist poetics*. Graduate Theses and Dissertations, 2006. Disponível em: <<http://scholarcommons.usf.edu/etd/2727>>. Acesso em: 02/01/2019.
- TOLENTINO, B. *Crane anda para trás feito caranguejo*. São Paulo: O Estado de São Paulo, Cultura, pp. 1-2. 3 de setembro, 1994.
- UROFF, M. *Hart Crane: the patterns of his poetry*. Urbana / Chicago / London: University of Illinois Press, 1974.
- VIZIOLI, P. *Poetas norte-americanos*. Editora Lidador, 1976.
- WINTERS, Y. *Uncollected Essays and Reviews*. Ed. Francis Murphy. Chicago: Swallow, 1973.

**Recebido em:** 10/04/2019 **Aceito em:** 26/05/2019

**Referência eletrônica:** LUCAREZI, Anderson Mezzarano. Hart Crane: poesia e tradução. *Criação & Crítica*, n. 24, p., out. 2019. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mmm. aaaa.