

TRADUÇÃO POÉTICA COMO LEITURA CRÍTICA: ECOS DA POESIA MODERNA NA CONTEMPORANEIDADE

POETIC TRANSLATION AS CRITICISM: ECHOES OF MODERN POETRY IN CONTEMPORANEITY

Larissa Lins de Freitas Oliveira¹ 

Alessandro Palermo Funari² 

¹Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

²Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil

Resumo

Wallace Stevens (1879-1955) é uma figura central do modernismo de língua inglesa, notável por sua inovação poética, mas também controverso por suas posições políticas e sociais. Embora seu conservadorismo não se manifeste explicitamente em sua obra, traços de racismo e machismo ocasionalmente surgem em seus versos. Ainda assim, seu domínio da sonoridade e do ritmo segue influente na poesia contemporânea. Este estudo examina a recepção de Stevens por meio da análise e tradução dos poemas “Snow for Wallace Stevens”, de Terrance Hayes, e “Laps for Fat Wal”, de Anne Carson. A proposta busca contribuir para os debates sobre a obra do poeta, explorando-a por uma perspectiva crítica e alinhada às discussões atuais sobre literatura e sociedade.

Palavras-chave: tradução de poesia; Wallace Stevens; Terrence Hayes; Anne Carson.

Abstract

Wallace Stevens (1879-1955) is a central figure in English-language Modernism, known for his poetic innovation, but also controversial due to his political and social views. Although his conservatism is not explicitly reflected in his work, traces of racism and misogyny occasionally appear in his verses. Nevertheless, his mastery of sound and rhythm remains influential in contemporary poetry. This study examines Stevens' reception through the analysis and translation of “Snow for Wallace Stevens” by Terrance Hayes and “Laps for Fat Wal” by Anne Carson. The aim is to contribute to

Resumen

Wallace Stevens (1879-1955) es una figura central del modernismo en lengua inglesa, reconocido por su innovación poética pero también controvertido por sus posturas políticas y sociales. Aunque su conservadurismo no se refleja explícitamente en su obra, en ocasiones aparecen rastros de racismo y misoginia en sus versos. No obstante, su dominio del sonido y el ritmo sigue siendo influyente en la poesía contemporánea. Este estudio examina la recepción de Stevens a través del análisis y la traducción de “Snow for Wallace Stevens”, de Terrance Hayes, y “Laps for Fat Wal”, de Anne Carson. El



discussions on the poet's work, exploring it through a critical perspective that aligns with contemporary literary and social debates.

Keywords: poetry translation; Wallace Stevens; Terrence Hayes; Anne Carson.

objetivo es contribuir a los debates sobre la obra del poeta, explorándola desde una perspectiva crítica y en sintonía con las discusiones actuales sobre literatura y sociedad.

Palabras clave: traducción de poesía; Wallace Stevens; Terrence Hayes; Anne Carson.

Não é incomum encontrar, entre os principais nomes do modernismo, figuras consideradas ao mesmo tempo geniais, em sua prática intelectual e artística, e – digamos – polêmicas em outras questões relativas ao mundo e à sociedade. “Polêmicas”, evidentemente, é uma palavra intencional e parvamente débil, quando observamos que essas “controvérsias” se deram ao redor do alinhamento, em maior ou menor grau, desses literatos e intelectuais com os regimes nazifascistas que permeavam a Europa à época: Ezra Pound, T.S. Eliot, William Butler Yeats, Wyndham Lewis, Paul de Man, Louis-Ferdinand Céline, Filippo Marinetti, Martin Heidegger e Gertrude Stein – todos expuseram ou agiram, em algum momento, de forma a demonstrar seu apoio ao nazifascismo. Outro grande poeta – menos conhecido no Brasil, mas não menos importante para o modernismo anglófono – que poderia ser incluído neste rol, apesar de não ser diretamente um colaboracionista de tais regimes, é o poeta estadunidense Wallace Stevens (1879-1955), um executivo da empresa de seguros Hartford Accident and Indemnity Company, austero conservador, eleitor do partido Republicano e alguém que não se vexou ao confessar abertamente sua simpatia por Mussolini, ainda que tenha denominado o fascismo “uma forma de desilusão” e tenha se posicionado a favor do povo etíope quando da invasão italiana – mesmo que o tenha feito em termos extremamente racistas;¹ e, se seu conservadorismo não veio a assomar seus poemas, seu racismo e seu machismo, vez ou outra, invadiram alguns de seus versos.

Apesar disso, a verve poética de Stevens, sua “pura beleza de som, frase, ritmo, instilados em ideias multicoloridas e expressas por uma mente ao mesmo tempo sábia e surpreendente”, como o definiu Harriet Monroe (1924), ou seu papel como um “inclassificável fabricante de sonhos verbais, um abstracionista de dicção original e única” que, em “meio aos gigantes de sua geração, [...] soube extrair do seu harmônico aparentemente anacrônico

¹ Em carta datada de 21 de novembro de 1935, escreveu: “Embora seja verdade que já me exprimi em termos favoráveis de Mussolini, toda minha solidariedade reside do outro lado: com os pretos e as jiboias” (Stevens W., 1935, *apud* Stevens, H. 1996, p. 295, tradução nossa). No original: “While it is true that I have spoken sympathetically of Mussolini, all of my sympathies are the other way: with the coons and the boa constrictors”.

estranhas dissonâncias e dissidências”, fazendo dele um “instrumento de sonoridades imprevistas, sensível às transformações do seu tempo”, como o retratou Augusto de Campos (1997), subsiste e reverbera até os dias de hoje na poesia de língua inglesa.

Quem, de bom grado, nos oferece os meios para lermos a presença de Stevens até os dias de hoje é a poeta estadunidense Adrienne Rich (1929-2012), que, consciente das “configurações antiquadas e racistas” daquele que fora seu “mestre” de juventude, um “porta-voz libertário da imaginação”, ao tratar dessas características abomináveis do pensamento de Stevens, advertiu: “Essa é uma chave para o todo. Não tente extirpá-la, censurá-la ou defendê-la” (Rich, 2003, p. 205).

Dentre os poemas que retomam explicitamente a obra de Wallace Stevens – como os de Richard Blanco, Rafael Campo e Olive Senior (Galvin, 2017, p. 286-296), entre outros –, este estudo se concentrará na análise de dois em particular: “*Snow for Wallace Stevens*”, de Terrance Hayes, e “*Laps for Fat Wal*”, de Anne Carson. O objetivo é traduzi-los à luz de um referencial teórico que possibilite uma análise crítica em diálogo com o legado de Stevens.

Para tanto, tomamos como base os ensinamentos de Paulo Henrique Britto, segundo os quais a tradução poética deve se apoiar em um exame sistemático dos diversos níveis de linguagem do poema, considerando parâmetros de correspondência e graus de equivalência entre o texto original e sua tradução. Britto destaca a necessidade de:

- (i) identificar as características poeticamente significativas do texto poético; (ii) atribuir uma prioridade a cada característica, dependendo da maior ou menor contribuição por ela dada ao efeito estético total do poema; e (iii) recriar as características tidas como as mais significativas das que podem efetivamente ser recriadas – ou seja, tentar encontrar correspondências para elas (Britto, 2006, p. 59).

Essa perspectiva dialoga com a abordagem de Henri Meschonnic, para quem a tradução deve preservar a marca distintiva do texto original na língua de chegada. Além disso,

[m]ais do que o sentido, e mesmo aí onde o sentido das palavras aparentemente não é modificado, o ritmo transforma o modo de significar. O que é dito muda completamente, conforme levamos em conta este ritmo ou não, a significância ou não. A situação das traduções encontra aí seus critérios específicos: texto por texto, ou não texto por texto (Meschonnic, 2010, p. 46).

Adotando essas premissas, passamos agora à discussão dos poemas selecionados.

Terrance Hayes, nascido em 1971, é um poeta e educador negro dos Estados Unidos; em 2010, publicou sua premiada obra *Lighthead*, na qual consta este poema. Antes de apresentá-lo, vale ressaltar e brevemente apresentar algumas das visões racistas de Stevens que foram incrustadas em forma de poema. Já em sua obra de estreia, *Harmonium* (1923), essa “chave para o todo” fica evidente, aparecendo nitidamente em “*O Florida, Venereal Soil*”, quando o poeta trata o estado da Flórida como uma mulher a ser conquistada. “Quando o Stevens de *Harmonium* tenta se imaginar um partícipe da sensualidade tropical, algo ou alguém se interpõe no caminho”, nos lembra Stephen Burt (2017, p. 317). O que se interpola entre o amante e sua musa, neste caso, é o todo da segunda estrofe do poema, uma enumeração bastante xenófoba e racializada:

<i>The dreadful sundry of this world,</i>	A temível mescla deste mundo,
<i>The Cuban, Polodowsky,</i>	O cubano, Polodowsky,
<i>The Mexican women,</i>	As mulheres mexicanas,
<i>The negro undertaker</i>	O coveiro negro
<i>Killing the time between corpses</i>	Matando o tempo entre cadáveres
<i>Fishing for crayfish...</i>	Caçando crustáceos...
<i>Virgin of boorish births</i>	Virgem de torpes partos ²

(Stevens, W. 2001, p. 52)

Contrariamente, temos que a voz do poema é uma figura, como diria Rachel Galvin (2017, p. 287-8), “sem demarcação racial, putativamente branca”, que “emerge no meio da representação da alteridade”. A voz, segue a autora, implora ao princípio feminino lascivo, a Flórida, uma mulher não branca – “*Donna, donna, dark*” – que ela o inspire por meio da revelação da “temível mescla” de corpos marcados racial e nacionalmente em sua paisagem. “*Sundry*”, continua Galvin, indica itens que “não são importantes o suficiente para serem mencionados individualmente” e, em conformidade com essa posição, o poema enumera “tipos” de pessoas, fundindo nacionalidade e raça, associando-os todos a um submundo, à paixão, à sensualidade. Na lógica que estaria sendo exposta no poema, a branquitude seria o reverso disso, um sinônimo de comedimento e racionalidade. Assim, o poema cria e está baseado sobre uma lógica estrutural opressiva que relega o não branco, o não estadunidense – enfim, o não WASP³ – a um papel (quase violentamente) rebaixado de um Outro.

² Tradução de Alessandro Palermo Funari (2024, p. 160).

³ Ou seja, branco, anglo-saxão e protestante.

Este Outro, violento ou sexualizado, reaparece em outros poemas: em “*The Virgin Carrying a Lantern*”, temos uma “negress” dizendo coisas “false and wrong” perante uma (novamente putativamente branca) “beauty”; em “*Exposition of the Contents of a Cab*”, é possível entrever as roupas de baixo da sexualizada “*Victoria Clementina, negress*”; e em “*The Cuban Doctor*” somos surpreendidos por um “Indian” que furtivamente ataca a personagem titular do poema. Mas o que motivaria a escolha por um médico cubano (o mesmo pode ser questionado sobre os outros dois poemas mencionados: por que uma “negress”?)? Rich também chamou atenção para tal característica e, além de defender que a dependência sobre imagens abstratas e unidimensionais de afro-americanos seria como uma marca-d’água de sua poesia, a poeta fala que tentar compreender como Stevens se posiciona em relação a essas e outras figuras não brancas – “não raro meros títeres latino-americanos e caribenhos” – é tentar compreender com mais clareza os significados que Norte e Sul possuem nos poemas do poeta de Hartford, um ser fendido, um rico “homem branco emocionalmente infeliz”, um fugitivo da imaginação que é constantemente obstado por uma parede de espelhos, e cujo imenso dom poético é compelido a frustrar-se:

É compreender o poder deformador do racismo – ou o que Tony Morrison denominou de “Africanismo” – sobre a imaginação – não apenas desse poeta, mas do todo da poesia da qual ele fazia parte, uma poesia na qual eu, uma mulher jovem, tentava me encaixar (Rich, 2003, tradução nossa).⁴

Esse tipo de exploração da imagem de indivíduos racializados não se encerrou apenas no primeiro livro de poemas do autor. Anos depois, por exemplo, em 1935, Stevens optou por dar o título de “*Like Decorations in a Nigger Cemetery*” a um de seus poemas, levando-se em conta que essa palavra, já à época, era bastante ofensiva.

Com isso, retornamos ao poema de Terrance Hayes:

Snow for Wallace Stevens

*No one living a snowed-in life
can sleep without a blindfold.

Light is the lion that comes down to drink.
I know tink and tank and tunk-a-tunk-tunk
holds nearly the same sound as a bottle.

Drink and drank and drunk-a-drunk-drunk,*

⁴ No original: “to grasp the deforming power of racism - or what Toni Morrison has named ‘Africanism’ - over the imagination - not only of this poet, but of the collective poetry of which he was a part, the poetry in which I, as a young woman, had been trying to take my place”.

*Light is the lion that comes down.
This song is for the wise man who avenges
by building his city in snow.
For his decorations in a nigger cemetery.
How, with pipes of winter
lining his cognition, does someone learn
to bring a sentence to its knees?
Who is not more than his limitations?
Who is not the blood in a wine barrel
and the wine as well? I too, having lost faith
in language, have placed my faith in language.
Thus, I have a capacity for love without
forgiveness. This song is for my foe,
the clean-shaven, gray-suited, gray patron
of Hartford, the emperor of whiteness
blue as a body made of snow.*

(Hayes, 2010, p. 57).

Temos aqui um poema repleto de citações tomadas diretamente de outros poemas escritos por Wallace Stevens: o título faz referência a “*The Snow Man*” (que deve ter uma “*mind of winter*” para não ouvir a “*misery in the sound of the wind*”); o terceiro verso – e por extensão o sétimo – advém como citação direta de uma frase do poema “*The Glass of Water*”; assim também acontece com a seção sonora do quarto verso, “*tink and tank and tunk-a-tunk-tunk*” que, desenvolvida dois versos depois como a conjugação do verbo *to drink* – beber – advém da patuscada de “*A High-Toned Old Christian Woman*”; os versos oito, nove e dez citam, como pode ser observado pelo décimo verso, precisamente “*Like Decorations in a Nigger Cemetery*”; nos versos finais, temos a presença da cidade em que Stevens veio a morar e trabalhar, Hartford, menções à sua vida de executivo – “*clean-shaven, gray-suited*” – e retomam-se as citações com “*the emperor of whiteness*”, que evoca o poema “*The Emperor of Ice-Cream*”; por fim, o “*body made of snow*” retoma “*The Snow Man*”.

Com isso, conforme aponta Galvin (2017, p. 287), Hayes equilibra aqui a inspiração, a potência e a beleza que encontra na poesia de Stevens com o envolvimento do autor em ideologias de supremacia branca.⁵

⁵ Supremacia branca entendida aqui – e por Galvin – a partir da definição de bell hooks, que a caracteriza como uma ideologia que determina como “pessoas brancas (independentemente da inclinação política, de direita ou esquerda) percebem e se relacionam com pessoas negras e pessoas não brancas nesta sociedade” (hooks, 2019, p. 232)

Esse poema responde e é escrito através dos de Stevens, realizando um trabalho crítico incisivo e articulando, com isso, um contradiscorso. “Em revisões textuais que simultaneamente declaram filiação ao trabalho de Stevens e o criticam”, aponta Galvin, “o poeta homenageia seu trabalho, mas não ignora suas limitações”, expressa abertamente seu amor pelos poemas de Stevens, mas, como ele mesmo diz, é um amor “sem perdão”, que não se propõe, em nenhum nível, a ignorar a ignomínia do pensamento racial de Stevens.

Uma possível tradução para este poema poderia ser:

Neve para Wallace Stevens

Ninguém que vive envolto na neve
consegue dormir sem uma venda.
A luz é o leão que desce a beber.
Sei que *tink and tank and tunk-a-tunk-tunk*
tem quase o mesmo som que uma garrafa.
Drink and drank and drunk-a-drunk-drunk,
A luz é o leão que desce.
Essa é uma canção para sábio que se vinga
construindo sua cidade na neve.
Para suas decorações num cemitério de pretos.
Como é que alguém, com flautas invernais
forrando sua cognição, aprende
a pôr uma frase de joelhos?
Quem não é mais que suas limitações?
quem não é o sangue num barril de vinho
e o vinho em si? Eu que também perdi a fé
na linguagem, pus minha fé na linguagem.
Portanto, sou capaz de amar sem
perdão. Essa canção é para o meu rival,
Bem asseado, de terno cinza, o patrono
de Hartford, o imperador da branquitude
azul como um corpo feito de neve.

Além das citações e alusões, o decassílabo como metro fantasma (no caso do poema em inglês, o pentâmetro jâmbico como metro fantasma) também se apresenta como uma característica bastante presente na obra de Stevens. Em português, decidimos manter a citação direta ao poema

“*A High-Toned Old Christian Woman*” e seu verso festivo-sonoro “tink and tank and tunk-a-tunk-tunk” conforme consta nos dois poemas, de modo a deixar mais clara e direta a citação, aumentando as chances de que quem se depare com o poema de Hayes identifique a origem do verso. Isso fez com que a modulação feita dois versos depois, utilizando-se o verbo *to drink* – deixando clara uma provável origem do verso de Stevens – também fosse mantida em inglês. Ainda que essa decisão possa acarretar certas “perdas” na tradução (a saber, apesar de o verbo *beber* constar no terceiro verso do poema, essa opção não tradutoria depende de algum conhecimento da língua inglesa por parte dos leitores e leitoras), a citação é o método empregado por Hayes para anunciar sua ligação e relação com Stevens e sua poesia, método que se propõe mesmo, ao mesmo tempo, a trabalhar, problematizar e enfatizar as máculas históricas que o próprio discurso de Stevens ocasionou e ocasiona. Com isso, defende Galvin (2017, p. 291), a proposta de Hayes é construir, ele mesmo, uma “cidade na neve”, erigindo seu próprio edifício literário, contíguo à obra de Stevens – na “área” de Stevens –, que, por sua vez, via ornamentos poéticos como decorações de cemitério (e Hayes canta em defesa das “*decorations in a nigger cemetery*”). Por fim, Galvin (2017, p. 291) nos lembra que o uso das citações de Stevens por parte de Hayes enfatiza questões de autoridade e retoma o posicionamento de Edward Said, para quem citações relacionam (ou incorporam, ou falsificam, ou conquistam) elementos díspares, ao mesmo tempo que relembram leitores e leitoras de que a escrita é, em si mesma, “uma forma de deslocamento”.

O segundo poema que analisaremos foi escrito por Anne Carson, uma proeminente poeta, ensaísta, tradutora e professora de letras clássicas, nascida em Toronto em 1950. Sua obra é reconhecida por sua natureza híbrida, destacando-se pela intersecção entre leitura, tradução e escrita. Helena Franco Martins aponta essa abordagem caleidoscópica como uma forma de “reciprocidade”, tratando-se de uma leitura atenta aos fatos que se manifesta como uma “escrita de volta” (Martins, 2018, p. 705).

Uma característica central na obra de Carson é o constante tensionamento da ideia de cânone ocidental. Frequentemente, ela relê os clássicos à luz da crítica contemporânea, adicionando novas camadas interpretativas e desafiando as interpretações tradicionais. Essa prática não apenas revisita os textos antigos, mas também os reinventa, criando um diálogo entre o passado e o presente.

Outro aspecto marcante de seu trabalho é a presença de um “ardil” inerente, que Rafael Zacca identifica como uma manifestação do desejo (*eros*) que emerge de atritos inesperados. Segundo Zacca (2021), o ardil de *eros* na obra de Carson não é apenas um artifício literário, mas um mecanismo que reflete o modo como o desejo atua na formação, na deformação e na transformação das estruturas civilizacionais. Carson utiliza esse ardil como um *ethos* de *eros*, explorando as complexidades e contradições do desejo humano.

Essa abordagem resulta em parcerias inusitadas que, quando justapostas, criam uma dinâmica eletrizante, semelhante à montagem de componentes de um circuito elétrico que produz luz. No entanto, assim como olhar diretamente para a luz pode tanto iluminar quanto cegar, o ardil de *eros* em Carson revela e oculta, ilumina e obscurece, convidando o leitor a uma experiência estética e intelectual complexa e multifacetada.

Em “*Laps for Fat Wal*”, poema publicado na revista *The New York Review*, em 8 de dezembro de 2016, é possível observar um choque de imagens inusitadas, parcerias estranhas que os leitores de Carson já se habituaram a encontrar em sua obra:

Laps for Fat Wal

*Whenever I swim on my back at the 14th St YMCA in NYC I think of Wallace
[Stevens:*

*a perfect square of heavenly glass dead centre in the centre of the ceiling
is a fatal, dominant thing. It is filled with leaves.
They crowd from their side like visitors at the wire
of the world, exhilarated to be almost X,*

*almost howling. Wallace Stevens wanted a pure pane of himself in every room.
It would free him to look out on horror weather
or snowy tumblers and just say that, just
get home before the wisecracks start. Strange
isn't it, the parts of it we can lift, the parts not.*

*Lifting was “decreation” for him, he liked the word, he used Penelope’s web
as the very image of desire, unpicked every night. I wish
I didn’t know (what weavers know) you can’t unpick
a web like that, you’d have to shred the thread.
I’m lonely. I keep swimming.*

*A pool is a blue planet made of me and Wallace Stevens thinking
up ways to worship parts of it. What parts? Backstroke
depends on blind alignment to the instruction on the ceiling.
You can be a bit of a dandy with the wrist-action but mainly
it’s just driving on through old, bitter water till you hit the wall.
Then turn. (Carson, 2016).*

Para forjar seu ardil, Carson compõe um poema em que parece não estabelecer um contrato métrico, mas versos livres nos quais explora efeitos poéticos rítmicos, como dáctilos e jámbicos, e imagéticos, que remetem a diversas alusões – diretas e indiretas – a Wallace Stevens. A brincadeira com as palavras e com o poeta dá braçadas ao longo de quatro estrofes de cinco versos cada, exceto pela última, que contém seis versos, sendo o último um verso de apenas duas palavras pequenas que sugerem um retorno para o início do poema que, assim, parece circular, como as voltas que se dá em uma piscina. Para uma leitura que parte do conhecimento da obra de Wallace Stevens, muitos detalhes se “desfolham”.

A começar pelo título, as “voltas” relacionam-se tanto ao vocabulário da natação, atividade exercida pela voz poética no poema, quanto pelas voltas de pensamento que essa voz elabora em torno da obra de Wallace Stevens. “Fat” parece uma maneira grosseira de se referir ao poeta notoriamente corpulento, mas ele próprio faz essa referência a um poeta que seria um sujeito gordo no poema “*Bantams in Pine-Woods*”, presente em *Harmonium*: “*Fat! Fat! Fat! I am the personal*”. O poeta se coloca como contraposição ao mundo. Mas, de maneira geral, Stevens não é um poeta do corpo, tampouco das subjetividades. A alusão de Carson a esse verso não deve ser por acaso. Parece uma sugestão para observarmos as contradições de Stevens. A leitura do poema fornece outras pistas para sua arquitetura ardilosa.

O termo “square” é um coloquialismo já antigo que também existiu no Brasil. “Quadrado” era o que hoje chamamos de “careta”. Nesse sentido, há que se pontuar a sexta e última parte do poema “*Six Significant Landscapes*”, de *Harmonium*, quando Stevens “debocha do pensamento silogístico dos racionalistas, atribuindo-lhes a artificialidade das linhas, ângulos e quadriláteros retos em oposição à sensualidade e fascínio das curvas – associadas a poetas” (Funari, 2024, p. 23):

VI

*Rationalists, wearing square hats,
Think, in square rooms,
Looking at the floor,
Looking at the ceiling.
They confine themselves
To right-angled triangles.
If they tried rhomboids,
Cones, waving lines, ellipses –
As, for example, the ellipse of the
half-moon –
Rationalists would wear sombreros.*

(Stevens, W. 2001, p. 89-90)

VI

Racionalistas, vestindo chapéus
[quadrados,
Ponderam, em quartos quadrados,
Encarando o chão,
Encarando o teto.
Se confinam, eles,
A triângulos retângulos.
Caso tentassem romboides,
Cones, linhas onduladas, elipses –
Como, por exemplo, a elipse dos
[quartos da lua –
Racionalistas vestiriam sobreiros.⁶

⁶ Tradução de Alessandro Palermo Funari (2024, p. 137).

O poema de Carson sugere que Stevens, apesar de escrever como escreve, não era ele próprio um “romboide, um cone, uma elipse”, muito pelo contrário. Chama atenção, também, a referência dele a racionalistas que encaram o teto, retomada por Carson. Wallace Stevens é um quadrado perfeito – uma forma geométrica, artificial também –, mas cheio de “folhas”: aqui há uma menção ao modo como ele olha para a natureza, sempre enquadrada no artificial. Há vários poemas dele em que cabe a leitura por esse prisma, bastante alusivo do período romântico em relação à contemplação meditativa da natureza: “*Domination of Black*”, “*The Snow Man*”, “*Floral Decorations for Bananas*”, “*Sunday Morning*”, “*Le Monocle de Mon Oncle*”, entre outros.

Em *Wallace Stevens: The Early Years (1879-1923)*, Joan Richardson (1986) afirma que os diários de Stevens revelam, em um dado momento, que ele se sentiu “desenraizado”, em busca de referências, encontrando-as na filosofia oriental desenvolvida pelo pintor chinês Guo Xi (chinês: 郭熙; pinyin: Guō Xī; Wade – Giles: Kuo Hsi) (c. 1020 – c. 1090), que pertencia à província de Henan, na dinastia Song do Norte. Segundo a estudiosa: “[...] seu recorte de jornal sugere um modo de contemplar o mundo que mais tarde ele traduziu em uma das características básicas de sua poesia. Era o foco na paisagem imbuída de sentimento” (Richardson, 1986, p. 384, tradução nossa),⁷ ao que transcreve, das notas de Stevens não publicadas:

Há quase mil anos, o crítico Kuo Hsi, em sua obra “As Nobres Características da Floresta e do Córrego”, expressou de uma vez por todas as orientações de sentimento da pintura de paisagem chinesa. Ele toma como axiomático que todas as pessoas de temperamento gentil prefeririam levar uma vida solitária e contemplativa em comunhão com a natureza, mas vê também que o bem comum não permitiria tal indulgência.

“Este não é o momento para nós (escreve ele) abandonarmos a agitada vida mundana para a reclusão nas montanhas – como foi feito honrosamente por alguns antigos sábios de seus dias. [Aqui estava outra coisa que seria ecoada nas falas de Stevens em ‘Le Monocle’: ‘Foi à toa, então, que os antigos chinos/ Se aprumavam nas poças montanhosas...’]⁸ Embora impacientes para desfrutar de uma vida em meio aos luxos da natureza, a maioria das pessoas é segregada de tais prazeres. Para atender a esse desejo, os artistas se esforçaram para representar paisagens para que as pessoas pudessem contemplar a grandiosidade da natureza sem sair de casa. Sob essa luz, a pintura proporciona prazeres de um tipo mais nobre, removendo de alguém o desejo impaciente de efetivamente observar a natureza”.

⁷ No original: “[...] his newspaper clipping suggested a mode of contemplating oneself in the world that he later translated into one of the basic features of his poetry. This was the focus on landscape imbued with feeling”.

⁸ Tradução de Alessandro Palermo Funari (2024, p. 512).

Tal passagem só revela seu significado completo após uma leitura muito cuidadosa. Deve-se notar o pano de fundo da civilização, do quietismo e do idealismo rural implícito em uma expressão tão casual como “luxos da natureza”. Nem deveria deixarmos de ver que o que é trazido para o lar do inquieto mundano é não a mera similitude da natureza, mas o sentimento de escolha do sábio. (Stevens W., *apud* Richardson, 1986, p. 384, tradução nossa).⁹

Stevens forja raízes fundas na intensa contemplação da natureza. Também na separação de sua vida pessoal de um mundo ordinário. O poeta como um vitral transparente, puro de si, o que lhe permite observar atentamente o “clima horrível”, mas sempre de uma posição distanciada, protegida. É o que acontece no poema “*Tea*”:

TEA	CHÁ
<i>When the elephant's-ear in the park</i>	Quando a orelha de elefante no [parque]
<i>Shrivelled in frost,</i>	Franzia sob o frio,
<i>And the leaves on the paths</i>	E as folhas sobre as vias
<i>Ran like rats,</i>	Corriam como ratos,
<i>Your lamp-light fell</i>	A luz de sua vela pousou
<i>On shining pillows,</i>	Sobre almofadas radiantes,
<i>Of sea-shades and sky-shades</i>	De sombras-mar e sombras-céu
<i>Like umbrellas in Java.</i>	Como guarda-sóis em Java. ¹⁰

(Stevens W., 2001, p. 119)

O desejo nele então se projeta como algo que pode ser “decriado”, como se tal coisa fosse possível sem que ocorresse a sua destruição. “Decriação” é um termo caro para Carson. Também para Stevens, que o colhe de suas leituras em Simone Weil, e o explica em *The Necessary Angel*:

⁹ No original: “*Nearly a thousand years ago the critic, Kuo Hsi, in his work, ‘The Noble Features of the Forest and the Stream,’ expressed once for all the guiding sentiment of Chinese landscape painting. He takes it as axiomatic that all gently disposed people would prefer to lead a solitary and contemplative life in communion with nature, but sees, too, that the public weal does not permit such an indulgence.*

‘*This is not the time for us (he writes) to abandon the busy worldly life for one of seclusion in the mountains—as was honourably done by some ancient sages in their days. [Here was something else that would be echoed in Stevens's lines in ‘Le Monocle’: ‘Is it for nothing, then, that old Chinese Sat titivitating by their mountain pools....? Though impatient to enjoy a life amidst the luxuries of nature, most people are debarred from indulging in such pleasures. To meet this want artists have endeavored to represent landscapes so that people may behold the grandeur of nature without stepping out of their houses. In this light painting affords pleasures of a nobler sort by removing from one the impatient desire of actually observing nature’.*

Such a passage yields its full meaning only upon very careful reading. One should note the background of civilization, quietism and rural idealism implied in so casual an expression as the ‘luxuries of nature’. Nor should one fail to see that what is brought into the home of the restless worldling is not the mere likeness of nature, but the choice feeling of the sage.”

¹⁰ Tradução de Alessandro Palermo Funari (2024, p. 432).

Esta realidade é, também, o importante mundo da poesia. Suas instantaneidades são a inteligência familiar dos poetas, embora tenha sido a inteligência de outra ambientação. Simone Weil, em *La Grasanteur et La Grace*, tem um capítulo sobre o que ela chama de decriação. Ela diz que a decriação é fazer passar do criado ao criado, mas que a destruição é fazer passar do criado ao nada. A realidade moderna é uma realidade de decriação, na qual as nossas revelações não são revelações de crença, mas os preciosos presságios dos nossos próprios poderes. A maior verdade que poderíamos esperar descobrir, seja qual for o campo em que a descobrimos, é que a verdade do homem é a resolução final de tudo. Poetas e pintores hoje fazem essa suposição, e é isso que lhes dá a validade e a dignidade séria que os elenca entre aqueles que buscam a sabedoria, que buscam a compreensão. Estou elevando um pouco isso, porque estou tentando generalizar e porque é incrível que se fale das aspirações das últimas duas ou três gerações sem um grau de elevação (Stevens, W. 1997 p. 750-751, tradução nossa).¹¹

Anne Carson também alude ao personagem “X” que aparece em poemas, como “Anecdote of Canna”, do livro *Harmonium*, e “The Motive for Metaphor”, de *Transport to Summer*, livro de 1947. Em Carson temos “exhilarated to be almost X”, e em Stevens, respectivamente, “X, the mighty thought, the mighty man” e “The vital, arrogant, fatal, dominant X”; o diálogo estabelecido por Carson aqui parece se dar principalmente com “The Motive for Metaphor”, que traz as “leaves”, “exhilarations” e “fatal, dominant X”. Além disso, o poema dela dialoga com o título *Parts of a World*, livro que Stevens publicou em 1942, em “the parts of it we can lift, the parts not” e “ways to worship parts of it. What parts?”.

Por sua vez, “dandy” é uma palavra que aparece muito na recepção crítica de Stevens desde suas primeiras publicações. Amostras disso podem ser encontradas, por exemplo, em “The Dandyism of Wallace Stevens”, escrito por Munson Gorham em 1925, ou seja, apenas dois anos após a primeira edição de *Harmonium*, ou em textos posteriores, como em *Wallace Stevens: a Mythology of Self*, de Milton Bates (1985). Nesse livro, Bates chega a citar o poeta William Carlos Williams, que escreveu, meses após a morte de Stevens, que seu amigo era “no fundo, um dandy. Não se via Stevens usando roupas desleixadas. Seus poemas são o resultado” (Bates, 1985, p. 91, tradução nossa).¹²

¹¹ No original: “This reality is, also, the momentous world of poetry. Its instantaneities are the familiar intelligence of poets, although it has been the intelligence of another ambiance. Simone Weil in *La Pesanteur et La Grace* has a chapter on what she calls decretion. She says that decretion is making pass from the created to the uncreated, but that destruction is making pass from the created to nothingness. Modern reality is a reality of decretion, in which our revelations are not the revelations of belief, but the precious portents of our own powers. The greatest truth we could hope to discover, in whatever field we discovered it, is that man's truth is the final resolution of everything. Poets and painters alike today make that assumption and this is what gives them the validity and serious dignity that become them as among those that seek wisdom, seek understanding. I am elevating this a little, because I am trying to generalize and because it is incredible that one should speak of the aspirations of the last two or three generations without a degree of elevation”.

¹² No original: “He was a dandy at heart. You never saw Stevens in sloppy clothes. His poems are the result”.

A imagem dos tecelões trazida por Carson também não é vã, pois não é incomum o uso da imagem da lançadeira como analogia para a manifestação da linguagem. Em *Crátilo* (Platão, 2014), Sócrates argumenta que se trata de um instrumento que separa a trama da urdidura quando tecelões a manuseiam, tal qual a atitude dos legisladores ao nomear as coisas. Em “Candor”, ensaio presente em *Float* (Carson, 2016), Carson argumenta a favor da paráphrase recíproca entre Helena e Homero. Quanto a Penélope, trata-se de mais uma tecelá de Homero. Ela tece durante o dia e desfaz seu trabalho à noite. Tanto em “*Laps for Fat Wal*”, de Carson, quanto em “*World as Meditation*”, de Stevens, Penélope surge como arquétipo. Os tecelões, para Carson e Stevens, também são metáforas dos poetas. Qualquer poeta sabe que não é possível desfazer o novelo sem “fender o fio”: para que a linguagem poética se expresse, há que se forjar caminhos. Carson o faz pelo ardil de *eros*, a escrita de volta em resposta à leitura. No caso, de um par inusitado para Carson, um poeta antecessor: Wallace Stevens.

É fundamental considerar esse aparato crítico em conjunto com a noção de que, na poesia e em sua tradução, forma e conteúdo são indissociáveis. Nesse sentido, a recriação dos elementos formais torna-se imprescindível, pois, como destaca Paulo Henriques Britto, “muitas vezes é mais neles que no plano do significado que reside a literariedade do texto” (Britto, 2012, p. 151). Diante disso, apresentamos a seguinte proposta de tradução:

Voltas para o Gordo Wal

Sempre que nado de costas na YMCA da 14^a avenida em NY penso em
[Wallace Stevens:

um quadrado perfeito de vidro divino que jaz no centro do teto
é uma coisa fatal, dominante. Está coberto de folhas.
Elas se acumulam no fundo como forasteiras nas redondezas
do mundo, radiantes por serem quase X,

quase uivando. Wallace Stevens queria um vitral puro de si em cada cômodo.
Isso o libertaria para observar o clima horrível
ou copas nevadas e apenas dizê-lo, apenas
voltar para casa antes de começarem as piadinhas. Estranho,
não é, as partes que podemos suprimir, as partes que não.

Suprimir, para ele, era “decriação”, gostou da palavra, usou o tecido de Penélope
como a própria imagem do desejo, todas as noites desfeita. Eu queria
não saber (o que os tecelões sabem) que é impossível desfazer
um tecido desses, que é preciso fender o fio.
Estou sozinha. Sigo nadando.

Uma piscina é um planeta azul feito de mim e Wallace Stevens imaginando maneiras de adorar algumas partes dele. Que partes? Nado de costas depende do alinhamento cego com as instruções no teto.
Pode-se ser um tanto dândi pelos meneios das mãos, mas o principal é apenas nadar em águas amargas e antigas até bater na parede.
Então girar.

Na tradução, buscamos nos aproximar de um ritmo que se assemelhasse ao dos versos dáctilos e jámbicos, que são os ritmos que prevalecem no poema original, com muitas variações. Contudo nem sempre reproduzindo esses mesmos padrões em português, mas buscando criar outros efeitos poéticos que os compensassem quando pertinente.

Assim, em “Sempre que nado de costas na YMCA da 14^a avenida em NY penso em Wallace Stevens”, temos um verso predominantemente dáctilo, como o original, embora ali o verso finalize em pés jámbicos. No segundo verso, “um quadrado perfeito de vidro divino que jaz no centro do teto”, optamos por não reproduzir a repetição do termo “centre”, mas, em vez disso, incluir uma repetição aliterativa e assonante em “vidro divino”. No quarto e no quinto versos, “Elas se acumulam no fundo como forasteiras nas redondezas / do mundo, radiantes, por serem quase X”, optamos pela relação assonante entre “fundo” e “mundo”, para nos aproximarmos da relação aliterativa que Carson estabelece entre “wire” e “world”. Assim, incluímos também a rima entre “fundo” e “mundo” de modo que se compensasse a perda que teremos adiante, ao não reproduzirmos a rima entre “shred” e “thread” presente na terceira estrofe do poema de Carson. A opção pelo termo “copa” como sinônimo de taça estabelece uma abertura de interpretações pela polissemia da palavra. No penúltimo verso da terceira estrofe, “fender o fio” foi o efeito rítmico aliterativo pelo qual optamos, no lugar de “shred” e “thread”, rima que perdemos, como já dito. Outra aliteração que incluímos é “meneio de mãos, mas”. Mais um detalhe a ser pontuado é a presença fonética repetida da vogal “a”, o que remete à presença da água que a voz poética atravessa a braçadas na piscina, até deparar com a “parede”. E então girar.

O texto poético opera em todos os níveis da linguagem, e, por isso, as peculiaridades envolvidas na tradução de poesia exigem uma atenção cuidadosa por parte do tradutor. Quando se traduz um poema, toda e qualquer característica do texto – como o significado das palavras, a divisão em versos, o agrupamento de estrofes, o número de sílabas por verso, a distribuição de acentos, as vogais e consoantes, as rimas, as aliterações, até mesmo a aparência visual das palavras no papel – pode ter uma importância crucial para a fidelidade ao efeito poético original (Britto, 2012, p. 119-120).

Nos dois poemas analisados, é possível identificar tanto aproximações quanto distanciamentos criativos que resultam em efeitos poéticos bastante distintos. Os versos mais estruturados de Hayes, com o pentâmetro jâmbico subentendido (um metro amplamente utilizado por Stevens), contrastam com os versos longos de Carson, mais próximos de uma tradição à *la* Walt Whitman – o que, por sua vez, remete a uma das grandes referências de Stevens. Hayes tende a se aproximar mais de um jogo de elucubrações mentais, começando de maneira mais abstrata para depois desembocar em sua própria relação, mais concreta e histórica, com Stevens. Por outro lado, Carson alterna entre o mundano e o imaginativo, como exemplificado no primeiro verso, que se inicia de forma bastante objetiva, para depois mergulhar em uma profundidade mais poética e surreal na última estrofe.

No entanto, ambos se encontram em determinados aspectos. Tanto Hayes quanto Carson fazem uso do artifício de apropriar-se de versos, palavras e imagens de Stevens para comporem seus próprios poemas. A forma como tratam o poeta, entretanto, diverge. Carson, de forma mais sutil, o qualifica como “*square*” – um termo que evoca, simultaneamente, a ideia de “*careta*” e a crítica às concepções racionalistas expressas por Stevens, especialmente em “*Six Significant Landscapes*”, onde ele critica o que considera os “quadrados” e elogia os “romboídes”. No entanto há um contraste interessante: Stevens, embora evite usar sombreiros, é retratado por Hayes em uma crítica mais explícita. Hayes faz questão de repetir a palavra “*gray*” (cinza), uma escolha que revela seu desprezo pelo poeta de Hartford, aquele que, quando não escrevia, assumia o papel de “imperador da branquitude” – uma referência relevante, considerando que Hayes é um poeta negro. O termo “*gray*” torna-se, assim, análogo ao “*square*” de Carson: ambos revelam, por meio dessas palavras, a percepção de que, sob as “ideias multicoloridas” exaltadas por Harriet Monroe ou sob o “instrumento de sonoridades imprevistas” de Augusto de Campos, havia um homem insensível, restrito, marcado pela cor cinza.

Apesar dessas críticas, tanto Hayes quanto Carson reconhecem e louvam a invenção poética de Stevens, sua imaginação poderosa e seu domínio notável sobre a palavra, a frase e o som. Carson deseja nadar ao lado de Stevens e, com ele, “adorar” partes do mundo. Hayes, por sua vez, questiona como alguém tão frio e distante pode, ainda assim, demonstrar uma maestria poética capaz de fazer uma frase prostrar-se de joelhos.

Essa tensionada relação entre elogio e crítica à obra de Stevens nos remete à reflexão de Henri Meschonnic (2010) anunciada como premissa para este trabalho, que nos leva a pensar sobre o papel da tradução e da interpretação poética. Para ele, a tradução não se limita à mera transposição de palavras, mas envolve uma transformação do ritmo, da forma e da significação. Não se traduz apenas o sentido, mas também o ritmo que modifica o modo de

significar.¹³ Meschonnic enfatiza que, mais do que a fidelidade ao significado literal, é necessário que o tradutor considere a “significância” da obra, o que implica compreender não apenas o que é dito, mas como é dito, e como essa forma impacta o conteúdo. No caso dos poemas de Hayes e Carson, a apropriação que ambos fazem das imagens e temas de Stevens pode ser vista como uma maneira de reconfiguração do ritmo poético, na qual a construção formal dos poemas, por mais que distorça certos elementos da obra de Stevens, ainda mantém a tensão rítmica e emocional que ela invoca.

Em última análise, para manter a fé na linguagem, podemos nos inspirar na sabedoria das mulheres tecelãs arquetípicas de Homero: é impossível desfazer um tecido sem danificar o fio. A crítica aos nossos antecessores, longe de ser uma condenação, é essencial para o entendimento e a valorização da poesia daqueles que, mesmo sendo opositores dos valores de nossa época, contribuíram de maneira singular para a construção da nossa tradição literária.

Referências

- BATES, Milton. *Wallace Stevens: a Mythology of Self*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- BRITTO, Paulo Henriques. Correspondência formal e funcional em tradução poética. In: SOUZA, Marcelo Paiva de et al. *Sob o signo de Babel: literatura e poéticas da tradução*. Vitória: PPGL/MEL; Flor&Cultura, 2006. p. 55-64. Disponível em: https://www.letras.puc-rio.br/media/filemanager/professores/paulo_britto/Correspondencia%20formal%20e%20funcional.pdf. Acesso em: 3 mar. 2025.
- BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- BURT, Stephen. The Exotic. In: MACLEOD, Glen. *Wallace Stevens in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017. p. 316-325.
- CAMPOS, Augusto de. Wallace Stevens: a era e a idade. *Folha de S.Paulo*, ano 77, n. 24.959, São Paulo, 3 ago. 1997. Caderno mais!, p. 8-9.
- CAMPOS, Haroldo de. Transluciferação Mefistofáustica, In: CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981. p. 179-209.
- CARSON, Anne. *Float*. Londres: Knopf, 2016.

¹³ Ou, como definiu de modo algo semelhante Haroldo de Campos (1981, p. 181), “[o] tradutor de poesia é um coreógrafo da dança interna das línguas, tendo o sentido (o conteúdo, assim chamado didaticamente) não como meta linear de uma corrida termo-a-termo, sineta pavloviana da retroalimentação condicionada, mas como bastidor semântico ou cenário pluridesdoblável dessa coreografia móvel”, e esse tradutor deve “traduzir a forma, ou seja, o ‘modo de intencionalidade’ (*Art des Meinens*) de uma obra – uma forma significante”.

CARSON, Anne. Laps for Fat Wal. *The New York Review of Books*, Nova York, v. LXIII, n. 19, 8 dez. 2016. Disponível em: <https://www.nybooks.com/articles/2016/12/08/laps-for-fat-wal/>. Acesso em: 3 mar. 2025.

FUNARI, Alessandro P. *Harmonium (1923) de Wallace Stevens, em tradução comentada*. 2024. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

GALVIN, Rachel. Race. In: MACLEOD, Glen. *Wallace Stevens in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017. p. 286-296.

HAYES, Terrance. *Lighthed*. Londres: Penguin Books, 2010.

hooks, bell. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Tradução de Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.

MARTINS, Helena Franco. Escrever de volta: Anne Carson, Emily Dickinson. *Remate de Males*, Campinas, v. 38, n. 2, p. 703-725, 2018. DOI: 10.20396/remate.v38i2.8652731. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8652731>. Acesso em: 13 set. 2024.

MESCHONNIC, Henri. Ritmo e tradução. In: MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 41-56.

MONROE, Harriet. Comment: a cavalier of beauty. *Poetry*, Chicago, v. VI, p. 322-327, mar. 1924.

MUNSON, Gorham. The dandyism of Wallace Stevens. *Dial*, Nova York, v. LXXIX, p. 413-417, nov. 1925.

PLATÃO. *Crátilo ou sobre a correção dos nomes*. São Paulo: Paulus, 2014.

RICH, Adrienne. *What Is Found There: Notebooks on Poetry and Politics*. Nova York: Norton, 2003.

RICHARDSON, Joan. *Wallace Stevens: The Early Years, 1879-1923*. New York: Morrow, 1986.

STEVENS, Holly (org.). *Letters of Wallace Stevens*. Los Angeles: University of California Press, 1996.

STEVENS, Wallace. *Harmonium*. Londres: Faber and Faber Limited, 2001.

STEVENS, Wallace. *Wallace Stevens: Collected Poetry and Prose*. Edição de Frank Kermode e Joan Richardson. Nova York: Library of America, 1997.

ZACCA, Rafael. O ardil de eros: o desejo em Anne Carson. *O Que Nos Faz Pensar*, Rio de Janeiro, v. 30, n. 48, p. 107-121, 2021. Disponível em: <https://oquenosfazpensar.fil.puc-rio.br/oqnfpa/article/view/907/719>. Acesso em: 3 mar. 2025.

Larissa Lins de Freitas Oliveira. Doutoranda em Estudos da Linguagem pela PUC-Rio, onde desenvolve pesquisa sobre Wallace Stevens, estética e tradução. Mestra na mesma área pela PUC-Rio, com ênfase na obra de Edna St. Vincent Millay. Especialista em Tradução (PUC-Rio), atua como tradutora nos pares inglês-português e francês-português, com experiência em tradução literária, acadêmica e jurídica. Possui experiência docente e integra a equipe de professores auxiliares do curso de graduação do IMPA Tech. Escritora e poeta, é autora do livro *Ardósia* (Urutau, 2022), com poemas traduzidos para o espanhol e textos publicados em revistas e coletâneas no Brasil e no exterior. Tem pesquisas em Direito, Filosofia, Letras e Artes.

E-mail: larissa.lins.freitas@gmail.com

Alessandro Palermo Funari. Formado em História pela USP. É tradutor de poesia, com esparsas publicações nas revistas digitais *intranslation* (traduções de Ricardo Reis para o inglês) e *escamandro* (traduzindo Edith Sitwell, Wallace Stevens, Seiichi Niikune e poetas chineses da Dinastia Tang). Seu doutorado foi a tradução comentada completa para o português do livro *Harmonium* (1923) do poeta Wallace Stevens.

E-mail: alefunari@gmail.com

Declaração de Autoria

Larissa Lins de Freitas Oliveira e Alessandro Palermo Funari, declarados autores, confirmam sua participação em todas as etapas de elaboração do trabalho: 1. Concepção, projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados; 2. Redação e revisão do manuscrito; 3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação; 4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

Parecer Final dos Editores

Ana Maria Lisboa de Mello, Elena Cristina Palmero González, Rafael Gutierrez Giraldo e Rodrigo Labriola, aprovamos a versão final deste texto para sua publicação.

Recebido: 14/01/2025

Aprovado: 31/03/2025