

anne blonstein: poesia como tradução?

Moira Camotim Difelice

**Dissertação de Mestrado em Tradução
(Especialização em Inglês)**

Outubro 2014

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Tradução (Especialização em Inglês), realizada sob a orientação científica da Prof.^a Doutora Maria Zulmira Castanheira e do Prof. Doutor Nuno Júdice

«although she's not, she's still there»

Agradecimentos

Gostava, em primeiro lugar, de agradecer à Prof.^a Doutora Maria Zulmira Castanheira pelo entusiasmo inesgotável com que abraçou este projecto desde o início. Agradeço também ao Prof. Doutor Nuno Júdice ter aceitado co-orientar esta dissertação e a quem devo indirectamente a descoberta de Anne Blonstein. A ambos agradeço a paciência que tiveram e a abertura que me concederam ao acompanharem-me neste percurso que foi sofrendo várias alterações pelo caminho. Gostava também de agradecer ao Dr. David Hardisty pelos dois encontros que me concedeu em Setembro deste ano, bem como várias trocas de *email* que tivemos sobre esta dissertação (“for thinking outside the box”).

Este trabalho não teria sido possível sem os importantes contributos de Charles Lock, Peter Gisi, Thomas Lehmann, Ingrid Fichtner, Judyta Preis, Jørgen Herman Monrad, Kathrin Schaeppi, Patrick King, Susana Gardner, Mela Meierhans e, claro, da própria Anne Blonstein. A todos eles o meu sentido obrigada.

Gostava ainda de agradecer à minha família o apoio que me deu, permitindo-me um mergulho mais profundo no mundo desta poeta, que estava a ser difícil de conciliar com outras actividades.

Aos Bibliotecários de Babel, pela sólida união reforçada a cada novo encontro desde que nos conhecemos em Outubro de 2010.

À Elsa e à Conceição, por me ajudarem a aproximar de um centro.

Resumo

Esta dissertação pretende dar a conhecer o trabalho de uma poeta, Anne Blonstein (1958-2011), que se move num “inbetween space” muito próximo ao do tradutor. No primeiro capítulo, damos a conhecer a autora e algumas das suas obras, fazendo um apanhado da sua actual recepção enquanto poeta. No segundo capítulo, olhamos para Anne Blonstein ‘ao microscópio’, apresentando uma leitura radial de um poema seu, *so die Bindung ihrer Seele*, seguida de uma versão em português analisada segundo o modelo hermenêutico de Venuti (2013). Depois de tecermos algumas considerações sobre o modelo desse autor, que também adoptamos para defender a escrita de Anne Blonstein como tradução, passamos ao terceiro capítulo, em que avançamos com uma reflexão final sobre se e como a poesia de Anne Blonstein poderá ser considerada uma forma de tradução. O trabalho termina com o “Início de uma experimentação” sobre *so die Bindung ihrer Seele* numa tradução não *à letra* nem *pelo sentido* mas *letra-a-letra*.

Palavras-chave: Anne Blonstein, poesia, tradução, modelo hermenêutico, Venuti

Abstract

This dissertation aims to present the work of a contemporary poet, Anne Blonstein (1958-2011), who moves in an “inbetween space” very similar to that of the translator. The first chapter introduces the author and some of her work, and provides an account of her current reception as a poet. The second chapter looks at Anne Blonstein ‘through a microscope’, presenting a radial reading of one of her poems, *so die Bindung ihrer Seele*, followed by a version of the same poem in Portuguese, analysed according to Venuti’s hermeneutic model (2013). This model, also adopted to defend Anne Blonstein’s writing as translation, will be briefly discussed, and the third chapter provides a final reflection on whether and how Anne Blonstein’s poetry might be considered a form of translation. The dissertation comes to an end with the “Start of an experiment” that translates *so die Bindung ihrer Seele* not word-for-word or sense-for-sense but word-for-letter.

Keywords: Anne Blonstein, poetry, translation, hermeneutic model, Venuti

Índice

Introdução	1
1 . Anne Blonstein: uma tradutora-poeta	3
1.1. Da genética à poesia	4
1.2. Arqueologia da linguagem ou poesia <i>zweisprachen</i>	5
1.3. Recepção.....	11
2 . Anne Blonstein ao microscópio	17
2.1. Ler Anne Blonstein: um poema	18
2.2. Traduzir Anne Blonstein: uma versão	30
2.2.1. O modelo hermenêutico de Venuti.....	34
2.2.2. Breves considerações sobre o modelo hermenêutico de Venuti.....	45
3 . Poesia como tradução?	50
3.1. Tradução?	51
3.2. Como e porquê?.....	52
3.3. Contributos para os Estudos de Tradução?.....	59
4 . Início de uma experimentação.....	62
Conclusão.....	65
Bibliografia	68
ANEXOS	77
ANEXO I – Poesia publicada de Anne Blonstein.....	78
ANEXO II – Poemas de <i>memory's morning</i> ordenados cronologicamente.....	79
ANEXO III – Livros de Anne Blonstein em circulação	81
ANEXO IV – Anne Blonstein <i>online</i>	82
ANEXO V – Traduções de Ingrid Fichtner	85
ANEXO VI - Parting & Manos enlazadas (originais enviados a Ingrid Fichtner).....	87
ANEXO VII – “In Memory of Anne Blonstein (1958-2011)” (scrimplay).....	91
ANEXO VIII – scrimplay (original)	92
ANEXO IX – Traduções de Thomas Lehmann.....	93
ANEXO X - Entrevista a Ingrid Fichtner.....	95
ANEXO XI - Entrevista a Thomas Lehmann	100
ANEXO XII - Entrevista a Judyta Preis e Jørgen Herman Monrad	103

Lista de abreviaturas

AB – Anne Blonstein

ABA – Anne Blonstein Association

B-R – Buber-Rosenzweig

CL – Charles Lock

CWN – correspondence with nobody

DEEK – Dicionário Etimológico da Língua Inglesa de Ernest Klein

DPE – Dicionário da Porto Editora

EK – Ernest Klein

ET – Estudos de Tradução

ID – Infinite Difference

MA – Antologia *Moderne Poesie in der Schweiz*

MM – memory's morning

OD – Oxford Dictionary

TBC – to be continued

TBP – the blue pearl

TCE – Translation Changes Everything

TL – Thomas Lehmann

WOS – worked on screen

Introdução

Em Dezembro de 2010, o Prof. Doutor Nuno Júdice desafiou os seus alunos de História e Teoria da Tradução a embarcarem num exercício de tradução literária num género à sua escolha. A pessoa que aqui escreve quis experimentar traduzir poesia e foi em busca de um(a) poeta que escrevesse em inglês. Tendo chegado ao *Archive of the Now*, um *site* e arquivo sonoro de poesia contemporânea britânica, sediado na Queen Mary University of London, deteve-se numa poeta de que gostou: Anne Blonstein. Quis tentar traduzir um poema seu mas aquele de que gostou mais apenas conseguiu ouvir e não ler, o que fez com que optasse por outro, que na altura lhe pareceu ‘fácil’ para um primeiro exercício de tradução literária.

Já depois do trabalho de História e Teoria da Tradução estar entregue e de a nota estar lançada, o Prof. Nuno Júdice insistiu para que entrasse em contacto com a poeta – “um poeta gosta sempre de se saber traduzido”, disse. Assim fiz e assim começou o meu encontro com Anne Blonstein – primeiro com uma série de questões sobre o poema que tinha traduzido para português (*hear*, TBP 55) e depois, sempre com a sua poesia em pano de fundo e a hipótese de vir a traduzir mais alguns poemas para português, deambulando por histórias mais pessoais de ambas. Trocámos vários *emails* entre Fevereiro e Abril de 2011, sendo que no último *email* que recebi da poeta, ela partilhava memórias que tinha de umas férias passadas em Portugal em adolescente: Sintra, Ericeira, o mar, o peixe, Lisboa... Convidei, então, Anne Blonstein a visitar Portugal, mas nunca obtive resposta. No dia 21 de Abril recebi um *email* de Patrick King, amigo da autora, a informar-me de que Anne Blonstein tinha morrido.

Tendo voltado a traduzir alguns poemas seus para a cadeira de Tradução do Texto Literário, que completei em Fevereiro de 2012, hesitei sobre se queria traduzir mais poemas de Anne Blonstein, tendo em conta a sua complexidade e o facto de já não ter acesso à autora. Depois de um ano em que decidi, por razões várias, suspender a minha matrícula no Mestrado em Tradução (hesitando sobre o que queria fazer – se um estágio, um trabalho de projecto ou uma dissertação), acabei por

decidir avançar com a última hipótese, submetendo em Fevereiro de 2013 um projecto com o título de “Tradução e intertextualidade na poesia de Anne Blonstein”.

Várias foram as mudanças de percurso desde então, sendo que a mais significativa resultou de uma viagem à Suíça em Agosto de 2014, onde fui com o propósito de assistir a um concerto em homenagem à poeta e à criação da Anne Blonstein Association (com a esperança associada de que, ao conhecer algumas pessoas do seu círculo de amigos e respirar a vida da cidade onde viveu, me aproximasse um pouco mais da escritora e da sua poesia). Tendo chegado à Suíça com dez poemas e uma ideia, voltei a Lisboa com um poema e novas ideias...

Este trabalho inclui três partes e um apontamento final. No primeiro capítulo apresentamos a autora, dando a conhecer algumas das suas obras e fazendo um breve apanhado daquela que tem sido a sua recepção enquanto poeta. No segundo capítulo, olhamos para Anne Blonstein ‘ao microscópio’, fazendo uma leitura de pormenor de um poema de *memory’s morning* (2008), “*so die Bindung ihrer Seele*” (68), a que se segue uma versão do mesmo poema em português, que experimentámos analisar seguindo o modelo hermenêutico de Venuti (2013). Encerramos esse capítulo tecendo algumas considerações sobre as ideias desse autor, passando depois ao terceiro capítulo, em que reflectimos sobre se e como a poesia de Anne Blonstein poderá ser considerada uma forma de tradução. Concluimos o trabalho com o “Início de uma experimentação”, em que começámos por traduzir *so die Bindung ihrer Seele* não à letra nem pelo sentido mas letra-a-letra.

1. ANNE BLONSTEIN: UMA TRADUTORA-POETA

1.1. Da genética à poesia

Anne Blonstein nasceu em Inglaterra (Harpenden, Hertfordshire) em 22 de Abril de 1958 e morreu na Suíça (perto de Basileia) no dia 19 de Abril de 2011.

Apesar de revelar desde muito cedo uma vontade de escrever, a sua formação seria em ciências. Licenciou-se em Ciências da Vida (especializando-se em Genética) na Universidade de Cambridge, onde tira um doutoramento na mesma área. Em Janeiro de 1983 muda-se para Basileia a fim de prosseguir com um pós-doutoramento num instituto dessa cidade. No entanto, vai perdendo o entusiasmo pelo trabalho e em Dezembro de 1990 desiste da sua carreira como cientista. Depois de quatro anos a trabalhar como revisora para uma editora médica, torna-se escritora, tradutora e revisora *freelance*.¹

Os seus poemas começam por ser publicados em revistas britânicas e norte-americanas no final dos anos 80, mas só em 2003 é editado o seu primeiro livro completo (*the blue pearl*).² Seguem-se oito livros até 2011 e algum do seu trabalho mais recente é incluído numa antologia de poetisas contemporâneas britânicas, *Infinite Difference*, publicada em 2010.³

Na Primavera de 2008 Anne Blonstein é diagnosticada com cancro. A sua luta contra a doença, que acabará por não conseguir vencer, não impediu que continuasse a escrever. Pelo contrário, a pressão do tempo perante a iminência da morte fez com que intensificasse ainda mais a sua produção poética e, pouco antes de morrer, entregou nove livros ao executor do seu património literário, Charles Lock, para este os publicar.

¹ O seu trabalho de tradução e revisão é sobretudo de textos médicos e científicos, com algumas incursões por outras áreas, mas nunca obras literárias.

² Há duas publicações anteriores mas que Charles Lock, por exemplo, não cita como fazendo parte da sua obra: BAAL (um livrinho de 1994 financiado pela própria AB e pelo Friedrich Miescher Institute – o instituto onde trabalhou –, em que, embora já se notem certos traços característicos da sua escrita, se percebe também que ainda está à procura da sua linguagem como poeta) e *sand.soda.lime*, um *chapbook* que acompanha a composição musical *canthus to canthus* de Mela Meierhans, compositora suíça e amiga de AB com quem colaborou em várias peças musicais.

³ Para uma lista completa das suas publicações, ver o Anexo I.

1.2. Arqueologia da linguagem ou poesia *zweisprachigen*

A poem should work on 'the inner keyboard' of the reader's mind, disrupting the brain's 'automatised' processes of transmission and interpretation.

Anne Blonstein⁴

A formação científica de Anne Blonstein, a sua experiência profissional como tradutora e revisora, bem como o seu gosto natural por línguas, são aspectos que se reflectem no seu trabalho enquanto poeta. Os vários termos científicos com que nos vamos cruzando nos seus poemas (como *ribosomes*, *DNA RNA*, *chlorophyll* ou *mitochondria*), a sua escrita sequencial (fazendo lembrar Petrarca ou Shakespeare mas também sequências de ADN) ou os métodos 'constrangedores' que orientam a sua escrita são sinais da sua 'herança genética'. Se por um lado a precisão com que emprega as palavras, com que as observa e estuda, nos faz lembrar a autora ainda enquanto cientista observando células através de um microscópio, por outro a forma como escava a linguagem, explorando o que se esconde por trás, confere ao seu trabalho um lado arqueológico que o aproxima do trabalho do tradutor. Ao investigar a etimologia das palavras (o seu ADN) e estabelecer associações entre elas que a maior parte das vezes não são aparentes para quem se guiar pelo seu sentido mais imediato, Anne Blonstein recupera laços de parentesco entre palavras que aparentemente nada têm nada a ver umas com as outras. Trabalhando nesse nível anterior (ou mais profundo) da linguagem, Anne Blonstein é não só cientista e arqueóloga e tradutora, mas pode também ser comparada a uma artista visual que trabalha a materialidade da palavra, a sua plasticidade, as suas diferentes texturas, a sua mancha gráfica na página.

A precisão com que dispõe os poemas na página, a forma como explora o espaço, o silêncio, a maneira como inscreve os poemas no tempo encriptando a data em que foram escritos, os neologismos que cria e as suas sequências poéticas são aspectos da sua poesia que lhe conferem uma dimensão visual, espacial, tridimensional, orgânica.

⁴ AB citada em Sperling, Dahlia B. "In Memory of Anne Blonstein (1958-2011)." *Schweizer Musikzeitung* 6 (Jun. 2011): 57.

A frase de Anne Blonstein em epígrafe exprime muito bem aquele que é o seu entendimento da poesia. Os neologismos que cria – não simplesmente unindo palavras (como em *clouddances* ou *windowscapes*, MM 77), mas fazendo-o de tal modo que mais do que uma leitura é possível (*heretiquettes*, TBC 49) – ou a forma subtil como deixa cair/troca/acrescenta letras a palavras e assim as transforma (*enchancements*, *greyciously*, *fleurtatiously*, *exisled* ou *exdreamly* (WOS 23, 73, 69, 78, 107)) são algumas das formas como explora a linguagem, “disrupting the brain’s ‘automatised’ processes of transmission and interpretation”. O modo como “baralha a sintaxe” (por exemplo, *had / once discovered chance times quietly*, MM 77) e joga com aquilo que o leitor está à espera de encontrar (*sur le point mirabeau*, MM 33) são outras maneiras que a poeta encontra de “work on ‘the inner keyboard’ of the reader’s mind”.

A música, sobretudo a música clássica contemporânea, é outra influência e presença maior na sua obra. Além de Mela Meierhans, Anne Blonstein trabalhou com várias outras compositoras suíças e os cortes abruptos com que nos deparamos nos seus poemas, a dissonância, um certo desconstrucionismo, uma poesia que se inscreve numa matriz clássica mas que a subverte, são traços do seu trabalho que o aproximam deste tipo de música.

O facto de os seus poemas serem o palco de encontro (e confronto) entre várias línguas, o que acontece de forma mais ou menos aparente, reflecte não só o seu trabalho como tradutora mas também o seu ‘habitat natural’, a cidade poliglota de Basileia onde viveu mais de metade da sua vida. Além das línguas oficiais deste país e das suas línguas de trabalho (sobretudo o inglês e o alemão), o dia-a-dia de Anne Blonstein, que vivia num bairro de imigrantes de Basileia, St. Johann, era povoado por várias outras línguas como o turco, o servo-croata ou línguas africanas e asiáticas, como refere na sua Introdução a *correspondence with nobody* (7).

Anne Blonstein tinha uma curiosidade natural por línguas e “a deep sensitivity for all linguistic things”, como nos diz Thomas Lehmann na sua entrevista.⁵ De ascendência judia, como a autora faz questão de frisar nos seus breves textos

⁵ Ver o Anexo XI.

autobiográficos,⁶ Anne Blonstein também sabia hebraico e outra influência e presença maior na sua obra é a Bíblia Hebraica. Lendo várias versões da Bíblia traduzidas a partir do hebraico, Anne Blonstein *pericopava*, como às tantas diz no poema *dass der Mensch nicht allein vom Brot lebt* (MM 75), apropriando-se de passagens da Bíblia para os títulos dos seus poemas (como acontece nos dez poemas de MM escritos em 2003⁷) ou adotando práticas hermenêuticas rabínicas para a construção das suas sequências poéticas.

Em *worked on screen* (2005), por exemplo, a poeta parte de uma série de títulos de quadros de Paul Klee e desdobra-os utilizando a prática hermenêutica conhecida como *notarikon*, segundo a qual, na variante adotada por Anne Blonstein, cada letra de uma palavra será a primeira letra de uma nova palavra, fazendo com que uma palavra se desdobre numa frase (ou, neste caso, num poema). Por exemplo:

Dancers
empirically
 resounded

Technologies
 of
 daisies

 fucked up
 european
 rhymes

dreamt into
elegies

 Imagination
 dying
emagine emagine (46)

É o poema número 26 da sequência e é um *notarikon* de *Der Tod für die Idee* (Morte à Ideia, 1915).

⁶ Ver, por exemplo, a sua nota biográfica em *Infinite Difference* (74) ou no *site Archive of the Now*.

⁷ Ver o Anexo II.

Em CWN (2008), a autora aplica a mesma técnica às traduções alemãs de Paul Celan de 21 sonetos de Shakespeare, introduzindo uma citação de alguma coisa que estava a ler na altura de cada vez que surge uma vírgula e começando uma nova estrofe sempre que surge um ponto final (ou dois pontos). Um exemplo logo do primeiro soneto é:

I / 1

From fairest creatures we desire increase

words and silences. where european shadows throng. unchaperoned nervous
diffinities. some carry heavy ornate engraved names. imagination synthesis time
(das uns nicht mehr beunruhigt?) dust underlined. embraced reality here opens
for friendship's sighted touch. exceptions include nothing. molestations expand
history's reckoning. view of naughtness. in heroic masks (: lieber lindern
als ändern).

days in editing. robbed of scentible expressions. some conclusions hoard
open ends nearly heal epically inflicted theories. scarred of lessons learned.
nights in creating hebrewed through. stars reaching extinguished reason
before eyes notice. (11)

Que é um *notarikon* de:

Was west und schön ist, du erhoffst ein Mehr
von ihm: die Rose Schönheit soll nicht sterben. (Celan 2001:7)

Que, por sua vez, é a tradução de:

From fairest creatures we desire increase,
That thereby beauty's rose might never die, (Shakespeare 2001:6)

Como vemos, o primeiro verso de cada soneto de Shakespeare origina o título do poema de Anne Blonstein, cada um dos sonetos de Anne Blonstein tem uma dupla numeração (os números romanos, à esquerda, correspondem ao número do soneto na sequência de Celan, enquanto a numeração árabe, à direita, corresponde ao número do

soneto na sequência de Shakespeare⁸) e as referências das citações vêm no final do livro.⁹

Outra prática hermenêutica adotada por Anne Blonstein é a *gematria*, que atribui um valor numérico a uma palavra ou frase, na crença de que palavras ou frases com valores numéricos idênticos relacionam-se entre si ou com o número que representam. Como Anne Blonstein refere em ID (68), esta prática é apenas usada em *and your smile will be yellow*, uma das suas sequências por publicar e de que apenas é possível vislumbrar uma amostra nesta antologia. Como é que a autora se apropria da *gematria*? Nas palavras da própria, “The gematria value of a word yields for me in advance the spacing to be incorporated in and around the notarikon phrase; i.e. in addition to generating words, words also engender gaps, breaks, lacunae . . .” (IF 68). Ou seja, este é um dos métodos de Anne Blonstein distribuir o poema no espaço (na página), à semelhança de outros que veremos mais à frente.

Contudo, outro aspecto característico da sua escrita é a inscrição dos seus poemas no tempo (e concomitantemente no espaço). Quase todos encriptam a data em que foram escritos. Por exemplo:

diminishing

what she liked about nouakchott :
the absence of street signs

atlantic-drifting
reactions

*suddenly it seems
as if the purpose of it all
is to become environment*

the unwanted black swans in the thunersee
— australian immigrants —
may nest in this poem

alien-desiring
readership

⁸ Kathrin Schaeppi chama a atenção para este pormenor na sua dissertação de mestrado em escrita criativa, em que se debruçou sobre um dos sonetos de AB em CWN (2009:111).

⁹ Na passagem acima citada, as referências são, respectivamente: Friedrich Nietzsche: *Die Fröhliche Wissenschaft*. In: Werke in zwei Bänden, Zürich, Ex Libris, 1977, Bd. 1, S. 503 e Hugo Loetscher: *Die Augen des Mandarin*. Zürich, Diogenes, 1999/2001, S. 117. (CWN 89)

the heart acting on itself
will slip away like the moon tonight
into the colouring of its shadows
exchange a bloodredness for some very dark grey

Este poema, que Judyta Preis e Jørgen Herman Monrad tentaram traduzir para dinamarquês e que faz parte da sequência *the unfinished year*, também por publicar,¹⁰ encripta a data em que foi escrito do seguinte modo: na primeira e quarta estrofe, o número de palavras corresponde a uma data; a segunda e a quinta estrofe são um *notarikon* do nome hebraico do mês; e, por fim, o número de palavras em cada um dos quatro últimos versos corresponde ao ano segundo o calendário hebraico. Ou seja, o poema foi escrito entre 10 e 14 Adar | 5768, isto é, entre 16 e 20 de Fevereiro de 2008. São Preis e Monrad que nos informam do método empregue nesta sequência no seu artigo “Anne Blonstein *Aufgegeben*”.¹¹

Em MM (2008), Anne Blonstein segue diferentes metodologias de inscrição dos seus poemas no tempo e no espaço. Estes poemas, que foram escritos entre 2000-2003, seguem formas anuais distintas,¹² embora tenham sido ordenados calendaricamente. Os poemas de 2003, em que começámos por decidir focar-nos nesta dissertação, tiram os seus títulos de duas traduções alemãs da Bíblia, a partir do texto hebraico (uma de Moses Mendelssohn, outra de Martin Buber e Franz Rosenzweig), e distinguem-se dos poemas escritos em 2000, 2001 e 2002 por terem dezassete versos (em vez de catorze) divididos em quatro estrofes (em vez de três).¹³

¹⁰ À semelhança de *and your smile will be yellow*, apenas temos acesso a uma amostra desta sequência, os cinco poemas publicados em *E-ratio* (2011) e outros cinco publicados em *The Copenhagen Review* (Jun. 2009).

¹¹ *Word for Word* 16 (Winter 2010). Veja-se ainda como o poema vem alinhado à direita, deslocando o nosso olhar para o lado oposto daquele em que está habituado a começar a ler, lembrando a escrita hebraica (da direita para a esquerda).

¹² Ver o Anexo II.

¹³ Há duas exceções: *wo sich die Wolke niederließ* (60), que tem apenas quinze versos (divididos em quatro estrofes), e *aber sie ist in Wirklichkeit nicht* (59), na página imediatamente antes. Embora este último tenha dezassete versos, a sua estrutura foge à ‘regra de 2003’ – o poema inclui cinco partes (ou uma introdução/epígrafe, uma conclusão/data e três partes centrais) e é um dos dois únicos poemas de MM que vem explicitamente assinado (o outro é CHORUS WITHOUT: 30-33, dedicado a Paul Celan). *aber sie ist in Wirklichkeit nicht* é dedicado ao orientador da tese de doutoramento de AB, o Professor Mike Gale.

Apesar de Anne Blonstein poder ser considerada uma poeta ‘experimental’, um dos traços da sua escrita, como referido atrás, é a sua inscrição numa matriz clássica, que a autora subverte. Os “sonnet-like poems” (expressão usada pela própria autora¹⁴) de MM são exemplo disso: poemas de catorze versos divididos em três (em vez de quatro) partes e poemas com quatro partes mas dezassete (em vez de catorze) versos. Nos poemas de Anne Blonstein não há esquemas rimáticos nem uma estrutura tipo ‘proposição seguida de resolução’, embora haja quase sempre a tradicional *volta* (no sentido de uma viragem abrupta). O tamanho das estrofes varia, embora normalmente nos deparemos com uma estrofe mais curta, de um ou dois versos, que tanto pode sinalizar uma espécie de conclusão (quando vem no fim, caso de *and / their showers disperse what was abstract. em und nichts weiter*, 77) como servir para destacar um grupo de palavras do resto do poema (por exemplo, *princess / of a bombdazzled city. em vier goldene Ringe*, 37).

Estes poemas, que poderão ter um ar desconchavado (lembrando *a badly mended bone vase*, como lemos em *und deine Töchter mit dir*, 34), foram na verdade compostos (e dispostos) com enorme precisão. Se olharmos para a série de 2003, vemos que a primeira estrofe nunca é indentada, sendo que as outras três são. Constatamos também que cada nova estrofe começa exactamente um pouco à frente do fim da anterior¹⁵ e, embora saibamos que todos os poemas do livro encriptam a data em que foram escritos (sendo que a autora seguiu uma metodologia diferente para cada ano), ainda não conseguimos perceber como.

Antes de olharmos mais de perto para um destes poemas, comecemos por fazer um breve apanhado daquela que tem sido a recepção da obra de Anne Blonstein.

1.3. Recepção

Anne Blonstein é uma autora ainda pouco conhecida. Apesar dos seus nove livros publicados, o número de cópias em circulação é por enquanto mínimo.¹⁶ No

¹⁴ Ver Preis, Judyta e Jørgen Herman Monrad, “Anne Blonstein *Aufgegeben*.” Gallery 4: Anne Blonstein, *Word for Word* 16 (Winter 2010).

¹⁵ Mais uma vez, *aber sie ist in Wirklichkeit nicht* (59) e *wo sich die Wolke niederließ* (60) fogem a esta regra.

¹⁶ Ver o Anexo III.

entanto, há uma série de outras formas de reconhecimento da sua obra que vale a pena salientar.¹⁷

A inclusão do seu trabalho em ID (2010), por exemplo, vem catapultar a sua poesia para uma esfera mais central da vida literária britânica, inscrevendo-a numa linha de escrita feminina, *outra* e oriunda do Reino Unido, como nos indica o subtítulo da antologia, *Other Poetries by U.K. Women Poets*. Na sua introdução à antologia, a editora, Carrie Etter, explica como:

This anthology gathers poetries not readily found in the pages of Britain's broadsheets or larger-circulation literary journals. More implicitly, *Infinite Difference* makes the case that Britain's tendency to divide poetry into the categories of "Mainstream" and "Experimental" or "Avant Garde" undermines our sense of the rich array of poetries being written. (...) The poetries being written in Britain today might in fact be regarded as being on a spectrum holding infinite points of difference, and this anthology as bringing to a larger audience work on that spectrum that has had limited, if not quite ultraviolet, visibility.¹⁸ (9)

Por outro lado, a inclusão de dois poemas seus na antologia *Moderne Poesie in der Schweiz* (2013) é outro importante reconhecimento da sua obra, que desta vez vem 'arrumada' ao lado de poetas modernistas suíços ou exilados naquele país, incluindo também algumas figuras conhecidas das artes, como Paul Klee ou Meret Oppenheim, que também escreveram poesia. Esta antologia, que pretende ser uma amostra representativa da poesia produzida na Suíça durante o século XX (poesia escrita nas quatro línguas oficiais e em dialectos do país, bem como nalgumas outras línguas como o inglês), inclui uma versão em alemão para cada um dos poemas, além

¹⁷ Numa troca de emails com uma das editoras de AB, Susana Gardner (que publicou *the butterflies and the burnings* (Dusie Press, 2009) e também escreve poesia), a mesma chamou a atenção para o facto de as vendas por si só não reflectirem o reconhecimento de um autor, por haver também muitas pessoas que trocam e/ou emprestam livros entre amigos/pessoas conhecidas, existindo muitas vezes uma circulação que ultrapassa (e não é possível medir só com) as vendas, ou seja, um só livro vendido poderá corresponder a vários leitores (emails de 27 Mai. 2014 e 25 Jun. 2014). Por outro lado, aquando do 8º Colóquio Internacional de Estudos de Tradução, organizado pela Universidade Católica Portuguesa (10-11 Jul. 2014), a Professora Teresa Seruya salientou que em estudos de recepção de poesia traduzida muitas vezes só se estudam as traduções publicadas em livros quando há muita poesia publicada em revistas que, ao não ser tida em conta nesses estudos, exclui uma vertente importante da avaliação da recepção de um autor (intervenção no seguimento da comunicação "Tradução de poesia como contestação à ditadura. O caso da *Revista de Portugal e Árvore*.", de Serena Cacchioli, em 11 Jul. 2014).

¹⁸ Mais à frente, Etter explica que, de entre as 25 poetas reunidas na antologia (e ordenadas por idades), 5 ainda não publicaram o seu primeiro livro e outras 5 apenas têm um livro editado. (IF 12)

da versão na língua original.¹⁹ Assim, os poemas de Anne Blonstein surgem em ponto pequeno no canto inferior direito da página, assombrados à esquerda pelas enormes traduções da poeta e tradutora Ingrid Fichtner, que assumem claramente o protagonismo face aos ‘originais’ em inglês.²⁰

Numa recensão crítica a esta antologia, publicada recentemente num *site* francês dedicado a poesia, *Poezibao*, descobrimos uma tradução francesa de um dos poemas que Ingrid Fichtner traduziu, *Manos enlazadas*.²¹ A escolha de um dos poemas de Anne Blonstein como amostra daquilo que o leitor poderá descobrir na antologia (são quatro os poetas seleccionados e traduzidos para francês neste artigo) é mais um sinal de reconhecimento do seu trabalho.

O outro poema traduzido por Ingrid Fichtner e incluído na antologia, *parting*, faz parte da sequência *the unfinished year*, da qual Preis e Monrad tentaram traduzir cinco poemas. Este casal de tradutores literários a viver em Copenhaga (que já traduziu autores como Thomas Mann, Stefan Zweig, Franz Kafka ou Bruno Schulz, bem como uma antologia de poetas polacos e a correspondência entre Paul Celan e Ingeborg Bachmann, *Herzzeit*, incluindo todos os poemas que aí surgem) teve o seu primeiro contacto com a poesia de Anne Blonstein no Verão de 2008, através do amigo comum Charles Lock, tendo sido pouco depois convidado a traduzir alguns poemas seus. Durante o Inverno e a Primavera de 2009, Preis e Monrad empreenderam a tarefa que, como descrevem de forma brilhante no seu artigo “Anne Blonstein *Aufgegeben*” (Anne Blonstein *abandonada*), numa alusão a “Die Aufgabe des Übersetzers” (1923) de Walter Benjamin, não deixando nunca de ser uma *tarefa*, redundou num *abandono* ou *desistência*: “Anne’s poems were included in the next

¹⁹ A editora (Limmat Verlag) é de Zurique, como nos informa Jean-René Lassalle na sua recensão à antologia publicada no *site Poezibao*.

²⁰ Ver o Anexo V. Infelizmente os editores da antologia não respeitaram a pontuação de AB nem no poema em inglês nem na sua tradução para alemão (ver o Anexo VI com as versões originais dos poemas enviada a Ingrid Fichtner), facto lamentado pela tradutora (email de 11 Set. 2014). No mesmo email, Ingrid Fichtner também explica como pediu aos editores da MA que abrissem uma excepção e concedessem uma página a cada um dos poemas de AB em inglês, embora este pedido não tenha sido aceite. No artigo “In Memory of Anne Blonstein (1958-2011)”, publicado no *Schweizer Musikzeitung* em Junho de 2011, verificamos outra instância de desrespeito pela disposição do poema na página (ver os Anexos VII e VIII), muito provavelmente devida a razões de espaço (a página está completamente apinhada de informação), mas que é lamentável, tendo em conta a importância que AB atribuía a estes pormenores.

²¹ Também aqui o tradutor, Jean-René Lassalle, não respeitou a pontuação original de AB, introduzindo ainda outras variações no que pode ser visto como uma mistura da pontuação de AB com a dos editores da MA. Ver o artigo em *Poezibao*.

issue, untranslated. But as for us we are still lost, looking at that dazzling crag. The translation remains unfinished to this day. Unfinished and an *Aufgabe*.”²²

O facto de Preis e Monrad não terem conseguido terminar a tradução destes cinco primeiros poemas não impediu que voltassem a tentar traduzir outros poemas de Anne Blonstein. Como explicam na entrevista que lhes fizemos recentemente, em 2012 as suas traduções de nove poemas de MM (desta vez escolhidos por si, segundo o que acharam que seria ‘traduzível’) foram publicadas numa outra revista, *Trappe Tusind*, num número especial dedicado a tradução.²³

Um amigo de Anne Blonstein, Thomas Lehmann, director do New Media Center da Universidade de Basel, embora com formação em estudos literários e escrita para cinema, bem como alguma experiência como escritor e tradutor,²⁴ também traduziu alguns poemas de Anne Blonstein para alemão. Lehmann foi, aliás, o primeiro tradutor de Anne Blonstein (as suas traduções datam de 2004), tendo beneficiado do facto de ter podido trocar impressões directamente com a autora. Embora Preis e Monrad também o tenham podido fazer, via *email*, como referem no seu artigo, Ingrid Fichtner já não pôde, tendo apenas contado com a ajuda de Charles Lock para o esclarecimento de algumas dúvidas, como a mesma refere na sua entrevista.²⁵

As traduções de Thomas Lehmann foram publicadas na revista *drehpunkt* em Agosto de 2004,²⁶ sendo que uma delas – do poema *scrimplay* – foi incluída no artigo acima citado, “In Memory of Anne Blonstein (1958-2011)” (*Schweizer Musikzeitung*, Jun. 2011).²⁷

Além das traduções, há poemas de Anne Blonstein publicados em revistas (pertencendo a obras publicadas e por publicar), bem como várias recensões críticas ao seu trabalho disponíveis *online*, geralmente em revistas especializadas de poesia.²⁸

²² *Word for Word* 16 (Winter 2010).

²³ Ver o Anexo XII.

²⁴ Ver o Anexo XI.

²⁵ Ver o Anexo X.

²⁶ Ver o Anexo IX.

²⁷ Ver o Anexo VII.

²⁸ Ver o Anexo IV.

De entre estas últimas, é de destacar o riquíssimo número 16 da revista *Word for Word* com uma secção inteiramente dedicada a Anne Blonstein (Gallery 4) que inclui vários artigos sobre a autora. É raro ‘ouvir’ a poeta falar do seu próprio trabalho, mas isso acontece nalguns destes artigos, bem como na única entrevista disponível *online*.²⁹

A inclusão de Anne Blonstein no *Archive of the Now*, onde lemos e ouvimos a autora pela primeira vez, é outro sinal de reconhecimento da sua obra. Este *site* e arquivo sonoro de poesia contemporânea britânica, dedicado a “challenging poetry” e “experimental and innovative poets”, inscreve Anne Blonstein nessa linha de poetas. De facto, as editoras que aceitaram publicar o seu trabalho apoiam, de forma geral, autores emergentes e um tipo de poesia mais vanguardista. O próprio Charles Lock costuma referir-se à poeta nestes termos,³⁰ embora Carrie Etter, como vimos, seja mais zelosa no emprego do termo “experimental”, optando pela expressão ‘menos contaminada’ “*other poetries*”.³¹

Vale a pena ainda referir o Memorial que foi feito em sua homenagem na Gare du Nord, Bahnhof für neue Musik, em Basileia, em 19 de Novembro de 2011, quando vários amigos lembraram e homenagearam a autora de formas diferentes. O facto de todas essas intervenções terem sido filmadas e estarem disponíveis no *Vimeo* desde Dezembro de 2011 é uma maneira de publicitar o seu trabalho e dar a conhecer quem foi Anne Blonstein.³²

A criação da Anne Blonstein Association (ABA) a 16 de Agosto de 2014 em Lucerna, na Suíça, ou o concerto de Mela Meierhans, “Shiva for Anne”, apresentado na mesma data no âmbito do “Lucerne Festival” e estreado em 16 de Março de 2014

²⁹ Ver o mesmo anexo. Nos seus livros existem poucas ou nenhuma palavras ‘de AB sobre AB’, o que não é invulgar em livros de poesia e vai de encontro à sua filosofia de não explicar o que faz, mas deixar que o leitor faça as suas próprias descobertas. Claro que, tendo em conta a complexidade dos mecanismos que orientam a sua escrita, algumas pistas são importantes e, nesse sentido, a Introdução a CWN ou o seu texto de apresentação em IF incluem pistas que poderão ser úteis a novos leitores.

³⁰ Ver o artigo que escreveu para *The Independent* (11 Mai. 2011b), “Anne Blonstein: experimental poet whose work was informed by her scientific background” ou “AB Notes: on the Poetry of Anne Blonstein (1958-2011)”, publicado no blogue de Jerome Rothenberg, *Poems and Poetics*.

³¹ Etter diz que “... it is important to keep our understanding of the range of Other poetries as broad as possible. Other should not simply replace “avant garde” or “experimental”; it should cast beyond those *exhausted categories*.” (IF 11, *italico* nosso).

³² Ver Dietiker, Matthias. “Anne Blonstein Memorial” (19 Nov. 2011). *Vimeo*, 19-21 Dez. 2011.

num outro festival de música, o “MaerzMusik”, em Berlim, são ainda outras homenagens à pessoa e à obra de Anne Blonstein.³³

Por fim, a criação do grupo de leitura ABinC (Anne Blonstein in Copenhagen), quase imediatamente após o falecimento da autora em Abril de 2011, reflecte não só um reconhecimento da sua obra como um interesse por parte de um pequeno grupo de fiéis seguidores que se tem reunido sensivelmente uma vez por mês desde então para ler e discutir poemas seus.³⁴ Ao falar deste grupo num dos seus discursos no Memorial à poeta, Charles Lock explica como os poemas de Anne Blonstein ganham ao serem lidos em grupo, tendo referido também na primeira reunião da ABA como é sempre preciso que um dos elementos do grupo esteja ligado à Internet para ir fazendo pesquisas várias. Como passaremos a ver, a poesia de Anne Blonstein atira o leitor em direcções várias, exigindo dele um papel activo. Citando Kathrin Schaepfi, “If you would like to go to places you have never been before, if you are fascinated by reaching unfamiliar and altered perceptions through reading, if you love puzzles, Blonstein’s poetry is the inbetween place to be. (...) Welcome to the borderlands.” (2008: 108)

³³ Ver, por exemplo, o artigo que saiu no *New York Times* (17 Ago. 2014).

³⁴ O grupo inclui Charles Lock, Judyta Preis, Jørgen Herman Monrad e mais algumas pessoas, e tem-se focado sobretudo nos poemas de MM, seguindo a ordem por que aparecem no livro (embora já se tenha debruçado também sobre alguns poemas de TBC).

2. ANNE BLONSTEIN AO MICROSCÓPIO

2.1. LER ANNE BLONSTEIN: UM POEMA

so die Bindung ihrer Seele

it is a story with frayed lips.
like the holes moths digest
in the night. the names
orphans scratch in the bark of a burnt
sky. a morphed trip to the end
of the word.

not a memory but
a dream washed by arthritic hands.
momentless they pour longing
into commentary. massage chlorophyll
into an arrested neck.

under
the metaphors the winterheart
can now rehearse contentious songs.
drumming with osteoporotic bones
throw

her selves into freed adjectives.

Blonstein, Anne. *memory's morning. poems 2000-2003*. Exeter: Shearsman Books, 2008: 68.

No point reading from beginning to end, nor setting forth from top left in the linear and progressive expectation of reaching the bottom right of the page with sense and syntax, order and argument, intact. Let the eye, rather, wander over the page, treat each page as a field, each area of type as a building, a room, a stanza.

Charles Lock³⁵

Tomamos o artigo de Charles Lock aqui citado como ponto de partida para ler um poema de Anne Blonstein: *so die Bindung ihrer Seele* (MM 68). O título do poema (que em português poderia ser *e assim a ligação da alma dela*), tirado de Num. 30:13 na tradução de Martin Buber e Franz Rosenzweig, remete-nos de imediato para o último verso do poema – a estrofe solitária, composta por um único verso: *her selves into freed adjectives*. O capítulo 30 do Livro dos Números na tradução de Buber-Rosenzweig é atravessado pela palavra *Seele* (alma), ao contrário do que acontece em outras versões do mesmo capítulo onde apenas a encontramos no versículo 14. Outras versões da Bíblia ora usam o verbo reflexivo (*ligar-se*),³⁶ ora simplesmente reformulam a frase fazendo com que a *alma* desapareça. Até mesmo Everett Fox, autor de uma tradução da Bíblia seguindo os princípios de Buber-Rosenzweig, nunca fala em *alma*. No versículo 14, em que esta palavra surge na maioria das versões consultadas, Fox fala em *her self* (ou seja, *o seu eu* ou *a sua pessoa*):

Every vow and every sworn binding, for afflicting **her self**:
her husband may uphold, her husband may annul it.
(Num. 30:14, Fox 1995:811)

Muito embora no versículo anterior empregue o pronome pessoal reflexivo na sua forma habitual, aglutinada (*herself*)³⁷:

But if her husband annulled, yes, annulled them at the time of his
hearing it,
all that went out of her lips as her vows, **as her binding of**

³⁵ “Anne Blonstein: to read: a page.” *Word for Word* 16 (Winter 2010).

³⁶ Em que se depreende que o *eu* (ou a *alma*) está implícito, o que provavelmente explica o seu desaparecimento.

³⁷ Tal como acontece em todos os outros versículos em que se fala neste *ligar-se* (3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12). Ver Fox 1995: 809, 811.

herself-
it shall not be upheld,
her husband has annulled them,
and YHWH will grant-her-pardon. (Num. 30:13, *Ibidem* 811)

A palavra *self* partilha as primeiras letras com as palavras *selvage* e *selvedge*, como nos alerta o Dicionário Etimológico da Língua Inglesa de Ernest Klein. Estes dois sinónimos, que se referem a uma *orla/ourela* (“edge of web or cloth so finished as to prevent raveling”, DEEK), chegaram à sua forma actual a partir de *selvage*, que em inglês médio significava literalmente “its own edge” (*self* + *edge*). Ora, se voltarmos à definição de *selvage/selvedge* e procurarmos o sentido de *ravel*, vemos que (além de “untangle something (ravel something out)” e “confuse or complicate (a question or situation)”, OD) significa “unravel” (desemaranhar, desenredar, desenvencilhar; desfilar(-se), desfazer(-se); resolver, deslindar, decifrar; esclarecer(-se), PD) ou “fray” (“(Of a fabric, rope, or cord) unravel or become worn at the edge, typically through constant rubbing”³⁸).

Os poemas de Anne Blonstein são difíceis de desfilar mas uma forma de ir apalpando terreno ou explorando o mapa (Lock 2010) é deixarmos o olhar vagar pela página, como diz Charles Lock, observando com atenção as letras que formam cada uma das palavras, procurando o que se esconde por trás, isto é, as suas raízes etimológicas (e as associações que se estabelecem a esse nível anterior ou mais profundo da linguagem).

Selves pede-nos então que regressemos ao início do poema e voltemos a ler *frayed*. *Frayed*, como vimos, é um adjectivo que se emprega geralmente em referência a *tecidos* (ou a uma *corda*), o que nos permite fazer uma ponte com *the holes moths digest in the night* (os buracos que as traças fazem *nas roupas*) e *a morphed trip to the end of the word* (*the end* aqui visto como um limite, tal como a orla/franja/bainha de uma peça de roupa se encontra na sua extremidade).

Contudo, *fray* também nos lembra *afraid*. *Fray* chegou à sua forma actual a partir do inglês médio *frai* (forma aferética de *affraien*) e *affray*, embora arcaico,

³⁸ Ou ainda: “(Of a person’s nerves or temper) show the effects of strain” (“nervos esgotados” ou ‘em franja’); ou “(Of a male deer) rub (a bush or small tree) with the head in order to remove the velvet from newly formed antlers, or to mark territory during the rut”, OD (esfregar/roçar/friccionar).

significa ‘assustar’, tendo evoluído do inglês médio *afraien*, *affraien*, formado – com uma mudança de prefixo – a partir do francês antigo *efreer*, *esfreier* (cuja forma actual é *effrayer*). Esta palavra, por sua vez, evoluiu do latim gaulês *exfridāre*, “to put out of peace”. Na entrada de *fray* no DEEK, pedem-nos que consultemos as palavras *free* e *defray*. Descobrimos então que *free* evoluiu do inglês antigo *frēogan*, *frēon*, do gótico *frijon*, “to love” e, saltando algumas etapas na sua evolução, chegamos ao sueco antigo *fri*, ‘mulher’ (“wife”), que por sua vez evoluiu do norueguês antigo *Frigg*, o nome da mulher de Odin, deus da mitologia nórdica.³⁹

Livre é coisa que a mulher não era na antiguidade israelita. Como lemos em Num. 30, a mulher estava atada, *ligada* ao seu marido ou pai. E esta mulher ligava-se à vida e a Deus mediante os votos que saíam dos seus *lábios* e que o marido/pai tinham o direito de anular se assim entendessem (Num. 30: 6, 9, 13, 14, 16).⁴⁰ E assim começa o poema, num diálogo (numa ligação) com as palavras do título e esta passagem da Bíblia. Começa como quem vai contar uma história, embora saibamos que não vale a pena procurar uma história, ou melhor, uma *estória*: “propositions, statements, narratives we must learn to do without” (Lock 2010). Mas vale a pena explorar os caminhos da *História* das palavras, isto é, a sua cadeia evolutiva, que revela palavras que se escondem sob as palavras que nos são apresentadas à superfície.

Os lábios que formam a boca de onde saem as palavras, formam em inglês uma *mouth*, palavra quase idêntica a *moth*. Contudo, apesar da semelhança (gráfica e até, de certo modo, semântica) entre as duas, não há uma origem comum. Mas *moth* e *mother* quase têm um mesmo antepassado: no ADN de *moth* encontramos *mutte* (holandês médio), palavra quase idêntica a *Mutter* (a palavra alemã para mãe que faz parte da genealogia do inglês *mother*).⁴¹

³⁹ *Defray*, por sua vez, evoluiu do francês *défrayer*, “to pay costs”, de *dé* + latim antigo *fredum*, “fine, cost”, do franco *friou* (literalmente, “peace”). Originalmente, *defray* significava ‘apaziguar, pacificar’, ou seja, era o oposto de *affray*.

⁴⁰ Há várias palavras que se repetem neste capítulo. Além de *bind herself*, duas delas são *mouth* e *lips* (Fox 1995: 809, 811).

⁴¹ A raiz etimológica mais antiga de *mother*, apontada por EK, é a palavra indo-europeia *māter-*, que se pode traçar à ‘lip word’ de uma criança *ma-* e aqui poderíamos de algum modo ligar *moths* (através de *mother*) a *lips*.

Mas voltemos ao fim do poema porque afinal *fray* e *free* também são parentes (como vimos atrás, *affray* deriva do latim gaulês *exfridāre*, composto pelo latim *ex-*, ‘fora de’, e pelo franco *fridu*, ‘paz’, ou seja, ‘tirar da paz’, enquanto *free* descende do alemão *Friede*, ‘paz’). Ao lermos *freed adjectives* e espreitarmos para dentro de *adjectives*, encontramos lá no meio *ject*. De facto, *adjective* evoluiu do latim *adjectivum* (para *adjectivum nomen*), neut. *adjectivus*, ‘que é acrescentado (ao nome)’, ‘adjective’, de *adjectus*, plural *adicere* (menos correctamente *adjicere*), ‘atirar ou colocar uma coisa perto’, de *ad-* e latim *jacere* (pp. *jactus*), ‘atirar’. Deste modo, os *adjectives* atiram-nos para *throw* no verso imediatamente anterior, constituído apenas por esta palavra, o que lhe dá destaque, obrigando o leitor a parar ali. Contudo, para esta paragem contribui igualmente uma certa estranheza causada por este verbo empregue no plural quando o substantivo da frase de que faz parte em princípio pediria um verbo conjugado no singular, *drumming... throws*. A disposição gráfica da palavra na página lembra-nos também aquilo que a palavra representa (pelo menos num sentido mais imediato), como se *throw* fosse um salto ou um lançamento do penúltimo para o último verso do poema. Já aqui voltaremos.

No entanto, em *throw* também lemos *row* (uma fila ou rixa) e aqui voltamos a *fray*, que também significa ‘rixa’ e onde também lemos *ray* (raio), que nos remete para *linha* – as linhas (ou versos) do poema (aqui curtas, alinhadas à esquerda, estendendo-se (de forma breve) para a direita, privilegiando a direcção descendente, com frases entrecortadas por pontos finais e quebras de linha que não correspondem necessariamente a pausas no discurso). Os poemas de Anne Blonstein são ‘radiais’, para empregar um termo utilizado por Charles Lock no seu Prefácio a WOS, ‘atiram-nos’ (ou *lançam-nos*) em várias direcções.

Reading abjures deviations in a linear sequence. And there, precisely, is the revenge of the notariqon, for the word formed by the initial letters of the previous sentence – a sentence apparently advocating the linear – is *radials*. Cryptically, reading yet pursues the inward *clef*: the cryptic plays the surface false. (5)

Anne Blonstein trabalha o ecrã da linguagem, jogando com aquilo que o leitor está à espera de encontrar: *a morphed trip to the end / of the word*. Word? World? Word. A palavra, enquanto representação de algo (uma ideia, um objecto, uma

emoção, seja do que for) é sempre um ecrã, um espelho, uma re-presentação, um voltar a apresentar (logo, uma *tradução*). Se espreitarmos para os sentidos etimológicos de *word*, encontramos, entre vários outros, o de ‘dissimulador’ ou ‘mágico’. Disse Pessoa que “o poeta é um fingidor” e sabemos que a poesia joga com esse ecrã da linguagem, indo ao âmago das palavras e explorando as suas múltiplas possibilidades. Contudo, haverá algum poeta que o faça assim? Isto é, que vá tão além – ou melhor, aquém – da superfície da linguagem tal qual a recebemos, já fruto de inúmeras traduções, representações, evoluções?

Ao lermos *arrested neck* na segunda estrofe, onde também encontramos *hands*, teremos tendência para ler *neck* como a parte do corpo de um ser humano que liga a cabeça ao tronco, para o que contribui igualmente a palavra *massage* no verso anterior. Mas porquê *massage chlorophyll*? Ao investigarmos se a clorofila tem alguma propriedade benéfica para os seres humanos, descobrimos que tem, muito embora isto seja bastante contestado. De entre essas propriedades, encontramos a de ajudar a reduzir inflamações, o que eventualmente poderia ser de interesse para as *arthritic hands*. No entanto, são elas que ‘massajam clorofila num’ *arrested neck*. E aqui somos levados a ver melhor se este *neck* é o pescoço que intuímos de início ou se será antes outro *neck*. *Neck* também pode ser uma espécie de caule/pedúnculo (“(Botany) A narrow supporting part in a plant, especially the terminal part of the fruiting body in a fern, bryophyte, or fungus”, OD) ou o último molho de trigo (ou outro cereal) ceifado (“the last sheaf cut at harvest”, DEEK). Ambos estes sentidos afiguram-se-nos interessantes pois um molho/feixe de trigo ou outro cereal é um conjunto de ‘stalks’ (“haste, caule, talo, cana, espiga, vara, pedúnculo, pecíolo”, DPE), os tais *necks*, atado ao centro de tal forma que lembra um ‘pescoço estrangulado’, sendo que literalmente aquilo que ali está são um conjunto de *necks* presos (atados/amarrados). Estes cereais já secaram e por isso deixaram de ter clorofila e etimologicamente são caules que se puseram de pé (*arrest* evoluiu de *ad-*, ‘na direcção de ou em adição a’, + *restare*, ‘parar’, de *re-* + *stare*, “to stand”) ou que se inclinam para um lugar de descanso (*rest* tem várias origens etimológicas que incluem, entre outros, os sentidos de “rest, resting-place; bed, grave”, “distance, journey, mile”, “rest, peace”, “to rest, remain, dwell”, “house”, “plank, ceiling”). A maioria destes sentidos têm a noção de imobilidade implícita (“bed, grave”, “to rest,

remain, dwell”, “house”), muito embora, como vemos, também tenham estado em tempos associados a movimento (“distance, journey, mile”).

E esta noção de movimento traz-nos a palavras como *metaphors* ou *trip*. A primeira chegou até nós através dos gregos, significando “transference, a carrying over”. A segunda também se refere a uma viagem embora, se usada como um verbo, signifique ‘tropeçar’. Este verbo evoluiu a partir de “to dance”, “to tread”, sendo uma palavra quase igual a *trap*, ‘armadilha’. Um *arrested neck* pode ser um pescoço que caiu numa armadilha de onde não consegue sair.

Mas este *arrested neck* também nos volta a lembrar *throw* e o capítulo da Bíblia de onde o título do poema foi tirado. A expressão “afflict her self”, citada acima (Num. 30:14), surge uns versículos antes, no capítulo 29:

And on the tenth after this seventh New-Moon,
a proclamation of holiness there is to be for you,
you are to **afflict your selves**,
any-kind of work you are not to do! (Num. 29:7, Fox 1995:804)

Neste contexto, como Fox nos alerta numa nota à sua tradução, “afflict your selves” significa ‘jejuar’ pois a palavra hebraica *nefesh* (na origem de *Seele* ou *self*) pode por vezes ser entendida como ‘garganta’ (throat).⁴² Ora, se por um lado esta *throat* nos faz pensar no ‘pescoço estrangulado’ das espigas de trigo, por outro também nos lembra a mulher em Num. 30:13, cujo voto, “all that went out of her lips” – e, poderíamos acrescentar, “tudo o que *subiu pela garganta* antes de chegar aos lábios” -, é *anulado*⁴³ (anulação essa que pode ser vista como um ‘estrangular da garganta’, um castrar da liberdade de falar), lembrando-nos também Num. 29:7, em que se interdita a passagem de comida *pela garganta abaixo*. Assim, *throat* pede-nos que voltemos a descer a *throw*, palavra quase idêntica (em termos gráficos e sonoros)

⁴² Num email trocado com o tradutor, o mesmo explicou que “soul” não se ajustava a Num. 30 pois “the word means ‘self’ or ‘life essence’ most of the time (also “emotions, feelings”, and occasionally seems to refer to the throat).”, tendo explicado antes que “I rarely translate *nefesh* as ‘soul’, and most of my colleagues would agree, since the Hebrew Bible doesn’t really have a strong concept of a soul separate from the body.” (Email de 2 Out. 2014)

⁴³ O verbo que B-R usam para ‘anular’ é *sprengen* (que em alemão significa ‘rebentar, explodir’), o que nos permite fazer uma associação com a forma como Anne ‘rebenta/explode’ *herself*, ‘partindo’ a palavra em *her selves*. Ver Num. 30 na tradução de B-R (versão de 1929) em “Buber-Rosenzweig Translation OT”. *Obohu*.

a *throat*. Por outro lado, é também curioso encontrar na etimologia de *throw* o sentido de “to bore, pierce” (furar, perfurar) da base indo-europeia **ter-* ou, do grego, o sentido associado de “that which is bored through, hole”. Ora, a origem mais antiga de *hole* apontada pelo DEEK é o latim *caulis, cōlis*, ou seja, caule (“stem, stalk”). E *hole* também está na origem de *cole*, um termo arcaico para ‘couve’, que também evoluiu a partir do lituano *káulas*, isto é, “bone”.

Assim, *throw, hole, chorophyll* ou *arrested* (que é também qualquer coisa que permanece, que perdura) transportam-nos até *winterheart*, uma apropriação de Anne Blonstein de uma tradução alemã de Celan de um dos sonetos de Shakespeare (o V). A palavra usada por Celan, *winterhart*, é um termo botânico para plantas de inverno (ou vivazes, isto é, resistentes, com raízes profundas, que conseguem sobreviver ao Inverno), muito embora a forma como é empregue na sua tradução faça com que possa ser entendido como uma metáfora para o poema, como Anne Blonstein explica na sua Introdução a CWN (5-6). Esta ideia do poema que resiste, contra ventos e tempestades, evoca a poesia de Celan (provavelmente a maior influência de Anne Blonstein), para quem a poesia e a linguagem eram uma espécie de ‘arma’ contra o inimigo (capaz de resistir às mais terríveis catástrofes como a *Shoah* ou a bomba atômica).⁴⁴

Assim, em *so die Bindung ihrer Seele* o *winterheart* pode ser lido como o poema, que se esconde (?) debaixo das metáforas e que resiste (como que protegido por essa capa, esse casco duro, as metáforas, a linguagem) às intempéries, que permanece.

Embora *winterheart* e *rehearse* partilhem algumas letras (*hear*), as duas palavras não têm uma etimologia comum (nem nenhuma associação ao verbo *ouvir*). Aquilo que partilham *heart* e *hearse*, além da semelhança gráfica, é a forma dos

⁴⁴ Ver Joris 2013. Joris, poeta e tradutor de Celan para inglês, explica como a linguagem, para Celan, era capaz de sobreviver aos mais terríveis acontecimentos (*atravessá-los* e resistir) e como a metáfora de se manter de pé, erguido, é tão importante para Celan (o seu suicídio no Rio Sena em 1970 pode ser entendido como o ‘já não conseguir estar de pé’). Quanto à poesia e à linguagem como armas, Joris cita uma tradução sua de um poema de Celan que ilustra essa ideia bem: “give in when outnumbered / but as prisoner speak / in an ununderstandable language”.

‘objectos’ a que se referem – um coração e uma grade, ambos mais ou menos triangulares.⁴⁵

Metaphors partilha algumas letras com *morphed* (*phor*, *orph*), o que também nos liga a *orphans*. *Morphed*, formada a partir da raiz *morph-* (de *morpho-*, ‘forma’) lembra-nos *morphine* em *vier goldene Ringe* (MM 37), palavra cunhada a partir do nome de Morfeu, deus do sono, que assim nos conduz ao sonho. A palavra *dream* evoluiu a partir do Teutónico *drauma*, ‘decepção, ilusão, fantasma’ e de palavras significando ‘enganar’ ou ‘mentir’, tal como *word*. *Drauma* faz-nos pensar em *trauma* e, ao investigarmos a etimologia desta palavra, descobrimos sentidos como os de “to wear out, distress”, “worn out”, “to rub”, “to bore, pierce” que, nos três primeiros casos, nos lembram *fray* (desgastar, friccionar) e, no último, *hole* e *throw*. A base indo-europeia *tere-*, *treu-* (na origem de *drauma*) é uma expansão de **ter-* (na origem de *throw*), que tem os sentidos de “to rub, rub by turning, turn, twist; to bore, pierce”. *Tereu-* ou *treu-* fazem-nos pensar no francês *trou* (buraco) e, entre os sentidos de *ter-*, a associação com ‘perfurar’ é curiosa pois se subirmos à primeira estrofe encontramos várias palavras de alguma maneira associadas a um buraco. Num verso, o quarto, isto é especialmente notório: *orphan* é alguém que ficou *sem* pai nem mãe (a palavra evoluiu a partir do latim *orbus*, ‘bereft’, ‘privado de’), tal como *arranhar* (*scratch*) cria fissuras, depressões na superfície em questão (entre os seus sentidos etimológicos, encontramos os de “to engrave”, “to cut out”); *bark*, que pode ser a casca do tronco de uma árvore mas também uma barca, no segundo caso é um barco com um ligeiro declive; e *burnt* (quando se queima alguma coisa, essa coisa ou parte dela também deixa de existir, fazendo com que também fique um buraco, um vazio). E há claro o explícito *the holes moths digest in the night* e a *viagem ao fim da palavra* (onde eventualmente também nos deparamos com um buraco?).

O que está atrás da palavra ‘palavra’? Além dos sentidos acima citados, encontramos os de ‘jura’ ou ‘cirurgião’. O primeiro volta a lembrar-nos Num. 30, que se ocupa dos *votos* (sobretudo das mulheres), mas também nos faz pensar em Anne Blonstein, que *se liga*, que *se vincula* à vida através da palavra, que ela explora como

⁴⁵ *Hearse* também pode ser um candelabro, uma ponte levadiça ou um carro fúnebre e nos dois primeiros casos (no segundo, quando a ponte se eleva) a sua forma também se assemelha a um triângulo.

uma cirurgiaã, dissecando-a, o que nos traz ao segundo sentido: “my language. it operates. it / cleaves and it cleaves”, lemos em *unsinnen* (MM 57).

A forma arqueológica como trabalha a língua lembra-nos Walter Benjamin e a sua tese de que a tradução é um modo de fazer a língua regressar a um estado puro, pré-babélico, bem como o retorno de Buber e Rosenzweig às raízes etimológicas das palavras hebraicas, moldando o alemão segundo estas últimas (Buber-Rosenzweig 1994). Lembra-nos também o título do livro, *memory's morning*, em que a palavra *morning* ecoa a sua homófona *mourning*. Todo o livro, que desperta diferentes memórias – não só das palavras, como temos vindo a ver, mas também de pessoas, lugares, acontecimentos históricos –, é simultaneamente uma cerimónia de luto e um prestar homenagem a pessoas que já não estão entre nós.⁴⁶

As palavras *memory* e *mourn* partilham uma mesma raiz etimológica: *murnan*, palavra do inglês antigo significando “to care for, be anxious about; to lament over”, cuja origem pode ser traçada à base indo-europeia *(s)mer-* (“to care for, be anxious about, think, consider, remember”). Assim, *murnan* e *(s)mer-* transportam-nos até *longing* na segunda estrofe, onde encontramos a palavra *washed*, que nos puxa até *burnt* na estrofe anterior. Espreitando para dentro de *burnt* e *washed*, encontramos *urn* e *ash*, palavras associadas a morte, *mourning* e *longing*.⁴⁷

Na árvore genealógica de *morning* encontramos sentidos como os de ‘pestanear, cintilar’, ‘escuridão’, ‘escurecer’ ou ‘brilhar, tremeluzir, cintilar’, que nos faz pensar naquilo que acontece quando lemos a poesia de Anne Blonstein. Os nossos olhos pestanejam (foi isto que li? ou outra coisa?) e ficam meio ofuscados pelas luzes (ou escuridão) que os poemas projectam.⁴⁸

Voltando a *mourning* e, para terminar, a base indo-europeia *(s)mer-*, na origem de *mourn*, quando reduplicada, dá o latim *memor*, “mindful”, e *memoria*, “memory”. Uma tradução possível de *mindful* seria “atento, cuidadoso” ou “consciencioso”

⁴⁶ Embora AB também dedique vários poemas a pessoas vivas – amigos, artistas, escritores, fazendo-o quer de forma explícita, quer de forma ‘encriptada’, mencionando apenas as iniciais do nome da pessoa. Ver o Anexo II.

⁴⁷ As cinzas que se guardam numa urna, que são um resto físico da pessoa que morreu e que de algum modo são um ‘auxílio à memória’, ajudando a lembrar quem partiu.

⁴⁸ Na contracapa de TBC, CL compara os seus poemas a pedras que reflectem e refractem a luz.

(DPE) ou ainda, em livros de yoga e meditação, ‘atenção plena’ (*mindfulness*). É isso que os poemas de Anne Blonstein nos pedem, que tenhamos não só a mente mas todos os sentidos despertos para o que lemos. Nas palavras de Charles Lock (2010), “We should let our eyes and all our perceptive powers wander and drift.” ou “All the sensory separatenesses and psychosomatic coordinates by which we regulate our being, and render our lives bearably banal, are here returned, unwanted.”

2.2. TRADUZIR ANNE BLONSTEIN: UMA VERSÃO

Depois de termos espreitado para alguns dos processos por detrás da escrita de Anne Blonstein e de termos apresentado uma leitura possível de um dos seus poemas (uma leitura ‘radial’, centrada nas palavras e esquivando-se à procura de um sentido), como traduzir Anne Blonstein para português? Ou melhor, como traduzir este poema em concreto?

A particularidade da escrita da poeta e o modelo hermenêutico de Venuti, que aqui adoptamos para defender a poesia da autora como uma forma de tradução, colocam a pessoa que aqui escreve num dilema. A tradutora sente o seu ‘eu’ dividir-se pois, se por um lado se sente tentada a levar o modelo de Venuti a um extremo (a interpretá-lo à letra) e a entrar num diálogo mais íntimo com a poeta, pondo-se na sua pele e *ensaiando* um *notarikon*, por outro questiona-se sobre qual o propósito desta tradução. Em princípio, e à partida, será dar a conhecer um poema de Anne Blonstein a leitores portugueses que não saibam inglês (ou pelo menos não com um grau de confiança que lhes permita ler poesia nessa língua). Walter Benjamin discordaria de tal premissa pois “If the original does not exist for the reader’s sake, how could the translation be understood on the basis of this premise?” (Venuti 2004:16). E, se de facto aceitarmos que a poesia de Anne Blonstein *é tradução*, segundo o mesmo autor também não a poderíamos traduzir pois “Translations... prove to be untranslatable not because of any inherent difficulty, but because of the looseness with which meaning attaches to them.” (Venuti 2004:23) Este “looseness with which meaning attaches to them” é característico dos poemas de Anne Blonstein (e talvez da poesia em geral) e coloca um problema à tradução. É certamente uma das ‘tragédias’ do tradutor literário ter de optar por *um* sentido em detrimento de outro/s,⁴⁹ não conseguir *ligar* sentido e forma como o autor a traduzir... Mas, se *o sentido* não é aqui chamado para a discussão (nem tão-pouco nos interessa separar o sentido da/s sua/s forma/s), e se acreditamos que uma das *riquezas* da leitura/tradução é também *imbuir o texto de*

⁴⁹ Curiosamente, num dos *emails* que troquei com a autora a propósito da minha tradução do poema *hear* (TBP 55), em que lhe perguntava sobre ‘o sentido’ de ‘plucked’ neste poema, referindo-se tanto a uma forma de tocar instrumentos de corda, ‘beliscar’, como a qualquer coisa como ‘arrancar’, tendo acabado por optar por esta segunda alternativa, *com as cordas arrancadas / pelo tempo*, se havia um sentido que fosse ‘mais forte do que o outro’, AB respondeu: “This is a difficult one because I don’t really feel that one meaning dominates the other. Do you ever, in such situations, consider a double translation to convey both meanings? For example, could you have translated it as “the harp the lyre the lute / whose strings have been plucked / plucked by time” using the two verbs for plucked?” (Email de 6 Fev. 2011).

partida de novos sentidos/leituras/interpretações (enriquecendo com isso a língua em que se traduz), como trazer Anne Blonstein para o espaço de expressão lusófona?

Fazer um *notarikon* poderá dar a entender, das duas uma (ou as duas numa): 1) que a tradutora se quer esquivar à sua tarefa de *verter* um poema de inglês para português, dando-o a conhecer ao público leitor luso, ‘escondendo-se’ e evitando, assim, a sua exposição; 2) que a tradutora quer agora ‘ser a autora’ e expor-se (ou impor-se) em demasia, correndo o risco de ser ‘atacada’ por alguém como João Barrento que, a propósito de conceitos como ‘versão livre’, ‘adaptação’ ou ‘imitação’, afirma tratarem-se de “... atitudes narcisistas de que o poeta, com todo o direito se reclama, mas cujos resultados perderam o direito de figurar no espaço dessa arte de rigor e de respeito pelo outro que é a tradução do poema” (2002:100).

Não querendo a tradutora trair os seus (potenciais) leitores portugueses, nem dar a entender que se está a escapular à sua *tarefa*, começa por apresentar uma versão⁵⁰ de *so die Bindung ihrer Seele*, que passará a explicar tentando seguir as ‘coordenadas’ do modelo hermenêutico de Venuti.

⁵⁰ No sentido de ‘uma tradução possível’ e não de uma tradução ‘mais livre ou experimental’.

so die Bindung ihrer Seele

é uma história com os lábios gastos.
como os buracos que as traças digerem
durante a noite. os nomes
que órfãos arranham na casca de um céu
queimado. uma viagem mórfica ao fim
da palavra.

 não uma memória mas
um sonho lavado por mãos artríticas.
sem momentos vertem saudades
em comentário. massajam clorofila
num pescoço amarrado.

 debaixo
das metáforas o coraçãod'inverno
pode agora ensaiar canções polémicas.
tamborilando com ossos osteoporóticos
lançam

os eu s dela em adjectivos libertados.

2.2.1. O modelo hermenêutico de Venuti

Na sua Introdução a TCE (2013), Venuti explica como ao longo da última década se veio a aperceber de que Friedrich Schleiermacher e Antoine Berman, os principais inspiradores da sua linha de pensamento – nomeadamente a sua defesa da visibilidade do tradutor e o seu apelo a práticas tradutórias ‘estrangeirantes’ que abalem as estruturas hierárquicas de uma língua e entre línguas (2013:2) –, embora fossem aparentemente hermenêuticos, na verdade alternavam inconsistentemente entre uma abordagem hermenêutica e o instrumentalismo (2013:3). O que caracteriza esse instrumentalismo e qual a inovação que Venuti vem propor?

De forma muito breve, enquanto segundo o instrumentalismo há uma invariante no texto de partida (a sua forma, sentido ou efeito) que a tradução deverá reproduzir ou transferir (2013:3), o modelo hermenêutico vê o texto de partida como altamente variável (na sua forma, sentido e efeito) e a tradução como um acto contingente e parcial, uma *interpretação* entre várias possíveis, uma *recontextualização* do texto de partida e uma *inscrição* da interpretação na *translating language* (2013:4).

Como aplicar este modelo à análise de uma tradução? Segundo Venuti, uma leitura de uma tradução seguindo o seu modelo hermenêutico deverá orientar-se pela aplicação de ‘*interpretantes*’⁵¹ formais e temáticos que servirão para *inscrever* a tradução na língua e cultura em que se traduz (2013:4). O que são estes interpretantes formais e temáticos? Como o autor explica num artigo intitulado “The poet’s version; or, an ethics of translation”, incluído no mesmo livro,

Formal interpretants may include a concept of equivalence, such as semantic correspondence based on philological research or dictionaries, or a concept of style, a distinctive lexicon and syntax related to a genre or discourse. Thematic interpretants are codes: values, beliefs, and representations that may be affiliated to specific social groups and institutions; a discourse in the sense of a relatively coherent body of concepts, problems, and arguments; or a particular interpretation of the source text that has been articulated independently in commentary. (181)

⁵¹ Venuti apropria-se do conceito de “interpretant” de Charles Peirce (Venuti 2013:4).

No mesmo artigo, Venuti cita três tradutores e três traduções/versões que analisa aplicando o seu modelo hermenêutico e que passamos a citar aqui para perceber melhor como este modelo funciona na prática. O primeiro tradutor é Livius Andronicus, que produziu uma versão latina da *Odisseia* no século III AC (179), versão essa que se caracterizou pela aplicação, entre outros, de interpretantes como “an archaizing style that drew on lexical and syntactical items from Old Latin, but also a certain poetic form, the Saturnian meter”, bem como “a concept of equivalence, whereby, for the most part, he maintained a semantic correspondence to the Greek text” (181-2).⁵² Saltando para o século XX, o autor analisa depois duas traduções de um mesmo excerto de *Édipo* de Séneca: a tradução acadêmica de E. F. Walting, que o tradutor e classicista britânico realizou em 1966 para a Penguin Classics, e a versão/adaptação⁵³ do poeta também britânico Ted Hughes encomendada pelo encenador Peter Brook e levada a cabo em 1969. Aqui, em termos *formais*, enquanto Walting se manteve mais próximo do latim, tendo-se inspirado sobretudo no teatro isabelino e na crítica de T. S. Eliot a este tipo de teatro (188-9), Hughes produziu uma versão mais experimental e modernista do mesmo texto, adaptada ao teatro e principalmente inspirada por poetas norte-americanos como Charles Olson e Paul Blackburn, bem como pelas suas próprias experimentações enquanto poeta nessa altura. Em termos *temáticos*, o ‘modelo teórico/*discurso*’ que orienta a análise contrastiva de Venuti é o conceito de uma “truth-based ethics” de Alain Badiou (184), que o leva a concluir que:

Walting’s translation presented *a simulacrum of truth*, affiliated to an academic elite, in which Seneca’s text was rewritten as an Elizabethan drama according to the dominant discourse. Hughes’s version, however, *set going a truth process* that created a new interpretation of Seneca beyond this authoritative reading, that drew its most decisive interpretants from largely marginal poetic materials, the avant-garde United States movement called Black Mountain as well as Hughes’s own experiments, creating a generic subset outside of British literary norms that did not mark the translating subject as specifically British or American. (191, *itálicos nossos*)⁵⁴

⁵² Para a análise completa de Venuti, ver 179-184.

⁵³ Venuti usa ambos os termos.

⁵⁴ Para uma explicação dos conceitos de Badiou, ver 184-185. Para a análise completa de Venuti, ver 187-191.

Este ‘quadro teórico’ que orienta a análise de Venuti faz parte do que o autor define como “critical interpretants” (183). Estes ‘interpretantes críticos’ também deverão ser tidos em conta numa leitura que siga o seu modelo e, tal como os interpretantes que começámos por citar, poderão igualmente ser formais ou temáticos.⁵⁵ Neste caso, a “truth-based ethics” de Badiou é o ‘interpretante crítico temático’ e o modelo hermenêutico de Venuti é o seu ‘interpretante crítico formal’.

Uma análise seguindo o modelo hermenêutico deverá ainda ter em atenção aspectos como a selecção do autor/texto a traduzir (179), o contexto histórico (social, cultural) em que a tradução é levada a cabo (183), bem como ideias sobre linguagem e tradução que orientem a análise (183).

Tentemos então aplicar o modelo hermenêutico de Venuti à nossa tradução de *so die Bindung ihrer Seele*, orientando-nos ainda por outro eixo de análise: o que o autor apelida de “the signifying process of the source text”, isto é, os três contextos “constitutivos” do texto de partida que se “perdem” (ou *transformam*) numa tradução: o contexto intratextual, o contexto intertextual e interdiscursivo, e o contexto de recepção (180).

Interpretantes formais e temáticos

Comecemos pelos *temáticos*. A leitura apresentada em 2.1. é o nosso ‘interpretante temático’, isto é, a nossa *interpretação* do poema.⁵⁶ Tal interpretação poderia ter-nos levado, enquanto tradutores, a tentar *recriar/reconstituir* as associações etimológicas aí estabelecidas, ou seja, a *recriar o processo* por detrás da escrita de Anne Blonstein. Contudo, embora tenhamos investigado a origem etimológica de várias palavras em português, não foi esse o caminho tomado, por três razões (de que se destaca a última): 1) sendo o português uma língua de origem fundamentalmente românica e o inglês uma língua de ascendência sobretudo germânica, seria difícil recriar essas associações sem perdermos muito de vista *so die*

⁵⁵ Como o autor explica, um ‘interpretante crítico temático’ poderá ser “a philosophical discourse that encompasses a theory of value” e um ‘interpretante crítico formal’ uma “methodological assumption like the hermeneutic model” (183).

⁵⁶ Lembrando Venuti, um ‘interpretante temático’ poderá ser “a particular interpretation of the source text that has been articulated independently in commentary” (181).

Bindung ihrer Seele; 2) por outro lado, estando impedidos de falar com a poeta, estaríamos a falar de especulações, suposições, intuições... (embora, sempre que o tradutor vê *essa ligação cortada*, não é a partir de intuições e especulações (e investigações!) que se constrói uma leitura e, logo, uma *tradução?*); 3) em terceiro lugar, e talvez mais importante, tentar recriar essas associações não seria partir do pressuposto que elas são *uma invariante* do poema de Anne Blonstein, indo assim contra a ideia de Venuti de que o texto de partida é sempre altamente variável (na sua forma, sentido e efeito)?

Em termos *formais*, orientámo-nos sobretudo por uma *correspondência semântica e formal* face ao poema de Anne Blonstein, procurando manter o *estilo* idiossincrático da autora. Importa lembrar, contudo, que uma ideia importante que atravessou todo o trabalho foi *não fazer uma tradução ‘guiada pelo sentido’* (e poderíamos dizer que esse nosso ‘princípio orientador’ é um interpretante simultaneamente formal e temático). Embora não possamos desligar totalmente as palavras daquilo que elas *significam*, demos particular atenção a estas últimas enquanto realidade material (as suas letras, os seus sons, a sua mancha gráfica na página), procurando, sempre que possível, mantermo-nos próximos da poeta. Isto explica, por exemplo, que tenhamos traduzido *momentless* por *sem momentos* (e não ‘inquieta’, como Preis e Monrad), ou *digest* por *digerem* (e não ‘mastigam’ ou ‘roem/corroem’, também como Preis e Monrad⁵⁷). Com exceção da primeira estrofe, mais ‘poética’ no ‘sentido convencional’ do termo (isto é, mais musical, mais agradável ao ouvido), a musicalidade (o ‘soar bem’) não foi um critério de importância maior. Contudo, foi em nome de uma certa musicalidade que se tomaram algumas opções que a razão poderia ter levado a decidir de outro modo. É o caso da opção por *palavra* no último verso da primeira estrofe, que poderia ter-se transformado em *verbo* (que se poderia confundir com ‘verso’ e fazer um eco – ou criar um novo intertexto, para usar a terminologia de Venuti (181) – com a Bíblia). No entanto, a opção por ‘palavra’ também se funda na nossa leitura em 2.1., na nossa *interpretação* do poema e do trabalho de Anne Blonstein em geral, nessas *viagens mórficas* que fazia *ao fim* (ou *fundo*) *da(s) palavra(s)*. Tendo em conta que Anne Blonstein era uma feminista, um nome feminino também nos pareceu ‘mais ajustado à

⁵⁷ Ver o Anexo XII.

situação’, além do que a cadência de *da palavra* ecoa melhor a cadência de *of the word*. Além disso, *verbo* remete-nos para a abertura do Evangelho Segundo São João, quando Anne Blonstein se interessava sobretudo pelo Antigo Testamento, não o Novo.⁵⁸

Tentámos transportar o *estilo* da autora (difícil de inserir numa escola/movimento literário) para o português – os seus versos secos e curtos, a estranheza de palavras como *artríticas* e *osteoporóticos* (que justifica que não tenhamos optado por soluções mais fluentes, como ‘com artrose/osteoporose’) e o ar desajeitado e ao mesmo tempo um pouco frio e contido do poema em geral.

Respeitámos a organização das estrofes, a pontuação e as indentações e procurámos manter o tamanho dos versos, muito embora, sendo o português mais palavroso do que o inglês, os nossos versos se alonguem um pouco mais (o que é sobretudo notório na primeira estrofe). Procurámos, contudo, sempre que possível, manter-nos próximos da cadência de Anne Blonstein.

Apesar da correspondência semântica e formal que nos orientou, há uma série de transformações, de *recontextualizações* que ocorrem pelo simples facto de estarmos a comunicar numa outra língua e cultura. Vejamos alguns exemplos.

Contexto intratextual, intertextual e de recepção

Como referido atrás, segundo Venuti, uma tradução implica a perda de três contextos: o contexto *intratextual* (que inclui “linguistic patterns and discursive structures, its verbal texture”), o contexto *intertextual* (“relations to pre-existing texts”) e *interdiscursivo* (“relations to pre-existing forms and themes”), e, finalmente, o contexto de *recepção* (simultaneamente intertextual, interdiscursivo e intersemiótico), que consiste nos “various media through which the source text continues to accrue significance when it begins to circulate in its originary culture” (180).

⁵⁸ Chegámos a considerar, contudo, inspirados por o que TL fez nas suas traduções, isolar o ‘verbo’ do resto da estrofe (*uma viagem mórfica ao fim do / verbo*), o que lhe daria destaque e talvez confundisse o leitor, que ali chega ao fim do *verso*.

Contudo, uma tradução também pode acarretar um “exorbitant gain” (181). Vejamos aquilo que se perdeu (e simultaneamente o que se ganhou) com a nossa tradução. Em termos do contexto intratextual, as várias associações etimológicas que se traçaram em 2.1. (das quais talvez se destaque o eixo central *frayed-selves-seele-throw-neck*) perdem-se, tal como a “disrupção” produzida na mente do leitor por *to the end of the word* ou *her selves*. Contudo, estas perdas são de alguma forma compensadas pela estranheza da construção *sem momentos* ou pela ruptura dos *eus* em que o *s* se move para a direita e se separa do *eu*.

A textura verbal também se transforma – os sons mais dentais e sibilantes do inglês (em que predominam os *t* e *s*, com a recorrência da vogal *i*) dão lugar a sons outros em português, mais redondos e fricativos, onde predominam os *o* e o som *sh*.

Em termos dos ‘padrões linguísticos e estruturas discursivas’, conseguimos quase sempre manter o *enjambement* de Anne Blonstein, sendo a passagem do quarto para o quinto verso da primeira estrofe a exceção (*orphans scratch in the bark of a burnt / sky*), onde, apesar de tudo, conseguimos recriar a semelhança ortográfica entre *bark/burnt* (*casca/céu*), deslocando a aliteração *b/b* para *c/q* (*casca/queimado*), muito embora tenhamos perdido a aliteração em *s*).

O que ganhámos? Ao traduzirmos *pour longing* por *verter saudades*, estas palavras ganham em português uma série de nuances que *pour longing* não tem em inglês. Por um lado, *verter* assume novos sentidos em relação a *pour* (nomeadamente os de *traduzir* ou *transformar*⁵⁹). Por outro lado, *saudades* (palavra tão tipicamente portuguesa, que costuma ser invocada pela impossibilidade de ser ‘vertida com todas as suas cores’ noutras línguas) tem uma série de conotações que a palavra *longing* não possui em inglês. *Saudades* evoca-nos a nossa portugalidade, o mar, o fado, os descobrimentos e... Camões (contemporâneo de Shakespeare). Um outro caso é a escolha da palavra *amarrado* para *arrested*. Tendo considerado várias opções como *preso*, *detido*, *atado*, *estrangulado*, acabámos por optar por *amarrado*, que reproduz visualmente o *arr* em *arrested*, lembra *amarras* (e assim cordas e *frayed*, bem como o

⁵⁹ O que explica que tenhamos escolhido esta alternativa, permitindo mais do que uma leitura, em vez de *deitam saudade*, outra solução em que pensámos e que criaria uma ponte com o *sonho*.

feixe e a mulher, *amarrada* ao seu marido/pai), faz eco com *arranham* na primeira estrofe (acentuando um som mais vibrante, mas ao mesmo tempo mais rude, que não existe no inglês) e, sobretudo, deixa o leitor meio perplexo/descontente porque ‘não fica ali muito bem’. Essa estranheza pode ser entendida simultaneamente como uma marca da poesia de Anne Blonstein, em que o leitor se depara frequentemente com palavras/expressões/construções/voltas que parecem ‘estragar’ o poema, e também como uma marca da tradução, que poderá lembrar o leitor de que está a ler um texto que sofreu a mediação/interpretação de um tradutor.⁶⁰

Relativamente ao contexto intertextual e interdiscursivo, mantivemos o intertexto com a tradução da Bíblia de Buber e Rosenzweig (título), com Celan e Shakespeare (transformando o *winterheart* num *coraçãod’inverno*⁶¹), bem como na forma do poema, um *soneto* “badly mended” (MM 34). Se, por um lado, ao isolarmos este soneto da sequência de que faz parte, perdemos *esse* intertexto (*so die Bindung ihrer Seele* comunica com os poemas do resto do livro⁶²), por outro o poema ganha novos referentes ao ser transladado para português. Mesmo se ‘mantivemos’ a intertextualidade citada, essas referências transformam-se ao mudarem de contexto (é o que Derrida chama “the ‘iterability’ of language” (Venuti 2013:182) ou a *recontextualização* de que Venuti fala quando se interpreta um texto de partida e se inscreve a tradução numa outra língua e cultura) – manter o título em alemão e pô-lo em confronto com a língua portuguesa cria uma relação *interlinguística e intertextual* que é distinta da relação entre o inglês e o alemão,⁶³ *coraçãod’inverno* estabelece um intertexto não só com Shakespeare e Celan, mas também com Ondjaki,⁶⁴ por

⁶⁰ Poderíamos ainda dizer que as amarras nos lembram um barco, o mar, os descobrimentos, Camões e novamente as saudades...

⁶¹ Solução inspirada pelas várias palavras contraídas em Shakespeare – no soneto V, de onde AB se apropria de *winterhart* na tradução de Celan, encontramos, por exemplo, *check’d* ou *distill’d* (Shakespeare 2001:14).

⁶² Se olharmos para os poemas que o ladeiam, que o antecedem e continuam, encontramos construções que ecoam as do poema. Se nos focarmos simplesmente em *her selves*, em *eine hybridstille* (66) encontramos *herselves unsolved* e em *kassandra im himmelblauen rock* (69) *selfed. being digested by plaint. later / as a seamstress // to the mouth. selfing. selves. selvaged. (...) self-scened*.

⁶³ Pensámos a certa altura pôr o título noutra língua, em inglês ou em crioulo de Cabo-Verde, mas essa hipótese acabou por ser posta de parte, não só por o título se tratar de uma citação, mas precisamente por se reconhecer que o simples facto de o alemão ser posto em confronto com o português já cria uma *recontextualização*.

⁶⁴ Escritor angolano em cuja poesia encontramos alguns neologismos formados através da aglutinação de palavras, como *gargantadentro*, *lacrimaeleija*, *borboletabirinto* ou *florquestração* (Ondjaki 2009:11, 21, 41, 49).

exemplo, e uma tradução ‘literal’ (ou ‘figurativa’, como Venuti lhe prefere chamar⁶⁵) como *sem momentos* estabelece um intertexto menos aparente com a poesia de Margarida Vale de Gato⁶⁶ ou de Gertrude Stein.⁶⁷

Finalmente, o contexto de recepção também *se transforma*. O poema de Anne Blonstein foi publicado em MM (ou seja, num livro) e na revista dinamarquesa *Trappe Tusind* (juntamente com uma selecção de outros poemas de MM, escolhidos e traduzidos por Preis e Monrad, em que as traduções de ambos e os originais de Anne Blonstein aparecem em folhas intercaladas, com direito a uma folha cada⁶⁸).⁶⁹ Em contrapartida, a nossa tradução de *so die Bindung ihrer Seele* vem incluída numa dissertação de mestrado em tradução, acompanhada não só de uma leitura em profundidade do poema e de uma análise da tradução à luz do modelo hermenêutico de Venuti, mas também de uma série de informação sobre a autora (Capítulo 1) e de uma discussão teórica sobre se a sua poesia poderá ser considerada uma forma de tradução (Capítulo 3). Assim, enquanto os leitores de MM acedem ao poema de forma mais livre, mas também com menos informação contextual e ferramentas ‘para ler’ a poeta, os leitores desta tradução são ‘contaminados’ por uma investigação e visão pessoal que pode correr o risco de ‘afogar o poema’ ou estragar o prazer da descoberta pessoal, enviesando a leitura de quem a ler. Ou poderá ter (e esperamos que tenha) o impacto inverso: o de despertar a curiosidade e o interesse dos leitores por esta poeta com um trabalho tão incomum (cujo carácter invulgar, à falta de contexto, poderá afastar alguns). Se a inclusão do poema em MM lhe concede um público maior, mais livre e com a possibilidade de ver o poema ao lado dos seus

⁶⁵ “...because translation performs an interpretation, it can never be literal, only figurative, or more precisely inscriptive of effects that work only in the translating language and culture.” (179-180)

⁶⁶ Cujos deslizes subtis da língua confundem por vezes o leitor de um modo análogo àquilo que acontece na poesia de AB. Ver, por exemplo, o seu poema “Pode um tradutor ser poeta?”, onde encontramos construções como *Bakhtine, que aliás parece lê-se / mal em russo; O grande dialogista / diga-se gostava era do romance / e seus rumores, cria a poesia / pouco sociável; ou Tradutores se poetas são outra / estirpe mais rasteira* (Gato 2013a).

⁶⁷ Que não gostava de vírgulas e para quem um leitor deveria parar quando sentisse que tinha de parar (Stein 1967:132-3). A escolha de *sem momentos* opõe-se a uma primeira opção tradutória que chegou a ser contemplada, *privadas de momentos*, (com uma vírgula depois de *momentos*), que seria uma explicitação do original (e uma indicação ao leitor para parar).

⁶⁸ Ver *Trappe Tusind* (Jan. 2012): 69-88.

⁶⁹ Não temos, à data, conhecimento de outras formas de circulação/recepção do poema, mas poderá, por exemplo, ter sido lido em público, musicado por alguém ou incluído noutra revista antes de ter saído em MM. Desconfiamos que o poema poderá fazer parte do *chapbook from eternity to personal pronoun* (Gribble Press, 2005) que, à semelhança dos poemas de MM escritos em 2003, inclui 22 poemas ligados por “a quotation from two different German translations of the Torah, with which each poem’s title and first line begins.” (Camboni 2007)

‘irmãos’/parceiros de sequência, a sua tradução e inclusão nesta dissertação terá um público significativamente menor, mais ‘contaminado/influenciado’, mas também que será conduzido numa viagem mais profunda ao mundo de Anne Blonstein. Acresce que os leitores desta dissertação serão, à partida, sobretudo pessoas ligadas à tradução, que terão um ‘olho crítico’ que necessariamente afecta a leitura do poema de forma diferente do que se a tradução viesse incluída numa revista portuguesa de poesia ou, por exemplo, numa tradução integral de MM publicada em português.

O modo como esta tradução será recebida distingue-se dos contextos de recepção das traduções de Ingrid Fichtner, Thomas Lehmann ou Preis e Monrad – embora, neste último caso, tendo em conta que as traduções foram publicadas no número de uma revista literária especialmente dedicado a tradução, possamos dizer que o leitor tem um olho igualmente crítico (ou curioso), embora talvez mais desprendido do que os leitores de uma dissertação. Os leitores das traduções de Preis e Monrad, por sua vez, também têm a vantagem de tomar contacto com uma amostra maior de poemas de MM, enquanto aqui apenas olhamos para a poeta ‘ao microscópio’.

Seguindo o exemplo de Preis e Monrad, optámos por conceder uma página inteira à nossa tradução, para que ela pudesse respirar livremente e ser avaliada enquanto texto autónomo (derivando, claro, do poema de Anne Blonstein, mas com direito a um espaço de expressão próprio), evitando assim uma leitura contrastiva que fomentasse a *dependência* da tradução face ao ‘original’.

Seleção, contexto histórico, ideias sobre linguagem e tradução

Não sendo o propósito desta dissertação desenvolver os dois últimos aspectos a fundo, apenas os abordaremos de forma breve, dando mais atenção à seleção.

Seleção

Porquê traduzir um poema só? Porquê este poema em concreto?

Em primeiro lugar, importa referir que o trabalho que aqui se apresenta passou por várias fases, várias escolhas de poemas a traduzir, de entre as quais a mais recente antes desta era traduzir os dez poemas de MM escritos em 2003. Antes de mais, a escolha desta obra prende-se com o facto de ela ter chegado às mãos de quem aqui escreve pelas mãos da própria Anne Blonstein, “as a mark of gratitude for your engagement with my poetry”.⁷⁰ A selecção dos dez poemas de 2003 deveu-se a considerarmos, de início, que eles poderiam formar uma sequência – isto é, que cabia ao leitor decifrar a sequência do livro, que não correspondia à ordem por que os poemas tinham sido publicados em MM.⁷¹ A tradução de cada um dos poemas implicou fazer pesquisas várias, nomeadamente a contextualização das passagens da Bíblia que eram citadas nos títulos dos poemas e a investigação das próprias traduções de onde elas tinham sido tiradas. Ao percebermos que havia várias semelhanças entre o trabalho de Anne Blonstein e a tradução da Bíblia de Buber e Rosenzweig, decidimos explorar esta mais a fundo e, a certa altura, considerámos restringir a escolha dos poemas a traduzir aos três cujos títulos são tirados dessa tradução. Contudo, após um primeiro e longo encontro presencial com Charles Lock, em Lucerna, no dia 15 de Agosto de 2014, chegámos à conclusão de que o melhor seria traduzir um único poema. “Just translate one”, disse Charles, “but don’t translate as you would normally translate”. E a escolha recaiu sobre *so die Bindung ihrer Seele*, um poema de que gostámos, que associámos à poeta e que pareceu representativo de diferentes aspectos da sua escrita (levantando também diferentes problemas de tradução).

Mas voltemos a Venuti que se interessaria mais por uma questão como “porquê Anne Blonstein?” A nossa escolha desta poeta para tradução reflecte uma vontade de dar a conhecer ao público leitor português uma autora que consideramos profundamente original e merecedora de atenção. Embora não possamos fundar a afirmação que se segue em estudos e factos concretos, acreditamos que a escolha de uma autora como Anne Blonstein (isto é, ‘marginal’, ‘experimental’, difícil, que não

⁷⁰ Email de 6 Fev. 2011. Em MM encontra-se o poema que começou por me atrair à autora, *son corps est un poème jaune* (78), e que não consegui encontrar *online*, daí ter-me enviado o livro.

⁷¹ Hipótese que veio a provar estar errada quando, num email de 31 Jul. 2014, CL disse, “When we use the word ‘sequence’ in a literary sense we refer first and normally to the order in which they are published, NOT to the order in which they may have been composed. (...) The sequence is the order in which they have come down to us.”

produz uma “lírca de récita e de canto” (Gato 2013a), contraria a tendência de tradução de poesia em Portugal, que privilegia a tradução de ‘poetas canónicos’.⁷²

Apropriando-nos da terminologia de Badiou, podemos dizer que a escolha de traduzir Anne Blonstein para português constitui “um acontecimento” (“an event”) que vem suprir “uma lacuna” (“a lack”) no nosso sistema literário (Venuti 2013:184).⁷³ Não temos conhecimento de nenhum(a) poeta contemporâneo(a) em Portugal (ou noutro país de expressão portuguesa) que: faça ‘badly-minded sonnets’, crie sequências poéticas encriptando a data em que cada poema foi escrito ou se aproprie de práticas hermenêuticas como o *notarikon* ou a *gematria* para construir sequências de poemas. Nem tão-pouco é habitual (se é que acontece de todo) cruzarmo-nos em poesia escrita em português com os mais variados termos científicos que aparecem na poesia de Anne Blonstein.

Contexto histórico

Ao contrário dos exemplos citados por Venuti, em que há um grande hiato temporal/cultural/geográfico/histórico entre o contexto em que as traduções foram levadas a cabo e aquele em que os ‘originais’ foram produzidos, esta tradução foi empreendida sensivelmente no mesmo tempo e espaço que a produção do poema de Anne Blonstein, isto é, no século XXI, na Europa.⁷⁴ Como referido em relação à recepção, inserindo-se no âmbito de uma dissertação de mestrado, esta tradução foi realizada num contexto diferente das restantes traduções de poemas da autora, publicadas em duas revistas literárias e numa antologia poética. Venuti caracteriza a “situação cultural específica” em que a tradução “opera” como sendo estruturada hierarquicamente (183). Embora não tenhamos discutido este aspecto com os

⁷² Fundar a nossa afirmação devidamente implicaria fazer um estudo que sai fora do âmbito desta dissertação. Não tendo acesso a dados concretos sobre a tradução de poetas de língua inglesa em Portugal, apenas podemos referir a dissertação de mestrado de Ana Filipa Oliveira, que se debruçou sobre a tradução de Carol Ann Duffy para português, onde a mesma cita algumas poetas inglesas e estado-unidenses recentemente traduzidas em Portugal, nomeadamente: Sylvia Plath, Christina Rossetti, Sharon Olds, Emily Dickinson ou Adrienne Rich (Ver Oliveira 2009:62).

⁷³ Comparar com o que Venuti diz a propósito da tradução de Walting e da adaptação de Hughes: “In both cases, the very decision to translate Seneca’s *Oedipus* constitutes an event that supplies a lack in British cultural institutions in the mid-1960s, specifically in the academy and the theatre.” (2013:191).

⁷⁴ O poema de AB foi escrito em 2003 (em princípio em Basileia, embora não o possamos afirmar com toda a certeza), esta tradução foi levada a cabo em 2014, em Lisboa, embora tenha sido pensada em outros pontos do país e em viagens de comboio pela Suíça, por exemplo.

tradutores que entrevistámos, o exemplo que Ingrid Fichtner deu do desrespeito dos editores da MA pela pontuação original de Anne Blonstein e da sua recusa em aceitar o pedido da tradutora de conceder uma página inteira aos poemas de Blonstein ilustra um caso em que esta hierarquia se fez sentir. Se uma dissertação de mestrado também tem de se conformar a certos ‘cânones’ (como a hierarquia dos orientadores ou as regras impostas pela instituição onde se realiza), ela também pode beneficiar o tradutor, que aí tem mais espaço para explicar certas opções que tomou (o que muitas vezes não acontece num espaço como o de uma revista, como atestam as traduções de Preis e Monrad, apenas precedidas de uma breve nota biográfica sobre Anne Blonstein e seguidas de outra breve nota final de Charles Lock).

Ideias sobre linguagem e tradução

Esta tradução guiou-se pelo modelo hermenêutico de Venuti (que foi também o nosso ‘interpretante crítico’ formal), pelo ‘dictum’ de Charles Lock “stick to the letters, overlook the words”,⁷⁵ e pela ideia atrás citada de que uma das riquezas da tradução é precisamente *imbuir o texto de partida de novos sentidos/leituras/interpretações* (enriquecendo com isso a língua em que se traduz), ideia também abraçada por Anne Blonstein quando, na sua Introdução a CWN, exprime admiração pela forma subtil como Celan às vezes “resiste ou subverte a interpretação do original”, citando precisamente a tradução do dístico do soneto V de Shakespeare, de onde a poeta se apropria de *winterhart* para *so die Bindung ihrer Seele*.⁷⁶

2.2.2. Breves considerações sobre o modelo hermenêutico de Venuti

Poderíamos fazer um sem número de versões deste poema em português. A versão aqui apresentada é *uma interpretação (contingente, parcial)* entre várias possíveis. Aquilo que se pretendeu, ao fazer uma análise da tradução à luz do modelo hermenêutico de Venuti, foi fugir ao que João Ferreira Duarte apelida de “tirania reducionista do binarismo” (*Revista Relâmpago* 17:21), isto é, aos habituais pares de

⁷⁵ Palavras que escreveu numa dedicatória que me endereçou em WOS, de que me ofereceu uma cópia no dia 15 de Agosto de 2014 em Lucerna. (A dedicatória começa com um *notarikon* do meu nome: *Meaning? Oh, I reject all / that.*)

⁷⁶ Ver Introdução a CWN (2008:5-7).

opostos que tendem a reger a análise da tradução de poesia (e da tradução em geral), nomeadamente conceitos dicotómicos como *forma/conteúdo*, *fidelidade/manipulação* ou *tradução literal/livre*.

Num artigo intitulado “Do binarismo em tradução” (*Revista Relâmpago* 17, 2005), Ferreira Duarte cita alguns caminhos que os Estudos de Tradução têm seguido no sentido de fugir ao milenar binarismo que domina o pensamento sobre tradução desde Cícero. Segundo o autor, o reconhecimento de Gideon Toury em 1995 de que *a tradução é um fenómeno da cultura de chegada* (34) vem permitir um descolamento entre o objecto conceptual e o objecto empírico da (‘ciência’ da) tradução, “inquietando” assim a tradicional lógica binária (que depende dessa colagem). Os caminhos que Ferreira Duarte cita são quatro: 1) o estudo da *tradução indirecta*, da *não-tradução* e da *pseudotradução*, que vem mostrar que “nem sempre a existência concreta de um texto de partida é necessária para pôr em marcha a investigação” (35); 2) a leitura de Jacques Derrida de “A tarefa do tradutor” de Walter Benjamin, que “mostra que foi o próprio Walter Benjamin quem, do interior da sua oposição binária, pensou a sua desconstrução, isto é, o processo pelo qual os opostos não são suprimidos mas antes desalojados das suas posições fixas e tornados reversíveis” (o seu entendimento da tradução como estando intimamente ligada ao original, emergindo da sua “sobrevida” (*Überleben*) e representando a sua “continuação-de-vida” (*Fortleben*), bem como uma “dádiva” (*die Gabe*) ao original, sendo esta última interpretação de Derrida) (36-37); 3) os estudos pós-coloniais, debruçando-se sobre textos híbridos, “*duplos*”, produzidos por autores oriundos de ex-colónias, que vêm pôr em causa “as consagradas noções de original e tradução” (39); e finalmente 4) o cruzamento entre os Estudos de Tradução e os estudos etnográficos, que faz com que “(re)surja” o conceito de *tradução cultural*, em que muitas vezes “o original nem sequer figura como pressuposto”, “ele é pura e simplesmente uma ausência” (caso da tradução de culturas de tradição oral para a escrita) (41-42).

João Ferreira Duarte conclui o seu artigo, afirmando:

Não foi meu propósito neste trabalho sugerir algo sediciosamente que os estudos de tradução devem a todo o custo derrubar a ditadura do binarismo. Pelo contrário, em determinadas circunstâncias um simples aparelho óptico que permita ver o mundo a preto e branco pode

revelar-se um insubstituível método de análise, para além da função social que desempenha, como vimos. Por outro lado, julgo ter demonstrado que existe um horizonte de possibilidades, nem sequer aqui esgotado, para que o estudo da tradução, feito área dinâmica de transacções disciplinares, não tenha necessariamente que permanecer, para adaptar uma expressão de Stanley Fish, refém do binarismo. (43)

Ou seja, apesar de condenar o binarismo, Ferreira Duarte diz que por vezes “um simples aparelho óptico que permita ver o mundo a preto e branco pode revelar-se um insubstituível método de análise”. Tentámos aqui desviar-nos de um tal método, sem contudo termos conseguido evitar que nos fôssemos reportando ao *poema de partida*. Importa, contudo, frisar que, enquanto os exemplos citados por Ferreira Duarte se referem ora a estudos *extratextuais* (1), ora a estudos mais *sistémicos* da tradução (3), ora ainda a um entendimento mais teórico da tradução (2, 4), parece-nos que Venuti é o primeiro autor a propor um modelo que saia da tradicional lógica binária e tenha uma aplicabilidade prática (*intra-, inter- e extratextual*) para o estudo da tradução. O nosso propósito foi experimentar essa aplicabilidade, adoptando o seu modelo para a análise concreta de um caso prático de tradução.

Talvez o modo como Venuti vem reformular o conceito de *tradução* – isto é, como uma recontextualização de um texto de partida na língua e cultura em que se traduz, segundo uma interpretação que será sempre necessariamente contingente e parcial – não seja, ‘tão novo’ em si. Na Lição Inaugural de Theo Hermans, proferida quase vinte anos antes, encontramos várias ideias de Venuti ‘sob um outro manto terminológico’ (ou nem tão diferente assim). É o caso do seu reconhecimento de que “Translations temporarily fix interpretations which, as verbal constructs, are themselves open to interpretation.” (1996:8) ou do paralelismo que traça entre hermenêutica e tradução logo no início da sua Lição.⁷⁷

Se compararmos os dois autores, poderemos arriscar-nos a dizer que, enquanto Hermans observa uma situação (a forma como a tradução tem sido tradicionalmente encarada) e a descontrói (mostrando-nos o seu “outro”), podendo ser considerado

⁷⁷ Citando, contudo, autores como Hans-Georg Gadamer (Hermans 1996:2-3) de quem Venuti diz se distanciar no seu modelo hermenêutico (Venuti 2013:4).

mais ‘contemplativo’⁷⁸ (deixando o caminho aberto para quem o ouviu/leu tirar as suas próprias conclusões), Venuti, sendo crítico e inovador nas suas ideias (desmontando/desconstruindo igualmente ‘um quadro’), é mais ‘prescritivo’ (afirmando que os tradutores ‘deverão fazer assim ou assado’⁷⁹ e apelando à sua acção directa⁸⁰). Sendo actualmente dos mais importantes teóricos dos Estudos de Tradução (senão mesmo ‘o mais importante’), Venuti tem um poder de influência e persuasão que Hermans não tem, o que pode fazer com que ‘afogue’ outros estudiosos da tradução que têm contribuído para avanços importantes nesta área e de quem nos podemos ter esquecido (ou de quem não tenhamos ainda conhecimento). Tendo reparado no que nos pareceram ser uma espécie de ‘ideias de Venuti em embrião’ na Lição de Hermans, não queríamos deixar de lembrar este último autor.

Antes de terminar, há outro aspecto que gostaríamos de frisar e que se prende com o modo como Venuti reformula o seu uso de alguns conceitos-chave dos Estudos de Tradução, nomeadamente o(s) de *target text/language/culture*. Na sua Introdução a TCE, Venuti nunca fala em *target text/language/culture*, usando antes os termos *translated text* e *translating language/culture*. Esta nova terminologia – mais dinâmica, menos estática, menos fechada do que os tradicionais *target text/language/culture* – exprime uma visão mais aberta e flexível da tradução, ao contrário dos outros termos citados, que parecem atribuir um carácter final (de alvo) ao ‘texto de chegada’, reflectindo também um entendimento da tradução como uma actividade que se processa entre duas línguas/culturas vistas como unidades estanques.

Nalguns momentos Venuti fala em *receiving situation* (2013:2,4) (em vez de *target culture*) e, umas páginas à frente, em “the contexts of production and reception” (2013:8). Parece-nos que esta última formulação (ou uma reformulação como *os contextos de partida e de chegada*) seria mais ajustada ao estudo da poesia

⁷⁸ ‘Contemplativo’ aqui não deverá ser confundido com ‘passivo’, mas antes para se referir a uma atitude mais observadora, atitude essa que é crítica e desconstrucionista, ou seja, que ‘desmonta o quadro’, fazendo-nos olhar para ele com novos olhos, mas que é distinta da de Venuti.

⁷⁹ Por exemplo, “As students of translation, therefore, we *should* concentrate on those interpretants, ...” (Venuti 2013:192, itálico nosso).

⁸⁰ “This is also, of course, a *call to action* for translators, ...” (Venuti 2012:192, itálico nosso).

de Anne Blonstein e, neste caso, à sua tradução para português.⁸¹ Falar de uma *língua/cultura de chegada/partida* num tempo em que línguas e culturas se miscigenam cada vez mais e as fronteiras entre (alguns) países/nações/culturas se vão esbatendo, não será por vezes o melhor ‘quadro de referência’, além do que o termo *contexto* toma em conta o sujeito que escreve ou traduz (não necessariamente ligado a uma língua/cultura só).⁸²

⁸¹ Se por um lado (por tudo o que foi dito atrás), é difícil definir uma língua e cultura de partida quando falamos da poesia de AB, por outro também é difícil precisar uma língua e cultura de chegada no caso da pessoa que aqui escreve e decidiu traduzi-la para português. Nascida na Turquia de um pai escocês de ascendência italiana e de uma mãe meia portuguesa, meia indiana, e tendo crescido e vivido entre pessoas e línguas de várias partes do mundo, também me é difícil inscrever-me numa única língua/cultura de partida/chegada.

⁸² Embora Venuti não questione o uso de ‘source text’, também nos parece que em certas circunstâncias ele é questionável (caso da tradução da Bíblia, em que muitos poderão discordar sobre se existe ‘um original’). É também o caso da tradução cultural e dos “textos crioulistizados”/“*duplos*” citados por Ferreira Duarte (*Revista Relâmpago* 17, 2005: 38-9, 42), bem como de poetas-tradutores que cruzam as suas produções ‘originais’ com traduções suas e textos de outros autores, citados por Susan Bassnett no seu último livro, *Translation* (2014a:167), e de que voltaremos a falar no capítulo seguinte.

3. POESIA COMO TRADUÇÃO?

Poderá a escrita de Anne Blonstein ser considerada uma forma de tradução? Sim/não? Como e porquê? Se sim, que interesse poderá isso ter para os Estudos de Tradução? Ao longo das próximas páginas iremos tentar responder a estas questões.

3.1. Tradução?

Octavio Paz disse que todos os textos são “traduções de traduções de traduções” (Bassnett 2014b:48) e, embora tal afirmação possa parecer banal, o nosso propósito será ir diminuindo essa impressão no leitor.

Começemos por definir aquilo que entendemos por ‘tradução’. Depois da nossa *viagem mórfica ao fim da(s) palavra(s)* em 2.1., não poderíamos deixar de lembrar a origem etimológica da palavra: *trans-latio*, ‘a carrying over’. Este sentido de *transporte* de um lado para outro, de *transladação*, implica, claro, um *movimento*, movimento esse que acarreta necessariamente uma *transformação* (nada se move sem sofrer uma alteração no caminho). Esse movimento e transformação, abundantemente discutidos e crescentemente reconhecidos na literatura dos Estudos de Tradução, produzem o que Theo Hermans apelidou de “translation’s other” na sua Lição Inaugural de 1996, proferida na University College London. Esta visão da tradução como algo híbrido, instável e desarrumado vem opor-se à visão tradicional da tradução enquanto uma ‘cópia fiel do original’ que faz com que o leitor tenha a impressão (ou ilusão) de estar a ler ‘a obra original’ e tenha a sensação de que aquilo que lê foi ‘originalmente’ escrito nessa língua, esquecendo (ou não pensando sequer) na intermediação do tradutor (Hermans 1996:4).

No seu texto seminal “Sobre os diferentes métodos de traduzir” (1813), Schleiermacher apela a que se cultive esse “otherness”, defendendo a tradução que ‘move o leitor para junto do autor’ (2003:63), numa perspectiva que visava sobretudo o engrandecimento da língua e do império alemão por via das culturas ‘outras’. Muito mais tarde, já no fim do século XX, Antoine Berman (1984) também vem reconhecer e apelar a uma ‘mestiçagem’ da língua por meio da tradução, visando o enriquecimento da língua de chegada pelo contacto com o outro (embora já não com o cunho imperialista que lhe tinha imprimido Schleiermacher). Berman apoia-se, contudo, numa série de autores do Romantismo alemão para defender a sua ‘ética da

tradução’ (e, apesar de defender uma mestiçagem da língua, recorre a expressões como ‘la pure visée’ ou ‘le pur traducteur’ (1984:17-18), que poderão parecer contradizer essa defesa).

Como vimos em 2.2.1., Schleiermacher e Berman foram os principais inspiradores da linha de pensamento de Venuti que, no entanto, se veio a aperceber de que, apesar de estes dois autores serem aparentemente hermenêuticos, na verdade alternavam inconsistentemente entre uma abordagem hermenêutica e o instrumentalismo (2013:3). Esse instrumentalismo advinha do facto de ambos encararem a *foreignness* do texto de partida como uma *invariante* que o tradutor deveria reproduzir (2013:3). Opondo-se a noções essencialistas como ‘equivalência’ ou ‘representação’ (2013:191), Venuti vem reformular o seu pensamento, propondo o acima descrito modelo hermenêutico, modelo esse que “eschews the German tradition of hermeneutics” (2013:4) de que Berman era herdeiro.

Se aceitarmos com Venuti que a tradução é uma recontextualização de um texto de partida, segundo uma interpretação que é inscrita na língua e cultura em que se traduz, não será tradução aquilo que Anne Blonstein faz quando escreve poesia?

3.2. Como e porquê?

Em 1.2. vimos alguns dos métodos/processos que orientam a escrita de Anne Blonstein: a forma como muitas vezes parte de ‘textos de partida’ numa língua que não o inglês com os quais abre um diálogo – diálogo esse que se estabelece sobretudo com *as palavras* desse ‘texto de partida’. O seu trabalho em WOS, por exemplo, que o leitor poderá interpretar como qualquer coisa de efrástico, não o é, como a autora explica na entrevista que Jack Alun lhe fez em 2005:

... I did, in fact, strive to write poems that work independently of the drawings. These are other than ekphrastic poems. For readers of this interview who don’t know the book, what I was directly responding to and interacting with were Klee’s titles, Klee’s words, and his inscription within the first 40 years of the 20th century.

De modo análogo, em CWN Anne Blonstein interage com as palavras das traduções alemãs de Celan de 21 sonetos de Shakespeare, recontextualizando esses poemas espacial, temporal e linguisticamente, seguindo a sua sensibilidade de escritora e tradutora e inscrevendo-os (ou reinscrevendo-os) no momento em que escreveu (imprimindo-lhes, ou *traduzindo-os para*, o seu contexto pessoal, político, linguístico, geográfico, etc.). Como Anne Blonstein explica na sua Introdução a CWN,

correspondence with nobody comprises 21 poems in which I notarikoned every word of Celan's translations. Because I wanted to embed these poems in, or disrupt them by, their spatial and temporal context, wherever a comma occurs in the Celan translation, I inserted a quotation, usually from something, in any genre, I was reading at the time.

Wherever a full stop occurs in the Celan translation, I inserted a stanza break. (6-7)

E acrescenta, umas linhas à frente:

Shakespeare's sonnets are notorious for being addressed to an unnamed, and still unidentified, man. And for the so-called "dark lady" of the later poems. My practice in six of the last seven sonnets is a response to these features. Each of these poems draws on the life and work of a 20th century lesbian woman (perhaps not all of them well-known) engaged in the arts: two Russians, two Americans, one French and one Swiss. (7)

Este tom enigmático, convidando o leitor a entrar e participar na construção da poesia, é característico de Anne Blonstein. Como percebemos pelas três passagens citadas, a autora trabalha não só com as palavras desses 'textos de partida' mas com os vários *contextos* (pessoais, históricos, políticos) em que essas palavras ganharam vida.

Nos poemas de MM escritos em 2003 (nos quais se inclui *so die Bindung ihrer Seele*), Anne Blonstein *selecciona* determinada passagem da Bíblia, *deslocando-a* do seu 'contexto de partida' e 'rehousing it' (para empregar um termo que Charles Lock usa no seu artigo "Anne Blonstein: to read: a page"⁸³). Esses excertos de duas versões da Bíblia em alemão, levadas a cabo por judeus no final do século XVIII e no início

⁸³ *Word for Word* 16 (Winter 2010).

do século XX, são assim *recontextualizados* ('rehoused') e trazidos para um espaço de poesia contemporânea, escrita em inglês, na Suíça, no início do século XXI.

Em outras obras de Anne Blonstein, ainda por publicar em livro, como as sequências *the unfinished year* e *and your smile will be yellow*, a poeta também se envolve em práticas tradutórias para a construção das suas sequências poéticas. Como explica no seu texto introdutório em ID,

After *worked on screen* (written in 2002) – whose *source texts* were the titles of 108 artworks by Paul Klee – I too focused my attention on (parts of) the Hebrew bible. Various decisions have to be made before the writing can begin. First and foremost, how to “convert” the Hebrew into the Roman alphabet, since there is no one-to-one correspondence between them. (68, itálicos nossos)

É curioso verificar que a própria poeta-tradutora emprega o termo “source texts” e, umas linhas à frente, “source words”: “When writing such pieces, I also have to bear in mind that most readers will have no familiarity with Hebrew and will not recognize the source words that have given the *notarikon*.”, muito embora use o termo ‘converter’ e não ‘traduzir’.

Como a autora explica no mesmo texto, em *and my smile will be yellow*, além do *notarikon*, também usa a *gematria* e aqui o valor numérico de uma palavra em hebraico determina ou *traduzir-se-á no espaço* a existir “in and around the *notarikon phrase*” (68).

É importante frisar que, independentemente dos métodos implicados na sua escrita que têm uma associação directa com a actividade de traduzir, a tradução enquanto prática histórico-cultural, moldando culturas e sociedades, constitui um interesse e uma preocupação de Anne Blonstein. Se em CWN vimos como a autora se envolve intimamente com as traduções de Celan (e com os sonetos de Shakespeare), na contracapa de MM lemos (no que julgamos ser um texto da própria poeta) que os poemas aí incluídos são, entre outras coisas, “receptors and *translators* of self-generated and external messages” (itálico nosso). Por outro lado, numa recensão crítica a *from eternity to personal pronoun*, de que se inclui um excerto na mesma

contracapa, Marina Camboni também salienta que “Blonstein calls attention not so much to the decaying artifacts of western culture and their transformation in time, but rather to the repetitive *translation* of those artifacts from epoch to epoch” (itálico nosso).⁸⁴ De entre esses ‘artefactos’, a Bíblia é talvez dos mais centrais.⁸⁵

Além de Anne Blonstein trabalhar quase sempre com/a *partir de* ‘textos de partida’ noutra língua, a maneira como inscreve os seus poemas no tempo (e concomitantemente no espaço) não poderá também ela ser vista como uma forma de tradução? De encriptação de informação que o leitor poderá tentar descodificar se quiser? A noção de ‘encriptação’, tão central ao trabalho da poeta, poderá parecer contradizer um sentido comumente atribuído à tradução, isto é, o de *conduzir* um leitor numa língua a um texto/autor noutra língua (ou vice-versa). De facto, a acção de ‘encriptar’ pode ser vista como uma forma de ‘traduzir ao contrário’.⁸⁶ Os dois verbos envolvem movimentos inversos - enquanto a tradução se associa às acções de ‘explicar, expandir, explicitar’, a encriptação, por sua vez, acarreta as acções de ‘esconder, ocultar, comprimir’.

A poesia de Anne Blonstein vive muito (e cria-se muito) desses pontos de encontro entre ‘contrários’ (entre o que se traduz ‘para fora’ e o que se encripta ‘para dentro’). A esse respeito, MM e CWN podem ser vistos como dois trabalhos com movimentos distintos: enquanto em CWN o movimento é claramente de expansão, desconstrução (a autora explode a língua, rasgando-a e ‘contaminando-a’ com várias línguas e vozes outras), em MM o movimento é para dentro (e as vozes outras mais sub-reptícias), sendo que aquilo que nos é apresentado são poemas mais ou menos ‘perfeitinhos’, com a forma que um poema normalmente tem. Contudo, mantendo o leitor à superfície (uma superfície estranhamente ‘clara’, ‘límpida’, numa linguagem depurada), a autora *traduz esse limbo*, deixando o leitor perplexo, sem perceber muito

⁸⁴ A título de curiosidade, em MM encontramos seis vezes palavras associadas a tradução: *translate* (17), *retranslate* (25), *translation* (35), *untranslatable* (36), *translators* (57) e *translating* (60).

⁸⁵ Ver a entrevista de Jack Alun em que a autora explicita qual o seu interesse pela Bíblia e a sua tradução.

⁸⁶ Ou como uma forma de ‘tradução intersemiótica’, muito embora a definição que lhe dá Jakobson – “Intersemiotic translation or *transmutation* is an interpretation of verbal signs by means of nonverbal sign systems” (Venuti 2004:114) – não se aplique àquilo que AB faz. O que a poeta faz consiste em traduzir números (uma data no calendário gregoriano) para espaços/palavras num poema (muitas vezes representando uma data no calendário hebraico) – ou seja, é uma tradução entre sistemas de signos diferentes mas não necessariamente verbais (números/nomes de meses vertidos em espaços/palavras/poemas).

bem o que está a acontecer. A apresentação (ou *representação*) desse limbo (entre o que as palavras ‘significam’ e o que elas escondem/revelam) cria a tal *disrupção* na mente do leitor (que fica como que a pairar entre esses dois níveis de representação).

Se a sua prática do *notarikon*, em que a autora *expande* palavras para criar frases/poemas, é claramente uma forma de tradução – uma tradução não “word-for-word” ou “sense-for-sense”, mas “word-for-letter”, como Diana Collecott escreve na contracapa de CWN⁸⁷ –, o limbo de que falamos (que é também um espaço de fronteira ou encontro/confronto entre línguas, tempos, espaços, níveis de consciência) traz-nos a outro aspecto que liga o seu trabalho ao trabalho do tradutor. O tráfico mental – ou o chamado ‘translation workflow’ – em que o tradutor mergulha quando está a trabalhar (esse ‘ler, interpretar, codificar, decodificar noutra língua’) não será semelhante ao tráfico mental do poeta/escritor quando escreve? Enquanto o primeiro traduz entre dois sistemas verbais, o segundo faz uma *tradução* entre o mundo não-verbal e o mundo verbal. Essa semelhança traduz-se para Paul de Man numa distinção que o autor traça entre poeta e tradutor num artigo que escreveu sobre “Die Aufgabe des Übersetzers” de Walter Benjamin. Em “Anne Blonstein *Aufgegeben*”, Preis e Monrad citam de Man quando este diz: “That is the naivité of the poet that he has to say something that he has to convey a meaning which does not necessarily relate to language.”⁸⁸ Ou seja, a distinção que aqui se faz é entre o poeta que (pelo menos acha que) “tem qualquer coisa a dizer” e o tradutor para quem ““the relationship between language and language” takes precedence”.⁸⁹ Os dois tradutores dinamarqueses levantam depois a questão na origem deste trabalho e do título desta dissertação: “But what if – we asked ourselves – Anne Blonstein as a poet works with an approach more similar to that of the translator?”⁹⁰

Muito embora o trabalho de Anne Blonstein seja sobretudo um trabalho “da linguagem com a linguagem”, um trabalho que se sobrepõe à ‘transmissão de uma

⁸⁷ Tradução essa que também tem uma analogia com o conceito de tradução empregue em biologia: “Blonstein’s text is thus produced by a double process like the one that transcribes DNA into RNA and translates RNA into protein – the stuff of life.”, lemos na mesma contracapa.

⁸⁸ Paul de Man citado em Preis, Judyta e Jørgen Herman Monrad. “Anne Blonstein *Aufgegeben*.” *Word for Word* 16 (Winter 2010).

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Ibidem*.

mensagem’, não é quase toda a poesia precisamente um trabalho “da linguagem com a linguagem”? Como Alain Badiou reconhece,

“The poem,” argues Alain Badiou, “does not consist in communication” because it performs two operations: a “subtraction” from “objective reality,” whereby the poem “declares its own universe” and “utters being, or the idea, at the very point where the object has vanished,” and a “dissemination” which “aims to dissolve the object through an infinite metaphorical distribution,” so that “no sooner is it mentioned than the object migrates elsewhere within meaning” through “an excessive equivalence to other objects”.⁹¹

Contudo, como temos vindo a ver, há características da poesia de Anne Blonstein que a aproximam (talvez mais do que outra poesia) da tradução. Outra delas é esse espaço *zwischen Sprachen*, esse ‘inbetween space’ em que a poeta se coloca e que o tradutor conhece tão bem. Como vimos no Capítulo 1, Anne Blonstein lia, trabalhava, vivia e escrevia *entre línguas*. E esse espaço interlinguístico em que a autora *entra e se move* sente-se não só no facto de trabalhar com textos de partida noutras línguas e na presença mais ou menos explícita de línguas outras nos seus poemas, mas também no seu *diálogo permanente com o outro* (esse diálogo a partir do qual se constrói o eu e que é também característico da escrita, independentemente de o que/a quem ela se referir).

Numa conversa sobre “A experiência do Holocausto na poesia de Paul Celan”, Pierre Joris faz um comentário a propósito de um poema de Celan que nos parece especialmente relevante. Joris afirma que, ao contrário das “imposições ou ideias da escrita criativa”: “You do not learn to use language. Language always uses you. You enter language. Language was there before; when you die, language goes on. So you’re only in there for a given moment. Language is always there, up and beyond you.” (Joris 2013). Por isso, se um escritor (ou um poeta como Celan ou Joris) não *usa* a linguagem, mas *entra* nela, rodeando-se ou mergulhando nela, *movendo-se nela*, não podemos aqui traçar mais um paralelo entre tradutor e poeta? O tradutor que trabalha *em/entre* duas (ou mais) línguas que já estão lá e o poeta que trabalha igualmente *no meio/dentro* de uma linguagem que também já existia antes de ele entrar e que continuará a existir depois de ele morrer? E que o poeta poderá

⁹¹ Alain Badiou citado em Venuti 2013:174.

reinventar, claro, tal como Celan o fez, tal como Anne Blonstein também o fez e tal como o tradutor também poderá fazer pois “translation constructs or produces or, one step further, ‘invents’ its original” (Hermans 1996:9).

Mas, voltando ao diálogo com o outro, esse é um traço da poesia de Anne Blonstein que a liga à tradução (bem como à poesia de Celan⁹²) e se reflecte na forma como convoca permanentemente outros autores, textos e línguas aos seus poemas.⁹³ Não é isso a tradução? Esse diálogo/encontro/confronto com o outro? Citando Hermans mais uma vez:

To my mind, translation provides a privileged index of cultural self-reference, or, if you prefer, self-definition. In reflecting about itself, a culture, or a section of it, tends to define its own identity in terms of ‘self’ and ‘other’, i.e. in relation to that which it perceives as different from itself, that which lies outside the boundary of its own sphere of operations, outside its own ‘system’. (1996:9)

Poderíamos citar outros autores como Berman ou Lefevere que também falam dessa construção do eu (ou do próprio, ou de uma cultura) através do diálogo/encontro/confronto com o outro. Mas, se nos mantivermos com Hermans um pouco mais, na mesma Lição Inaugural de onde a citação acima foi extraída, o autor refere outro aspecto muito usado – desta vez não para unir mas – para distinguir a actividade do escritor da do tradutor, a da liberdade do primeiro por oposição ao servilismo do segundo:

Historically the hierarchical positioning of originals versus translations has been expressed in terms of stereotyped oppositions such as those between creative versus derivative work, primary versus secondary, art versus craft, authority versus obedience, freedom versus constraint, speaking in one’s own name versus speaking for someone else. In each instance, of course, it is translation which is circumscribed, subordinated, contained, controlled. (1996:7)

⁹² Diz João Barrento, da “poética” de Celan, que “...servindo uma “causa própria” (no plano da experiência e no da poesia), não vive, nem sobrevive, sem a atenção ao outro: por isso a poesia de Paul Celan, sendo radicalmente hermética, propõe inquestionavelmente uma poética da revelação e do encontro...” (Celan 1998:128).

⁹³ Bem como vários amigos. Ver, por exemplo, as dedicatórias em MM (Anexo II).

Embora os Estudos de Tradução tenham lutado por emancipar a tradução desse estatuto servil, secundário, derivativo, a verdade é que tais “stereotyped oppositions” ainda prosperam, sobretudo fora do recinto dessa disciplina. Assim, gostaríamos de nos servir delas apenas por um momento para referir mais um aspecto que poderá aproximar a poesia de Anne Blonstein da tradução. Os métodos constringedores que ‘controlam’ a sua escrita não poderão ser considerados uma espécie de ‘mestre/original/texto de partida’ que obriga a poeta a trabalhar dentro de certos limites, restringindo assim a sua total liberdade enquanto escritora e aproximando-a portanto do tradutor ‘amarrado’? Embora à primeira vista esse aspecto possa parecer ligar a poeta à tradução, e de certa forma liga, o facto é que essas ‘amarras’ que aparentemente condicionam o livre pensamento e imaginação de quem escreve abrem na verdade inúmeras possibilidades de trabalhar a linguagem em que talvez não se pensaria se se tivesse todo o espaço do mundo.

3.3. Contributos para os Estudos de Tradução?

Que implicações metodológicas poderão ter para os Estudos de Tradução as comparações que temos vindo a traçar entre poesia e tradução?

No capítulo final do seu último livro, *Translation* (2014a), intitulado “Boundaries of Translation”, Susan Bassnett cita o trabalho de alguns escritores-tradutores em que escrita e tradução se entrecruzam, fazendo com que a fronteira entre as duas se torne difícil de definir. É o caso dos poetas-tradutores Michael Longley ou Josephine Balmer, que entrelaçam as suas ‘produções originais’ com traduções suas e textos de outros autores. Segundo Bassnett, tais situações, a par de práticas como “archaizing, fictitious dialogue, pseudotranslation, self-translation, further blur the lines between what we term translation and original” (167), o que leva a autora a concluir e a encerrar esse capítulo com uma citação sua e de Lefevere, extraída de *Constructing Cultures* (1996:39):

once we start to consider the way in which both the terminology of translation and the idea of an authentic “original” that exists somewhere beyond the text in front of us are used by writers, then the question of when a translation is or is not taking place becomes increasingly difficult to answer. (167)

Quase vinte anos mais tarde, esta afirmação ainda assume pertinência. Será que isto nos ajuda enquanto estudantes de tradução? Ou, pelo contrário, nos deixa ainda mais perdidos numa disciplina que tem vindo a questionar cada vez mais a estabilidade dos seus conceitos-chave?

Retomando o que dissemos ao encerrar o Capítulo 2, talvez, à semelhança do que Venuti fez ao reformular os conceitos de *target text/language/culture*, também os conceitos de *source text/language/culture* precisem de ser revistos/repensados/reformulados. A tradução cultural ou os “textos crioulizados” citados por João Ferreira Duarte são outros exemplos, como vimos, que vêm “inquietar” “as consagradas noções de original e tradução” (*Revista Relâmpago* 17, 2005:39).

Deixaremos esta questão da *partida* e da *chegada* em aberto, dando um salto para *o meio*, isto é, para a actividade de traduzir, para a tradução enquanto processo e não enquanto produto final. Assim sendo, embora reconheçamos com Bassnett e Lefevere (1996) o risco de de repente os Estudos de Tradução passarem a abarcar “anything that (claims) to have anything to do with translation”,⁹⁴ não resistimos a talvez turvar as coisas um pouco mais, citando um outro autor, desta vez não dos Estudos de Tradução, o Professor de Literatura Europeia, Clive Scott, da University of East Anglia, que publicou recentemente um livro com o título *Literary Translation and the Rediscovery of Reading* (2012). Ao ler o título, o estudante de tradução poderá ser levado a pensar que ali encontrará ‘directivas/pistas’ sobre ‘como traduzir textos literários’, mas não. Scott apela a que se deixe de pensar a tradução meramente em termos *interlinguais*, defendendo que qualquer leitor deve explorar a tradução enquanto uma forma de leitura (nomeadamente através da tradução *intralingual* e *intermedial*), caracterizando essa leitura como “fenomenológica” ou “construtivista”, por oposição à tradicional leitura interpretativa/hermenêutica (2012:1-10).

Pegando na dúvida sobre a qual começámos por discorrer em 2.2., uma dúvida que permeou todo este trabalho, cedemos a um rasgo dúplice que poderá ser um

⁹⁴ Bassnett e Lefevere (1996:1) citados em Bassnett (2014a:164).

defeito de profissão (ou constituição) – ou, nas palavras de Margarida Vale de Gato, um sinal de um “amor à máscara que leva tempo a desfazer” (2013:347) –, apresentando o início de um *notarikon* de *so die Bindung ihrer Seele*, com ligeiras variações em relação à prática de Anne Blonstein.

O *notarikon* começa do fim do poema para o seu início e introduz uma citação (ou adaptação) no fim (ou melhor, início) de cada verso. Lembrando Diana Collecott, não uma tradução *à letra* nem *pelo sentido* mas *letra-a-letra*, uma leitura mais pessoal (hermenêutica? construtivista? desconstrucionista?) que também pode ser lida como um salto para um ‘terceiro espaço’ ou uma exposição daquele “outro” (plural, híbrido, instável) da tradução (Hermans 1996). A ideia era não só entrar num diálogo mais íntimo com a poeta, mas pô-la em diálogo com poetas que escrevessem em português, desmontando (ou melhor, *traduzindo*) *so die Bindung ihrer Seele* letra-a-letra e, assim, recontextualizando-o e reinscrevendo-o num outro tempo e espaço, segundo uma interpretação necessariamente contingente e parcial. Dada a dificuldade do exercício, não se conseguiu completá-lo a tempo da conclusão desta dissertação, mas apresentamos o “início de uma experimentação”, um outro lado do ‘espelho’ apresentado no Capítulo 2 – não a tradução ‘mimética’/estática, que representa um certo ponto de chegada, mas uma versão mais distorcida/dinâmica, uma espécie de viagem.

4. INÍCIO DE UMA EXPERIMENTAÇÃO

saltos esdrúxulos v

e

r

t

i

c

a

i

s interrogando traduções convencionais em jeito de anne. danças elípticas escondendo raras frases. ou tropeçando nos is. sis? eus? válvulas libertando eus soltos. rasgam-na em, hein? (Às vezes as coisas desatam a correr numa espécie de sentido ao contrário.)

wattstrasse ou rios helvéticos t(ro)us (des-sendo-te)

saltos esdrúxulos neurais ós beijos. com istmos trémulos olhos roçando ossos porosos osteoporóticos esfarelado temas sincopados oje. homi! the inbetweenspace what? gideon nida itamar mendelssohn mona ui... romper disrupt (aquela palavra difícil de traduzir)

“Às vezes...” Herberto Helder: (*introdução ao quotidiano*). *PHOTOMATON & VOX*. Lisboa: Assírio & Alvim, 4ª ed., Jul. 2006: 84.

“des-sendo-te” adaptação de “apetece-me des-ser-me”. Ondjaki: *chão. Há predisagens com o xão*. Lisboa: Editorial Caminho, Março 2009: 11.

“aquela palavra” Moira Difelice. 19 Out. 2014.

Conclusão

Muitos poderiam ter sido os caminhos escolhidos para estudar Anne Blonstein: explorar o intertexto dos dez poemas de MM escritos em 2003 com as traduções da Bíblia de Mendelssohn e Buber-Rosenzweig, explorar outras intertextualidades da sua poesia, traduzir parte da sequência de MM que permitisse ver como os seus poemas dialogam entre si (o que levantaria outros problemas à tradução e transmitiria uma visão mais espacial, e não meramente microscópica, da sua poesia), experimentar traduzir outro tipo de poemas como os de WOS ou CWN, investigar potenciais elos de ligação entre a sua poesia e uma certa espiritualidade/‘religiosidade’/transcendentalismo, perceber melhor a presença de Celan na sua poesia ou a interferência do alemão no inglês, fazer um estudo mais aprofundado das zonas de contacto entre poesia/escrita e tradução e do seu potencial interesse para os Estudos de Tradução... A lista poderia continuar mas a verdade é que, tendo em conta o carácter peculiar e complexo da escrita de Anne Blonstein, a nossa *interpretação no momento* em que decidimos focar-nos num único poema foi a de que um olhar microscópico seria um bom ponto de partida, não só para as pessoas implicadas neste estudo, mas também para quem, através dele, viesse a tomar um primeiro contacto com a autora. Embora a tradução de um único poema não ofereça uma visão alargada e diversificada da obra de Anne Blonstein, ela permitiu-nos ver e dar a ver algumas das suas subtilezas (“intricacies”) de um modo que não teria sido possível com uma selecção maior de poemas, como tínhamos pensado inicialmente. Por outro lado, tentámos compensar a falta de visão de conjunto *em tradução*, dando a conhecer outros poemas seus que nos pareceram ilustrar a dimensão tradutória da sua escrita.

Este trabalho foi atravessado pela vontade de dar três saltos – um salto para fora dos habituais modos binários em que se pratica e pensa a tradução (para fora da “tirania reducionista do binarismo”, como diz Ferreira Duarte), um salto para fora de um ‘normal’ padrão de leitura e um salto para fora de uma ‘normal’ tradução.

O primeiro salto foi despoletado pela vinda de Venuti a Lisboa em Outubro de 2013, aquando do Colóquio Internacional “1813-2013: Two centuries of reading

Friedrich Schleiermacher's seminal text *On the different methods of translating*", organizado pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Ao ouvirmos o autor falar do modelo hermenêutico e do 'terceiro espaço' da tradução, ficámos com curiosidade de perceber melhor que modelo e espaço eram esses e como é que na prática eles nos poderiam ajudar a libertar da tradicional visão binária da tradução. Que balanço fazemos da aplicação desse modelo à tradução do nosso poema de Anne Blonstein? Embora de início nos tenha parecido que todos aqueles eixos de análise eram só um modo elaborado de 'dizer o mesmo por outras palavras' – ou seja, que os vários aspectos sobre os quais discorreremos são já normalmente tidos em conta noutros estudos da tradução –, viemos depois a perceber que não: não temos conhecimento de outras análises de tradução que se rejam pelos vários referentes que vimos em 2.2.1. (sobretudo em casos de tradução de poesia, que ainda se tendem a orientar por categorias binárias como forma/conteúdo, adequação/aceitabilidade, fidelidade/manipulação, tradução literal/livre ou a focar aspectos como o ritmo, figuras de estilo... categorias de que nos quisemos afastar).

O segundo salto apenas aconteceu em Setembro deste ano quando, uns dias após uma longa conversa com Charles Lock ao telefone, alguma reclusão do mundo e uma releitura do seu artigo "Anne Blonstein: to read: a page", 'se fez luz'. Este foi talvez o salto mais desafiante – ler Anne Blonstein 'com outros olhos', 'reeducarmos' os nossos sentidos, reposicionarmo-nos em relação ao poema, começarmos a interagir com ele de outro modo, resumindo: "disrupting [our own] brain's 'automatised' processes of transmission and interpretation". A leitura apresentada em 2.1. não foi ainda partilhada com Charles Lock e não podemos dizer se estamos no caminho certo ou não (se é que há um caminho certo). Parece-nos, contudo, que poderemos estar mais próximos de Anne Blonstein.

O terceiro salto, a que chamámos "Início de uma experimentação" (mas que poderíamos ter chamado "Início de uma outra tradução"), consistiu em cumprir um desejo que vinha crescendo há vários meses mas que não se tinha tido a coragem de pôr em prática. Foi um exercício que também exigiu algum tempo de familiarização e que ficou aqui por completar. Teremos esticado o conceito de tradução para fora dos limites do razoável? Do aceitável/adequado? Acreditamos que não pois se a tradução é uma "recontextualização de um texto de partida, segundo uma interpretação que

será sempre contingente e parcial, interpretação essa que é inscrita na língua e cultura em que se traduz”, não será tradução aquilo que se fez?

Por fim, gostaríamos de terminar com três notas.

Em primeiro lugar, se o leitor tiver ficado com a impressão de que Anne Blonstein é uma poeta fria, hermética e demasiado cerebral, dizemos-lhe que se engana pois, embora Anne Blonstein seja, sim, ‘cerebral’, tem também uma enorme sensibilidade, intuição, “humanismo” e “a very playful approach to language”,⁹⁵ como nos disse Thomas Lehmann na sua entrevista. A esse respeito, gostaríamos também de lembrar Pierre Joris que, a propósito de ideias semelhantes que têm sido criadas em torno da poesia de Celan, disse: “he is not [hermetic, difficult...]. If he speaks to you in some way, keep reading and it will come.” (Joris 2013).

Em segundo lugar, ainda em relação a um certo hermetismo ou ao excesso de códigos, gostaríamos de citar Charles Lock, que diz:

What has all this to do with poetry? There is nothing Kabbalistic or hermetic in Anne Blonstein’s practice: there is no idea of a secret message being buried deep within these poems, to be extracted only by the most determined reader. Encryption to serious purpose masks itself behind or within the banal. Here is nothing banal. This poetry celebrates the joy and inventiveness of encryption for its own sake. The aesthetic aspects of encryption have a value quite apart from any message or information that might be therein encoded. What matters is the life that a cryptic device methodically applied gives to words: ‘lying on an acquired bed of latin’. Naive readers, those who are resistant to poetry, will always protest that if something needs to be said, it can and ought to be said plainly. Those who enjoy poetry are in on the open secret: that in a poem, any poem, it is the code, not the message, that matters. (Lock 2011a)

Se ainda assim o leitor não estiver convencido ou simplesmente *Anne has not spoken to you in any way*, damo-nos por satisfeitos se ao menos tivermos conseguido *work on your ‘inner keyboard’*, levando-o a questionar-se sobre os seus habituais *modos de tradução* e sobre o que são (e o que podem ser) poesia e tradução.

⁹⁵ Ver o Anexo XI.

Bibliografia

PRIMÁRIA

Em volume:

Blonstein, Anne. *BAAL*. Basel: Anne Blonstein, 1994.

---. *to be continued*. Exeter: Shearsman Books, 2011.

---. *the blue pearl*. United Kingdom: Salt Publishing, 2003.

---. *the butterflies and the burnings*. Switzerland: Dusie Press, 2009.

---. *correspondence with nobody*. Basel: Ellectrique Press, 2008.

---. *memory's morning. poems 2000-2003*. Exeter: Shearsman Books, 2008.

---. *worked on screen*. Salzburg: Poetry Salzburg, 2005.

Em antologias:

Etter, Carrie, ed. *Infinite Difference. Other Poetries by U.K. Women Poets*. Exeter: Shearsman Books, 2010.

Perret, Roger, ed. *Moderne Poesie in der Schweiz*. Zürich: Limmat Verlag, 2013.

SECUNDÁRIA

1. Sobre Anne Blonstein

Alun, Jack. "Anne Blonstein Interview." *The Argotist Online* (2005). Web. 3 Mar.

2014. <<http://www.argotistonline.co.uk/Blonstein%20interview.htm>>

Black, Katie. "Analysis (but not) of Anne Blonstein's Poetics." *Thoughts on Poetry in the 21st Century* (17 Fev. 2012). Web. 13 Set. 2014
<<http://katieblack23.blogspot.pt/2012/02/analysis-but-not-of-anne-blonsteins.html>>

Brady, Andrea. *Archive of the Now*. s.d. Web. 5 Fev. 2013.
<<http://www.archiveofthenow.com/>>

Camboni, Marina. "'Timeturned images' (review of *from eternity to personal pronoun*)."

HOW2 Vol. 3 Issue 1 (Summer 2007). Web. 11 Out. 2014.
<http://www.asu.edu/piperewcenter/how2journal/vol_3_no_1/alerts/camboni.html>

Cambridge Literary Review 1/3 (Easter 2010): 28-30. Web. 1 Aug. 2014.
<<http://www.cambridgeliteraryreview.org/wp-content/uploads/BlonsteinCLR3.pdf>>

Dietiker, Matthias. "Anne Blonstein Memorial" (19 Nov. 2011). *Vimeo*, 19-21 Dez. 2011. Web. 15 Out. 2013.
<<http://vimeo.com/album/1784403>>

E · ratio 14 (2011). Web. 1 Aug. 2014.
<http://www.eratiopostmodernpoetry.com/issue14_Blonstein.html>

Formento, Dennis. "The Blue Pearl (Review)." *Square Lake* 5 (Spring 2004). Web. 8 Jan. 2014
<<http://www.squarelake.com/Five/Anne-Blonstein.htm>>

Hudgens, Sarah. "That Those Lips Had Language" (Review). *Elevate Difference* (7 Abr. 2007). Web. 8 Aug. 2014.
<<http://elevatedifference.com/review/those-lips-had-language>>

Lassalle, Jean-René. "L'anthologie 'Moderne Poesie in der Schweiz' (Suisse 2013)." *Poezibao* (12 Set. 2014). Web. 13 Set. 2014.

<<http://poezibao.typepad.com/poezibao/2014/09/anthologie-permanente-lanthologie-moderne-poesie-in-der-schweiz-.html>>

Lehmann, Thomas. *drehpunkt. Die Schweizer Literaturzeitschrift* 119 “Geschichten aus Syrien” (Ago. 2004). [Tradução de seis poemas gentilmente cedida pelo tradutor.]

Lock, Charles. Note on “Shiva for Anne”. [Texto gentilmente cedido pelo autor em 10 Set. 2014.]

---. “AB Notes: on the Poetry of Anne Blonstein (1958-2011).” *Poems and Poetics* (15 May 2011a). Web. 6 Set. 2014.

<<http://poemsandpoetics.blogspot.dk/2011/05/charles-lock-ab-notes-on-poetry-of-anne.html>>

---. “Anne Blonstein: experimental poet whose work was informed by her scientific background.” *The Independent* (10 May 2011b): 9. Web. 5 Out. 2013.

<<http://www.independent.co.uk/news/obituaries/anne-blonstein-experimental-poet-whose-work-was-informed-by-her-scientific-background-2281547.html?origin=internalSearch>>

Meierhans, Mela. “‘Prelude and Echo’ for Quartet Noir - Composition concept after 5 poems by Anne Blonstein from ‘the blue pearl’.” (s.d.) Web. 6 Jan. 2011.

<<http://www.meierhans.info/html/downloads/conenglpreludeandecho.pdf>>

Paperplates. A Magazine for Fifty Readers 4: 4 (2001): 12. Web. 19 Aug. 2014.

<<http://www.paperplates.org/pp16.pdf>>

Rothenberg, Jerome. “Anne Blonstein: from “worked on screen” (some notarikon poems with a note on notarikon).” *Poems and Poetics* (18 Fev. 2011). Web. 3 Fev. 2014.

<<http://poemsandpoetics.blogspot.pt/2010/02/anne-blonstein-from-correspondence-with.html>>

Schaeppi, Kathrin. “Anne Blonstein’s memory’s morning.” *Tarpaulin Sky Press*: 23 Jan. 2009. Web. 20 Jan. 2014.

<<http://archive.is/GvBG>>

---, co-ed. “Gallery 4: Anne Blonstein.” *Word for Word* 16 (Winter 2010). Web. 15 Jan. 2014

<<http://www.wordforword.info/vol16/gallery4.htm>>

---. “Anne Blonstein’s Poetic Notarikon in Correspondence with Nobody: Critical Review.” Diss. Goddard College (Plainfield, Vermont, US), 2008: 105-160. [Ensaio integrado na sua dissertação de mestrado em escrita criativa, documento gentilmente cedido pela autora.]

Sperling, Dahlia B. “In Memory of Anne Blonstein (1958-2011).” *Schweizer Musikzeitung* (FrauenMusikForum Schweiz) 6 (Jun. 2011): 57. [Artigo gentilmente enviado por Thomas Lehmann, também disponível em <http://www.musicdiversity.ch/media/filer_public/2013/03/04/fmf-smz_juni_2011.pdf>.]

The Copenhagen Review 4 (June 2009). Web. 30 Set. 2014.

<<http://www.copenhagenreview.com/backissues1-5/fourthissue/mainpages/index.html>>

Trappe Tusind (Jan. 2012): 69-88. Web. 6 Out. 2014.

<<http://arkiv.trappetusind.dk/Saer NummeromOversattelse.pdf>>

“worked on screen” (brief reviews). *Poetry Salzburg* (2005). Web. 8 Jul. 2014.

<<http://www.poetrysalzburg.com/worked.htm>>

2. Sobre tradução (e não só)

Antigo Testamento: Génesis, Êxodo e Cântico dos Cânticos. Trad. de Herculano Alves, D. António da Rocha Couto e José Tolentino de Mendonça. Lisboa: Relógio D’Água, 2013.

Baker, Mona, and Gabriela Saldanha, eds. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. 2nd ed. London and New York: Routledge, 2009.

Barrento, João. *Ler o que não foi escrito. Conversa inacabada entre Walter Benjamin e Paul Celan*. Lisboa: Cotovia, 2005.

---. *O Poço de Babel - Para uma poética da tradução literária*. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.

Bassnett, Susan. *Translation*. London and New York: Routledge, 2014a.

---. *Translation Studies*. 4th ed. London and New York: Routledge, 2014b.

Bassnett, Susan, and Peter Bush, eds. *The Translator as Writer*. London and New York: Continuum, 2007.

Berman, Antoine. *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris: Editions Gallimard, 2011 [1984].

Bernstein, Charles. "De Campos Thou Art Translated (Knot)." *Poems and Poetics* 16 (Set. 2010). Web. 8 Feb. 2013.

<<http://poemsandpoetics.blogspot.pt/2010/09/charles-bernstein-de-campos-thou-art.html>>

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994.

Bible Gateway. Web. Mar. 2013-Out. 2014.

<<https://www.biblegateway.com/>>

"Buber-Rosenzweig Translation OT". *Obohu*. Web. Jun. – Out. 2014.

<<http://www.obohu.cz/bible/index.php?styl=BRU&k=Gn&kap=1>>

Buber, Martin, and Franz Rosenzweig. *Scripture and Translation*. Trad. de Lawrence Rosenwald; revisão de Everett Fox. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

Celan, Paul. *A morte é uma flor*. Trad. de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1998.

---. *Sete rosas mais tarde*. Trad. de João Barrento e Yvette K. Centeno. 3ª ed. Lisboa: Cotovia, 2006.

Cheung, Andy. “A History of Twentieth Century Translation Theory and Its Application for Bible Translation.” *Journal of Translation*, vol. 9, no. 1 (2013). Web. 23 Jun. 2014.

<http://www.sil.org/system/files/reapdata/14/62/43/146243287590382592044287238746367616828/siljot2013_1_01.pdf>

The Five Books of Moses: A New Translation with Introductions, Commentary, and Notes. Trad. de Everett Fox. New York: Schocken Books, 1995.

Gato, Margarida Vale de. “Línguas Divididas - Tradução Literária e Heteroglossia.” Comunicação apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL) no 18º ETC (Estudos de Tradução à Conversa). 4 Out. 2013a. [Apresentação em powerpoint gentilmente cedida pela autora.]

---. Posfácio (“Sobre a tradução de um livro intitulado *Lolita*”). *Lolita*. Por Vladimir Nabokov. Trad. de Margarida Vale de Gato; revisão de Anabela Prates Carvalho e Michelle Nobre Dias. Lisboa: Relógio D’Água, 2013b. 341-347.

Gillman, Abigail. “The Jewish Quest for a German Bible: The Nineteenth-Century Translations of Joseph Jolson and Leopold Zunz.” *Society of Biblical Literature*, Forum 7.5 (2009). Web. 8 Jul. 2013.

<<http://www.sbl-site.org/publications/article.aspx?articleId=829>>

Hermans, Theo. “Translation’s Other.” An Inaugural Lecture delivered at University College London. 19 Mar. 1996. Web. 8 Mar. 2014.

<http://eprints.ucl.ac.uk/198/1/96_Inaugural.pdf>

Jones, Francis R. "The Translation of Poetry." *The Oxford Handbook of Translation Studies*. Ed. Malmkjær, Kirsten, and Kevin Windle. Oxford: Oxford University Press, 2011. 169-182.

Joris, Pierre. "The Holocaust Experience in the Poetry of Paul Celan. A conversation with Pierre Joris, moderated by Al Filreis." Kelly Writers House. *PennSound*. 3 Dez. 2013. Web. 19 Out. 2014.

<<http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Joris.php>>

---. "On Cross-Cultural Poetics with Leonard Schwartz." Episode #253: Celan/Bronk. *PennSound*. 1 Nov. 2012 Web. 17 Out. 2014.

<<http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Joris.php>>

Júdice, Nuno. *As máscaras do poema*. Lisboa: Aríon, 1998.

Kelly, Robert. "11 poems from EARISH, Thirty Poems of Paul Celan." *Poems and Poetics*. 23 Set. 2011. Web. 20 Out. 2014.

<<http://poemsandpoetics.blogspot.pt/2011/09/robert-kelly-11-poems-from-earish.html>>

Klein, Dr. Ernest. *A Comprehensive Etymological Dictionary of the English Language*. Amsterdam: Elsevier Publishing Company, 1966.

Landers, Clifford E. *Literary Translation: A Practical Guide*. Clevedon/ Buffalo/Toronto/Sydney: Multilingual Matters, 2001.

Lock, Charles. "Conveying the Silence: Towards a Grammatological Theory of Translation." *Literary Research/Recherche Littéraire*, vol. 16, no. 32 (Fall-Winter 1999): 182-201. Web. 15 Out. 2013.

<https://www.academia.edu/4103786/Conveying_the_Silence_Towards_a_Grammatological_Theory_of_Translation>

Oestreich, James R. "For a Festival, Change Comes, Invited or Not (In Lucerne, Andris Nelsons Is a Rising Star)." *The New York Times* 17 Aug. 2014. Web. 21 Aug. 2014.

<http://www.nytimes.com/2014/08/18/arts/music/in-lucerne-andris-nelsons-is-a-rising-star.html?_r=0>

Oliveira, Ana Filipa. "Desprendendo-se do Colosso: Carol Ann Duffy e a Dominação Feminina." Diss. Mestrado em Estudos de Tradução orientada pela Doutora Margarida Vale de Gato e pelo Professor Doutor João Ferreira Duarte. Lisboa: FLUL, 2009.

Ondjaki. *Há prendisagens com o xão*. Lisboa: Editorial Caminho, 2009.

Paz, Octavio. "Translation, Literature and Letters." Transl. by Irene del Corral. *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Edited by Rainer Schulte and John Biguenet. Chicago: University of Chicago Press, 1992 [1971]. 152-162.

Relâmpago. Revista de Poesia 17: A tradução de poesia (Out. 2005).

Rich, Adrienne. *Uma Paciência Selvagem (Antologia poética)*. Trad. de Maria Irene Ramalho e Monica Varese Andrade. Lisboa: Cotovia, 2008.

Rosenwald, Lawrence. "On the Reception of Buber and Rosenzweig's Bible." *Prooftexts*, Vol. 14, No. 2 (May 1994): 141-165. Web. 7 Jul. 2014.

<<http://www.jstor.org/discover/10.2307/20689389?uid=2&uid=4&sid=21104941827853>>

Schleiermacher, Friedrich. *Sobre os diferentes métodos de traduzir*. Trad. de José M. Miranda Justo. Porto: Porto Editora, 2003 [1813].

Scott, Clive. *Literary Translation and the Rediscovery of Reading*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

Shakespeare, William. *Einundzwanzig Sonnette*. Trad. de Paul Celan. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag, 2001 [1967].

---. *Os Sonetos de Shakespeare (Versão integral)*. Trad. de Vasco Graça Moura. Lisboa: Bertrand, 2002.

Stein, Gertrude. "Poetry and Grammar." *Look at Me Now and Here I Am: Writings and Lectures, 1909-45*. Ed. Patricia Meyerowitz. London: Penguin Books, 1967. 125-147.

Die Tora. Trad. de Moses Mendelssohn. Ed. Annette Böckler. 6^a ed. Berlin: Jüdische Verlagsanstalt, 2011.

Venuti, Lawrence. *Translation Changes Everything: Theory and Practice*. London and New York: Routledge, 2013.

---, ed. *The Translation Studies Reader*. London and New York: Routledge, 2004 [2000].

Weissbort, Daniel, and Astradur Eysteinnsson, eds. *Translation – Theory and Practice: A Historical Reader*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

Weissmann, Dirk. "Poesie, Judaïsme, Philosophie – Une histoire de la réception de Paul Celan en France, des débuts jusqu'à 1991." Thèse de Doctorat en Etudes germaniques, Tome I (Parties I+II). Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris-III UFR d'Allemand, 2003. Web. 17 Out. 2014.

<<http://core.kmi.open.ac.uk/download/pdf/14512356.pdf>>

Wilt, Timothy, ed. *Bible Translation - Frames of Reference*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2003.

ANEXOS

ANEXO I – Poesia publicada de Anne Blonstein

Em volume:

BAAL [Anne Blonstein & CIBA AG (Friedrich Miesche Institute), 1994]*

sand.soda.lime (Broken Boulder Press, 2002)*

the blue pearl (Salt, 2003)

from eternity to personal pronoun (Gribble Press, 2005)

that those lips had language (Plan B Press, 2005)

worked on screen (Poetry Salzburg, 2005)

hairpin loop (Bright Hill Press, 2007)

correspondence with nobody (Ellectrique Press, 2008)

memory's morning (Shearsman Books, 2008)

the butterflies and the burnings (Dusie Press, 2009)

to be continued (Shearsman Books, 2011)

Em antologias:

Etter, Carrie, ed. *Infinite Difference – Other Poetries by U.K. Women Poets*. Exeter, United Kingdom: Shearsman Books, 2010 (68-74).

Perret, Roger, ed. *Moderne Poesie in der Schweiz*. Zürich: Limmat Verlag, 2013 (372-373).

**ANEXO II – Poemas de *memory's morning* ordenados
cronologicamente**

2000 (25)

rhythmus nicht wiederholung
zweisprachig
ophelia in rotem kleid
ein unvermeidlicher körper
judenkirschen (or 27 hours)
die gabe der freundschaft
CHORUS WITHOUT
eine geisha mit violetten fächer (for jonas meklas)
die wilde farbe
fin d'une biographie (oder *memory a mode of thought*)
nach einer schriftlichen vorlesung
zwischen immobilität und bewegung
le matin de la mémoire
durch die totenlöcher springen
die seele meines grossvaters
unsinnen
pink lightning
die wolken der venus
planet red
eine hybridstille (*for s.b.*)
kassandra im himmelblauen rock
lesesaal mit aussicht (*for jocelyn*)
le silence des champs
son corps est un poème jaune
lemur-orange

2001 (26)

lashing mauve
la vida verde
yellow games
blutungsarbeit + scarlet pimpernel (*for miriam cahn*)
fragmentary blue too (*after robert frost*)
tangerine (*for c.-a.m.*)
still life grey ground
portrait in green (*for cleaved-abandoned mouths*)
blue spot (*for andrei & ilinka mihailescu*)
diez rosas de azufre débril (after lorca/cohen and others)
a small bit of red over the rim of the snow
gold stone (*for c.m.*)
graue figur
green rhythm
y el reloj encenizado

her silk and saffron retinue
Und dann noch bei grauen Himmel
asche fällt vom himmel (for charles lock)
grey interior I
. . . ou l'ombrelle verte
les oranges sont des athlètes
silueta de cenizas
das violette band (for mela and katharina)
grey fireworks (for t.l.)
dark blue curve
blue head-on (for linda)

2002 (10)

cieletterra
fädenfrauen
scrimplay
gedächtnisgefangnis
strassenfee
zweifelbrücken
wortschwer
klangheimlich
nefaire
vergangenheitvertrieben

2003 (10)

Lemech lebte zweiundachtzig Jahre und zeugte einen Sohn (for t.d.)
und deine Töchter mit dir
vier goldene Ringe (für e.l.-s. am tag der befreiung von nationalsozialismus)
Wenn eine Frau Nachkommen zur Welt bringt
aber sie ist in Wirklichkeit nicht (for m.d.g.)
wo sich die Wolke niederließ
so die Bindung ihrer Seele
die Vorhaut eueres Herzens beschneiden
dass der Mensch nicht allein vom Brot lebt
und nichts weiter

ANEXO III – Livros de Anne Blonstein em circulação

Livros	Vendidos	Oferecidos	Impressos
<i>BP*</i>			
<i>MM</i>	141		
<i>CWN</i>	-	+/- 100	+/- 500
<i>BB</i>	+/-70	20-30	POD
<i>ID</i>	601		
<i>TBC</i>	186		

*Foi feito o contacto com a editora *Salt* mas até à data não foi recebida qualquer resposta.

Shearsman – print on demand:

	<i>MM</i>	<i>TBC</i>
2014	5	7
2013	4	5
2012	6	8
2011	6	35
2010	2	-
2009	6	-
2008	22	-

Fonte para CWN: Kathrin Schaeppi (4 Maio 2014)

Fonte para MM, ID & TBC (Shearsman): Tony Frazer (Editor) 27 Maio 2014

Fonte para BB (Dusie Press): Susana Gardner (poeta, editora) 25 Junho 2014

ANEXO IV – Anne Blonstein *online*

Entrevista:

Alun, Jack. “Anne Blonstein Interview.” The Argotist Online (2005).
<<http://www.argotistonline.co.uk/Blonstein%20interview.htm>>

Artigos / Recensões críticas:

AA.VV. “worked on screen” (breves recensões críticas). Poetry Salzburg (Jan. 2005).
<<http://www.poetrysalzburg.com/worked.htm>>

Black, Katie. “Analysis (but not) of Anne Blonstein’s Poetics.” Thoughts on Poetry in the 21st Century (17 Fev. 2012).
<<http://katieblack23.blogspot.pt/2012/02/analysis-but-not-of-anne-blonsteins.html>>

Camboni, Marina. “Timeturned images” (review of *from eternity to personal pronoun*). HOW2 Vol. 3 Issue 1 (Summer 2007).
<http://www.asu.edu/pipercenter/how2journal/vol_3_no_1/alerts/camboni.html>

Formento, Dennis. “The Blue Pearl” (Review). Square Lake 5 (Spring 2004).
<<http://www.squarelake.com/Five/Anne-Blonstein.htm>>

Hudgens, Sarah. “That Those Lips Had Language” (Review). Elevate Difference (7 Abr. 2007).
<<http://elevatedifference.com/review/those-lips-had-language>>

Lock, Charles. “AB Notes: on the Poetry of Anne Blonstein (1958-2011).” Poems and Poetics (15 Mai. 2011).
<<http://poemsandpoetics.blogspot.dk/2011/05/charles-lock-ab-notes-on-poetry-of-anne.html>>

---. “Anne Blonstein: experimental poet whose work was informed by her scientific background.” The Independent (10 Mai. 2011).

<http://www.independent.co.uk/news/obituaries/anne-blonstein-experimental-poet-whose-work-was-informed-by-her-scientific-background-2281547.html?origin=internalSearch>>

Schaeppi, Kathrin. "Anne Blonstein's memory's morning." Tarpaulin Sky Press (23 Jan. 2009).

<https://archive.today/GvBG>>

---, co-ed. "Gallery 4: Anne Blonstein." Word for Word 16 (Winter 2010).

<http://www.wordforword.info/vol16/gallery4.htm>>

Sperling, Dahlia B. "In Memory of Anne Blonstein (1958-2011)." Schweizer Musikzeitung 6 (Jun. 2011): 57.

http://www.musicdiversity.ch/media/filer_public/2013/03/04/fmf-smz_juni_2011.pdf>

Poemas publicados em revistas:

Cambridge Literary Review 1/3 (Easter, 2010): 28-30.

<http://www.cambridgeliteraryreview.org/wp-content/uploads/BlonsteinCLR3.pdf>>

E · ratio 14 (2011).

http://www.eratiopostmodernpoetry.com/issue14_Blonstein.html>

Paperplates. A Magazine for *Fifty* Readers. 4: 4 (2001): 12.

<http://www.paperplates.org/pp16.pdf>>

Rothenberg, Jerome. "Anne Blonstein: from 'worked on screen' (some notarikon poems with a note on notarikon)." Poems and Poetics (18 Feb. 2011).

<http://poemsandpoetics.blogspot.pt/2010/02/anne-blonstein-from-correspondence-with.html>>

The Copenhagen Review 4 (Jun. 2009).

<http://www.copenhagenreview.com/backissues1-5/fourthissue/mainpages/index.html>>

Traduções publicadas em revistas:

Lassalle, Jean-René. “L’anthologie ‘Moderne Poesie in der Schweiz’ (Suisse 2013).”

Poezibao [anthologie permanente] (12 Set. 2014).

<http://poezibao.typepad.com/poezibao/2014/09/anthologie-permanente-lanthologie-moderne-poesie-in-der-schweiz-.html>>

Lehmann, Thomas. “drehpunkt. Die Schweizer Literaturzeitschrift.” 119 ‘Geschichten aus Syrien’ (Ago. 2004) [Número da revista já não disponível *online*. Traduções gentilmente cedidas pelo tradutor].

Preis, Judyta, e Jørgen Herman Monrad. “NI DIGTE FRA *MEMORY’S MORNING* (2008).” TRAPPE TUSIND (Tidsskrift for litteraturvidenskab), Særnummer om oversættelse (Jan. 2012): 69-88.

<http://arkiv.trappetusind.dk/SaernummeromOversaettelse.pdf>>

Outras fontes *online*:

“Anne Blonstein Memorial.” Vimeo (19 Nov. 2011)

<http://vimeo.com/album/1784403>>

“Archive of the Now”.

<http://www.archiveofthenow.com/>>

Meierhans, Mela. “‘Prelude and Echo’ for Quartet Noir - Composition concept after 5 poems by Anne Blonstein from ‘the blue pearl’.” (s.d.)

<http://www.meierhans.info/html/downloads/conenglpreludeandecho.pdf>>

ANEXO V – Traduções de Ingrid Fichtner

Anne Blonstein

trennen

der körper müht sich der körper bemüht sich
aber wenn ein selbst in die möglichkeit übergeht
sich zu zerselbsten und die selbste des körpers
 einander verachten

führt das zu
autogener zerstörung

*der kapitalismus zwingt uns dazu
uns zu tode
zu arbeiten
um unsere häuser mit dingen vollzustopfen
die wir nicht brauchen*

kopfweh dann
herzweh

ererbte reaktionen wirken vorgeschriebener
auslegung entgegen

in rembrandts erstem selbstbildnis
das gesicht verschattet wie durch einen schleier als
wüsste der künstler bereits dass inneres ringen
zusammenbricht setzt man es geschwätzigem licht aus

parting

the body tries and the body tries | but
when a self transforms into the possi-
bility | of its unselfing and the selves of
the body | scorn one another || autog-
enic destruction | results || *capitalism
compels us | to work ourselves | to death |
to stuff our houses | with things we don't
need* || headaches then | heartache || an-
cestrally driven responses antago-
nize | directed reading || in rembrandt's
first self-portrait | the face veiled by
shadow as if | the artist already knew
inner struggle | breaks down with ex-
posure to a garrulous light

Aus dem Englischen von Ingrid Fichtner

Manos enlazadas

«verschlungenheit gelingt es <das auge lüstern schweifen
zu lassen» gib
mir
· ein paar worte · blumen · für eine frau · düfte · zu singen
· vögel ·
eine wahrheit · fische männer muscheln · die es uns
erlaubt · uns jede
silbe vorzustellen
ohne dass wir aufhören ein haus zu bauen «vielfalt zu
schaffen
ohne tand» kopfschärpen mit asche bestickt «und
dauer ohne gleichförmigkeit» das herz ist auf der seite des
lebens

heute ist · ganz finesse unsere liebe
da ich einen wortgarten auslege im ausblick
den weg mit sonnegefürchteten blättern fege
mit traumblasenbrennenden händen ·
es gab feuer im lager · es gibt lagerfeuer
aber heute nacht · regen · stiller als stille ·
(du kennst das hohe, das lied?
und das akkordeon das olivengrün hauchte?
das schlangenwirbeln eines roten rocks?
den planeten der die gesetze seiner laufbahn aufhob?
auch ich habe brot und emmentaler gegessen
ich weiss es gibt löcher im wasser wo trauernde
eintauchen)

auf einem bett aus latein erworben liegend anstelle
von
über-
nommenen ritualen & asche
-
schnelle risse
krappgesäumt ·
thymiangesäumt orchideen&orchideengesäumt
ingestalten
hände in haustorienlicht gewunden die teil waren
von alephatischen reaktionen

Aus dem Englischen von Ingrid Fichtner

Manos enlazadas

«intricacy contrives to <dead the eye a
wanton chase» give | me | · a few words ·
flowers · for a woman · perfumes · to
sing · | · birds · | a truth · fish men shells
· allowing us · to imagine each | syl-
lable | without stopping to build a house
<producing variety | without fritter>
headsashes embroidered with ashes
<and | continuity without sameness> the
heart is on the side of | life || today is ·
the finesse of our love | as i lay out a
word garden in the prospect | sweep the
path with sunfeared leaves | dream-
blistered hands · | there were camp fires
· there are campfires | but tonight · rain ·
softer than silence · | (you know the
sang of songs? | and the accordion that
breathed olive green? | the snakespin of
a red skirt? | the planet that unmea-
sured its orbit? | i too have eaten bread
and emmental | i know there are holes
in water where mourners dive) || lying
on an acquired bed of latin instead of |
past- | assumed rituals & ash | - | fast
ruptures | madderlined · | thymelined
orchid&orchidlined inscapes | hands
wound in haustorial light having taken
part | in alephatic reactions

ANEXO VI - Parting & Manos enlazadas
(originais enviados a Ingrid Fichtner)

~~E-ratio 14 2011 Anne Blonstein~~

~~Seite 3 von 5~~

Anne Blonstein

14

has she ever danced in a storm
of cadmium sulphide along the edge
of subject matter?

kestrel swinging low
into webcam

*gives access to another reality
than that which inspired it*

has she ever needed a dream only to discover
that snow settling on grey matter
sculptures a thought
with wings?

kilimanjaro's smoky light
invades finish

has she never creeping behind
an altarpiece scraped gold from an angel's
eyelash mixed it with nitrogenous dimensions
titrated them (alice-like) into a racist's tea?

23 19

XX **parting**

the body tries and the body tries
but when a self transforms into the possibility
of its unselfing and the selves of the body
scorn one another

autogenic destruction
results

*capitalism compels us
to work ourselves
to death
to stuff our houses
with things we don't need*

headaches then

2/1/09

~~http://www.eratiopostmodernpoetry.com/issue14_Blonstein.html~~

~~12.07.2012~~

Fieldwork
Blonstein Parkings

14

heartache

ancestrally driven responses antagonize
directed reading

in rembrandt's first self-portrait
the face veiled by shadow as if
the artist already knew inner struggle
breaks down with exposure to a garrulous light

corrupting

she finds a head blossoming with white tangles
as if fear trees had been planted there
that she might scatter concept blossoms
for other eyes
to unravel

arc

-i-

typing denatured read

-ness

archives daily

randomness

*To love objects is
to love life*

from ashes to asparagus

now ingests

seasonal nonsuchness

rehearses a decompositional mind that
consciousness might dissolve into verb dresses each
line in translucent mixtures of eggwhite
and polonium as if grace could follow aberration

211109

Anne Blonstein

residue of generic
and superfluous tones · dreambreaks · *to create openings*
of
one's own flesh · desires · limits

fond impossibles :
you helped me to pass
hold onto the minutes
fall out of each hour
with the sand pains
and a greyer light
borrowed from donkeys
sourcing a face
sourcing a suite
at the end of a deadend
in needles and spins

don't make a desert · of your life · don't expel from
it little
and awkward — your shoulds
maybes and orifices
basel greets beirut across a virtual limit of
indestructible change
“ you shaved voices out of
heaven
we shingle only if regrowth . . . is chartered ”

Manos enlazadas

<intricacy contrives to 'lead the eye a wanton chase'> *give*
me
· a few words · flowers · for a woman · perfumes · *to sing*
· birds ·
a truth · fish men shells · *allowing us* · to imagine each
syllable
without stopping *to build a house* <producing variety
without fritter> headsashes embroidered with ashes <and
continuity without sameness> *the heart is on the side of*
life

today is · the finesse of our love
as i lay out a word garden in the prospect
sweep the path with sunfeared leaves
dreamblistered hands ·
there were camp fires · there are campfires
but tonight · rain · softer than silence ·

2.11.20

ANEXO VII – “In Memory of Anne Blonstein (1958-2011)”

(scrimplay)



FMF FrauenMusikForum Schweiz/Forum musique et femmes suisse

Präsidentin/présidente :
Geschäftsstelle/secrétariat :

Irène Minder-Jeanneret
Iris Rennert, CH-3000 Bern
Tel 031 372 72 15, Fax 031 372 72 58
info@fmf.ch, www.fmf.ch

In Memory of Anne Blonstein (1958–2011)

Geboren 1958 in England, lebte Anne Blonstein seit 1983 in Basel und war als freiberufliche Schriftstellerin, Übersetzerin und Redaktorin tätig und langjähriges Mitglied des FrauenMusikForums Schweiz. Sie veröffentlichte sechs Gedichtsammlungen und fünf «Chapbooks» (kleine Gedichtbände) und arbeitete regelmässig mit der Schweizer Komponistin Mela Meierhans zusammen. Am 19. April ist Anne Blonstein nach längerer Krebskrankheit verstorben.

Bevor sie Sprachen, Poesie und Lyrik zu ihrem zentralen Lebenskern machte, studierte Anne Blonstein Naturwissenschaften in Cambridge, mit anschließender Promotion in Pflanzengenetik und Kulturpflanzenforschung. 1983 kam sie als Postdoktorandin an das Friedrich Miescher Institut nach Basel, wo sie in der biomedizinischen Forschung tätig war. Obwohl sie eine ausgezeichnete Forscherin war, setzte sie 1991 ihrer akademischen Karriere ein Ende, um sich ganz dem Schreiben zu widmen. Ihre qualifizierten Kenntnisse und ihre Affinität zu analytischen und mathematischen Prozessen – deren Verschlüsselung, Transformation und Entschlüsselung – setzte sie als Aus-

drucksmittel in ihrer Sprache, der Wortbildung und Darstellungen ein. In der visuellen Poesie von Anne Blonstein fallen die beschreibenden Bedingungen, die Codes benötigen, um überhaupt dargestellt werden zu können, mit den Inhalten zusammen. Mit ihren Gedichten öffnet sie den Verhandlungsspielraum der Bedeutung von Sprache, Wortfolgen und Leerstellen, indem sie diese als Informationen eines codierten und zu decodierenden Systems kontextualisiert und neu formatiert. Blonstein schreibt dazu: «A poem, should work on ‚the inner keyboard‘ of the reader’s mind, disrupting the brain’s ‚automatised‘ processes of transmission and interpretation».



Aus der langjährigen Zusammenarbeit mit der Schweizer Komponistin Mela Meierhans entstanden fünf Kompositionen nach ihren Gedichten und Texten:

- *Preludes for voice and tuba* 2009, Konzeptkomposition nach 5 Gedichten von Anne Blonstein aus: *the blue pearl*
- *... and the sound of a distance falling* 2008, für Stimme und Tanz nach Gedichten von Anne Blonstein
- *Prelude and Echo* 2003, Konzeptkomposition nach 5 Gedichten von Anne Blonstein (Auftragskomposition Lucerne Festival)
- *4S – Auf Texte von Anne Blonstein* 2001/02 für Vokalquartett
- *Cantus to Canthus* 1998/99 nach 18 Textfragmenten von Anne Blonstein für 4 Instrumente (ad lib), Stimme und Tonband

Ebenfalls mit Texten von Anne Blonstein hat die Komponistin Margrit Schenker in ihrem Liederzyklus *that gave birth to the sky* für Sopran und Gitarre (UA 2005) gearbeitet.

In der 2010 publizierten Anthologie *Infinite Difference – Other Poetries by UK Women Poets* (Hg. Carrie Etter, Shearsman Books) erreichte das aussergewöhnliche und ambitionierte Werk von Anne Blonstein eine neue Leserschaft und breitere Aufmerksamkeit. Vier Tage vor ihrem Lebensende veröffentlichte Shearsman Books ihre Gedichtsammlung: *to be continued*. Literaturprofessor Charles Lock, Universi-

KOMPONISTINNEN IN CONCERT

24./25.6.2011, 21.00 Uhr
«Lines & Clusters» über das Kommen und Gehen und das Leben dazwischen ein interdisziplinäres Bühnenstück von Karin Jampen mit Werken von Leo Dick (UA), Szeghy, Kurtág, Xenakis, Bach, Cage, Schnittke, Berg Südpol Luzern/Kriens
www.linesandclusters.ch

26.6.2011, 11.00 Uhr
«Deep Listening Intensive» Pauline Oliveros (USA) Workshop und öffentliches Schlusskonzert, Workshop:
23.-26.6.2011
Dampfzentrale Bern (Musikeller)
www.dampfzentrale.ch

26.6.2011, 19.30 Uhr
«Nicht ich – über das Marionettentheater von Kleist» ein szenisches Konzert mit Tanz über die Erzählung von Heinrich von Kleist, Komposition: Isabel Mundry, Ensemble recherche, Vokalensemble Zürich, Petra Hoffmann (Sopran) Tonhalle Zürich, Gr. Saal
www.zuercher-festspiele.ch

1.7.2011, 20.00 Uhr
Konzert mit Werken von Iris Szeghy Corund Ensemble Luzern, Stephen Schmith (Ltg), Viviane Chassot (Akk) Marianischer Saal Luzern
2.7.2011, 20.00
Aula der PHZ, Zug

1.7.2011, 21.00 Uhr
«Die lange Nacht der elektronischen Musik» mit Oval (D), Eliane Radigue (F), Brunhild Ferrari (D), Strom (CH)
Dampfzentrale Bern
www.dampfzentrale.ch

3.7.2011, 11.45 Uhr
«Festival Musikwoche Braunwald» Matinée mit Werken von Iris Szeghy Sabrina Bähler (Kl), Viviane Chassot (Akk)

5.7.2011, 11.30
Berghaus Grotzsbühl
www.musikfestwoche.ch

tät Kopenhagen, Forscher und Bewunderer von Anne Blonsteins Werk, vergleicht die Gedichte im neuen Band mit Schmutzsteinen «[...] in sense and shape and sound according to the particular sign, or space, that catches the eye, or the breath».
Dahlia B. Sperling

scrimplay

to london. i bring my aunt dark chocolates and a snow-fringed tiredness. a silent marrow. a week of uncut dreams. trilingual reels i have watched or blended me an actor in episodes screened on the negative side of quiet days.

we discuss the policy of the bbc. about tapes to keep. serials. interviews. adaptations. stacks of visual and verbal style. she asks me (again): «why do ‚people‘ today judge the past by present standards?»

i’m reading the tenant of wildfell hall. «they were quite feminist weren’t they?» the three scribbling sisters. like us childless and critics.

nach london. bringe ich meiner tante dunkle schokolade und eine schneegesäumte müdigkeit. stille bis ins mark. eine woche ungeschnittener träume. dreisprachige filme, angeschaut, – oder die mich als schauspielerin in episoden einblendeten –, projiziert auf die negative seite ruhiger tage.

wir diskutieren die politik der bbc. über bänder, die es zu erhalten gibt. serien. interviews. verfilmungen. stapel visuellen und verbalen stils. sie fragt mich (wieder): «weshalb beurteilen leute heute die vergangenheit nach dem massstab der gegenwart?»

ich lese *Jane Eyre*. «sie waren recht feministisch, oder?» die drei kritzelnden schwestern. wie wir – kinderlos. kritikerinnen.*

* Die Übersetzung vom Englischen ins Deutsche ist von Thomas Lehmann. Aus: Rudolf Bussmann/Martin Zingg (Hg), *drehpunkt. Die Schweizer Literatur-schrift*, Nr. 119, August 2004, S. 53.

ANEXO VIII – scrimplay (original)

scrimplay

to london. i bring my aunt dark
chocolates and a snow-fringed tiredness. a silent
marrow. a week of uncut dreams. trilingual reels
i have watched or blended me an actor in episodes
projected on the negative side of quiet days.

we discuss the policy of the BBC.
about tapes to keep. serials. interviews.
adaptations. stacks of visual and verbal style.
she asks me (again) : "why do 'people' today
judge the past by present standards?"

i'm reading *the tenant of wildfell hall*.
"they were quite feminist weren't they?"
the three scribbling sisters. like us
childless and critics.

ANEXO IX – Traduções de Thomas Lehmann

Source of the following poems:

drehpunkt. Die Schweizer Literaturzeitschrift. Nr. 119 „Geschichten aus Syrien“; August 2004

52

Anne Blonstein

silueta de cinzas

gefangen in einem mund nordöstlich des möglichen
erstickt luzifer in den leeren geräuschen des äussern. er war
aus ägypten gekommen. sand tanzte auf seiner zunge.
aber die mütter die er nun schwängert bluten zerbrochene
chromosomen. und wenn er in die hände klatscht
fallen die nadeln aus ihrem haar zu gestalten,
die selbst die engel nicht mehr wiedererkennen.

wir können uns in särke aus wolfram,
theorie oder zeit einschliessen aber unsere seelen malen asche
gemischt mit schiesspulver an die wand. ritzen hieroglyphen
die einen romantischen streik vorwegnehmen.

auf dem kontinuum der bedeutung
entlang der asymptote zur bedeutungslosigkeit aus jeder lücke
im unterholz der interpretation begleitet eine amsel die rabbiner.

54

gesichtsgedicht

»Das ist hier wahrscheinlich der einzige Mensch,
mit dem ich mich verstanden hätte«

nach dem krieg. als verschleppte neue
grenzen überquerten mit mindestens zwei schatten.
ihre reisen aufbrechend zu beiden polen der stille.
asche und schlamm in ihrer zunge. alles das
gleiche wegen allen unterschieden. wie wenn
augen der erfahrung stimme geben könnten.

eine freundin in paris hofft ein haus ausserhalb
der stadt zu kaufen. lungen und skulpturen das zerfressen
durch graue luft zu ersparen. starren. die banken aber
weigern sich, ihr ein darlehen zu geben. können nicht
glauben (trotz ihres ruhigen lächelns) dass sie von licht
und kürbiskernen gelebt hat. von resten des brüchigen.

* Paul Celan über Samuel Beckett, Ende März 1970

53

scrimplay

nach london. bringe ich meiner tante
dunkle schokolade und eine schnee gesäumte müdigkeit.
stille bis ins mark. eine woche ungeschnittner träume.
dreisprachige filme, angeschaut, – oder die mich als
schauspielerin in episoden einblendeten –,
projiziert auf die negative seite ruhiger tage.

wir diskutieren die politik der bbc. über bänder,
die es zu erhalten gibt. serien. interviews. verfilmungen.
stapel visuellen und verbalen stils. sie fragt mich
(wieder): »weshalb beurteilen leute heute
die vergangenheit nach dem massstab der gegenwart?«

ich lese »Jane Eyre«. »sie waren recht feministisch,
oder?« die drei kritizierenden schwestern.
wie wir – kinderlos. kritikerinnen.

55

stillippen

und dann ist da der finanzielle aspekt der kunst.
die museumsräume gefüllt mit videos und dvds. mit mehr
projektoren als publikum. selbst wenn es draussen strömt.
und das leben hier verlangsamt zu einem kuss.

oder zu einem luxus. wie wenn du
im heissen bad liegst und die blasen in den kratern
deiner brustwarzen bersten siehst. wenn du einen ring
aus silber haar flichst. oder du zuhörst wie gelb die luft
befleckt wenn das lächeln eines alten freundes dich
an welke osterglocken mahnt. diese erinnerungen
nicht aufzuweichen

in milch. denn während züchter immer noch
von einer rein schwarzen tulpe träumen kratzen wir
(immer noch) rohöl von der haut des ozeans.

freiheitsgrade

ich war betrunken am falschen fest.

ich bin gegangen.

spar dir die prosa – zu viele missverständnisse.
 ich versenkte einen cocktail aus zeichen als ob mein körper
 die distanz zwischen haut und geist aufgeben wollte.
 zwischen lesender und gelesener.
 komposition mit improvisation vertauschend
 als ob du ein schamane wärst und blaue beschwörungen
 in den treibsand des flussdeltas zeichnen würdest.
 während ich irrlaufend die kurve zurück zur see suche.
 deine symbole nährten. und vergifteten mich dann.
 verwilderte geschenke. parasitäre phrasen. traumdiarrhöe.
 von heute morgen an schreibe ich gegenzettel.
 ein gedicht pro tag – erworbenes verstehen.

le matin de la mémoire

überall hin reisend mit der teppichtasche die ihre mutter knüpfte

sammelt sie die fadenenden der zukunft.

sie erwachte diesen abend in träumen. tanzte
 auf himmelblau glühenden kohlen. wirbelte umher
 mit den mädchen aus den hallen der kunst. sie erwachte
 auf einem dach aus zeit. das muster der ziegel war
 in fremden geräuschen zusammengestürzt. ein läufer
 aus monden. eine entschürzte seite. denn sie erwachte
 an diesem morgen in ein rotes musselinballkleid hinein,
 das sie vielleicht nie tragen würde. trägerlos
 um der gelegenheiten willen. weder gezügelt
 noch geändert. geflickte säume. im spiegel der kamera
 im schneckenförmigen auge tanzte sie mich. an meinen
 fesseln hingen türkis. pfefferschoten. und blechdosen.

Aus dem Englischen von Thomas Lehmann.

ANEXO X - Entrevista a Ingrid Fichtner

A entrevista que se segue foi realizada por *email* no dia 8 de Setembro de 2014.

Hi Ingrid, maybe you can start by telling me a little about yourself. I found your website online and saw that you yourself are a poet. Is this your main/only occupation? Do you usually translate other poets?

Yes, I am a poet, but, of course, one cannot live of writing poetry. I am also a translator (from English into German and from German into English). As such, I've been working mainly for various academic institutions and/or art institutions. I did translate poetry too (e. g. by Jorie Graham or Robert Hass, both American poets), but more or less only on invitation, for anthologies or literary magazines, never a whole book.

Besides translating I help editing books. I don't know if you have a concept similar to the one we have in German-speaking countries, there is no really adequate translation for 'Lektor/Lektorin' in English. What I do is more than proofreading (which I do, too), I help (in most cases academic) authors regarding the comprehensibility of their manuscripts. But I did (I'm doing) that for (literary) writers (novels, etc.), too. And I've been teaching for years at various institutions (basic English on the one hand, literary writing on the other).

*How did you get to know Anne Blonstein and translate her? Who chose the poems to be included in the *Moderne Poesie* anthology?*

Roger Perret, the editor of "Moderne Poesie in der Schweiz", chose the two poems ("parting" and "Manos enlazadas") for the anthology and asked me to translate them, I was not involved in the choice at all.

I knew of Anne Blonstein, I knew her by sight, I never really met her (though I remember us both being at an authors' meeting in Basel years ago but we didn't talk to each other, something I regretted, of course, when I was asked to translate the two

poems). I have to admit I didn't know her poetry at all before I was asked to translate these two poems.

The two poems you translated seem to be part of Anne's unpublished work. Whether published or unpublished, they were probably part of a sequence. Were you given the whole sequence or just these two poems?

I only got the two poems, at the beginning of April 2013. As already mentioned, I didn't know her poetry and there were a lot of other duties to fulfill at the time, thus I simply concentrated on these two poems. (But I googled and found Charles Lock's beautiful article on her online.)

How long did it take between your first contact with Anne's work and, well, these two poems in particular, and 'completing' your translations?

So that was my first contact with her poetry and the editor needed the translation by the end of May 2013.

What were the main challenges you felt in translating Anne's poems into German?

All in all, these two poems really were a challenge! Reading them and liking them, being enthusiastic about them, is easy, but attaining an adequate version in another language is something very different and really difficult (at least that's my opinion and my experience). I was glad (lucky, too) I could ask Charles Lock a couple of questions and I have a friend, a native speaker of English and poet, too, here in Zurich, with whom I could discuss some of the problems. She's been living here in Zurich for decades, but still, when it comes to translating, she often does not feel competent enough in German.

To give an example of the challenges, let us start with "parting":

In German, we have the same notion, the "self" and it's no problem to understand "unselfing" but it took me a while until I definitely decided on "zerselbsten", a neologism. (The prefix "zer-" indicates a separation or a dissolution or destruction.)

This is interesting because in one of my poems I felt a similar problem when translating 'her selves'. In other poems you find even more challenging constructions like 'selfing. selves. selvaged.' or 'self-scened'.

Please tell me about other challenges you felt and how you dealt with them.

Maybe I should explain that one of my approaches to translating, in general, is that I try to create or achieve an atmosphere that is similar to the one the original purveys to me.

Or, with regard to Anne's quotes:

It wasn't that difficult to find out that she is citing Samuel Johnson in "Manos enlazadas". Wherever the quote in "parting" comes from, I simply decided to stick to the words ...

Which is actually what I try to do in general and tried to do in "Manos enlazadas" too. I had the impression that was the best thing to do since this poem seemed or seems particularly idiosyncratic to me, regarding the expressions she uses, the words she puts together, regarding the way the poem is structured, the graphic experimentation involved, as well as the very special punctuation.

It might amuse you, but in "Manos enlazadas" one of the biggest problems for me was the simple word "fritter". This was one of the examples for which I tried to get help, but in a way neither Charles Lock nor my friend, the native speaker, really could help. You do find "fritter" in the dictionary, you might know there are banana fritters or vegetable fritters, but it doesn't really help here. In German we have a phrase similar to "to fritter away", but that doesn't really help either. For a while I thought of using "Flitter" because of the closeness of its sound, but I decided against that after all. I finally took "Tand" (probably frippery, in English).

Seeing the sentence in context, I think 'fritter' here is 'waste'.

Well, yes, that's a possibility but since she referred to the headsashes too I'm not too sure...

The "headsashes" I googled ...

"sunfeared leaves" and "dreamblistered hands" of course are a challenge, but at least

one can create new compound words in German easily, and I dared expanding the dreamblistered to include a “burning”...

Or, to come back to “parting” and to give one last example:

(By the way, unfortunately in the anthology the original in small print disregards the spaces, I’m very unhappy about that and also about the fact that the *graphic* design does not mirror the original punctuation...)

I’ve noticed that elsewhere. For instance, in an article called In Memory of Anne Blonstein (1958-2011), which came out in the June 2011 edition of the Schweizer Musikzeitung, the layout of both the original poem and its German translation was completely disrespected.

Now the example. The beginning of “parting” is very simple:

the body tries and the body tries

Which could be, in German:

der körper versucht und der körper versucht

But that somehow did not “sound” right to me, so I finally decided against the simple repetition (and my approach to stick to the words) and left out the “and” but tried to depict the intensity by using “mühen” and “bemühen” ... (I’m glad I did, the reactions I got reassured me that I had made a good choice.)

As a native German speaker, how do you feel your language breathes into Anne’s writing in English?

Well, even though, in general, I try to stick to the original as closely as possible (and to create a similar atmosphere), it is very much me, my subjective way of perceiving, of reading, and then my very own use of the German language that finally characterises my translation. Another translator could have, probably would have come to very different solutions. And it took me a while, until I could feel comfortable with my solutions and decisions. In a way it’s good I had the deadline, otherwise I probably wouldn’t have stopped looking for even better solutions ...

Would you like to translate more of her poems?

I'm sorry, I may disappoint you now, my answer is no. There are too many other projects (and/or duties) I have to deal with. And I have to admit, I'd probably be afraid of that task because of the technical terms she seems to use abundantly in her poems and because of her very idiosyncratic style. Translating Anne Blonstein's poetry certainly is a challenge, very time-consuming, needing a lot of research and decision-making...

Thank you for having been so prompt in answering my first email and for being willing to share your experience as one of the very few translators of Anne Blonstein's poetry. It was a pleasure meeting you and exchanging views on these two poems (not all of them included in this interview).

You're most welcome!

ANEXO XI - Entrevista a Thomas Lehmann

A entrevista que se segue foi realizada por *email* entre os dias 18 e 21 de Agosto de 2014.

*Hi Thomas, thank you for your translation! Without knowing German, I can see you sometimes changed the punctuation, 'people' in the second stanza doesn't come in between inverted commas and "the tenant of wildfell hall" became Jane Eyre. May I know why?*⁹⁶

I would need to go deeper into the two texts to give you a very specific answer concerning the punctuation. But I remember discussing it with Anne - and to me punctuation or the handling of it is a dimension proprietary to every language. So if I want to disrupt the semantic tissue in meaningful ways, I need to adapt to the use of punctuation in the language into which I translate.

The “tenant of wildfell hall”: now here (if memory serves me right) this was all very complex too. The reference is, obviously, to the three Brontë sisters, their work in fiction and there standing in feminist tradition. Unfortunately the “Tenant of Wildfell Hall” (Charlotte Brontë) is translated in German as “Die Herrin von Wildfell Hall” - and “Herrin” being the feminized form of “Herr” (Master, Sir) might have had for Anne a connotation too close to the male, and linguistically not serving the feminist tradition point she wanted to make. As I say: there is an awful lot of conjecture in that since we worked on the translation about ten years ago.

I do not remember exactly why the inverted commas are not printed - maybe because there is an assonance in “leute heute” and she did not want it to be ruptured by the signs, which after all convey a sort of quotation mark and therefore only a sort of stress in the first place. But I do know that, if the printed version is indeed the one

⁹⁶ As duas primeiras perguntas referem-se à versão de *scrimplay* publicada no *Schweizer Musikzeitung* e enviada por TL a 18 Ago. 2014 (ver o Anexo VII). Uns dias mais tarde (a 21 Ago. 2014), depois de ter procurado nos seus ficheiros pelas traduções (realizadas há 10 anos, como refere), TL enviou um documento pdf com as suas traduções tal como foram publicadas na revista *drehpunkt* (ver o Anexo IX) e aqui, salvo as alterações que o tradutor entendeu por bem fazer e que na altura discutiu com AB (por exemplo, alteração da pontuação, das quebras de verso ou da distribuição das estrofes), a formatação respeita os originais da autora.

from “drehpunkt” and they followed the original, it should all have been accepted by Anne, since she really controlled her publications. And this, in fact, shows two other important things: Anne understood a lot about translation - not only because she worked in this field but also because she was plurilingual and had a deep sensitivity for all linguistic things. And secondly Anne might have been perceived by people around her as somebody really consequent and strict, and she lived up to very high moral standards. But her strictness and consequence were rooted in ideas, structures, as well as a very playful approach to language, so if she had an idea that she thought could be better expressed by a different approach she would happily go back and change things. That in my opinion was - besides her extraordinary intelligence and knowledge - at the very core of her humanism and warmth towards other people.

One thing I also realised is that the layout of the poem is not the same as in memory's morning (i.e. the verse breaks do not coincide). Do you know why?

Anne liked to rework her poems. And again: layout is also connected to the semantic layer and therefore to the language. I do not think Anne would have accepted translations that would just put every original word at exactly the same place in the new language as they appeared in the original one. This does not necessarily always make sense. Our vision, as we worked through her poems together, was the absolutely ingenious translation of Samuel Beckett's poems, “Flötentöne” Französisch/Deutsch (http://www.amazon.de/F1%C3%B6tent%C3%B6ne-suhrkamp-Samuel-Beckett/dp/3518110985/ref=sr_1_1?ie=UTF8&qid=1408638988&sr=8-1&keywords=beckett+fl%C3%B6tent%C3%B6ne) . I am quite sure we did not reach this stunning reference - but we tried ;-)

Tell me something, your field of work being New Media, how did you end up translating Anne's poems? Have you translated other poems or other types of texts? Do you yourself write poetry?

I do not exactly know how you envision the work in New Media - but actually I have done quite a lot of work as an author, be it for television, scientific programs or even fiction (a web serial). I have a background in literary studies and have worked not only as a director but also have training as a screenwriter. So, even if my actual job is

one in which I have a lot of management, design and programming duties, I do belong to the so-called creative class and writing is part of my daily life. And yes, I wrote poetry (still sometimes do) but I have never published it in the usual way. In fact it first got “published” in a cultural project in Basel in the 90s when I was part of an author group in Basel. We staged the texts that we produced together over about two years in a converted shop window but without our personal names. The action was even financed by a cultural association. And I have also written poems for a dance performance that were then included and staged.

Of course Anne knew my work - and on the basis of this and our discussions we also collaborated. As I said, she was a translator (German > English) herself - and I had also already translated some texts from English into German, for instance by Zaha Hadid.

And... how did you and Anne meet?

I first met Anne through my girlfriend at the time, they belonged to the same feminist reading group. Later I wrote - I think one of the first - articles about Anne’s work for a cultural journal in Basel (*Programmzeitung*) when her first “Cocktail” series was published. That was a long time ago and Anne was then on the brink of the decision if she should chuck her secure job at the Friedrich Miescher Institut to concentrate on her poetry. I remember a lot of discussions with her back then and I think that was how our friendship started.

I hope this answers your questions.

Take care - and good luck with your master’s!

ANEXO XII - Entrevista a Judyta Preis e Jørgen Herman Monrad

As duas primeiras perguntas desta entrevista foram enviadas a Judyta Preis e Jørgen Herman Monrad no dia 8 de Setembro de 2014. As respostas dos tradutores chegaram no dia 5 de Outubro de 2014. Depois de termos vindo a saber que também Preis e Monrad tinham traduzido *so die Bindung ihrer Seele* para dinamarquês, endereçámo-lhes mais algumas questões especificamente sobre a tradução deste poema. Estas questões foram enviadas por *email* no dia 19 de Outubro, as respostas dos tradutores foram recebidas no dia 26 do mesmo mês.

In your article in Word for Word, “Anne Blonstein Aufgegeben” (2010), you mention that you first encountered Anne Blonstein’s poetry in July 2008, when Charles Lock handed you a copy of correspondence with nobody and shortly after invited you to become her translators. In the same article you explain some of the difficulties you felt in translating part of a sequence of Anne’s, the unfinished year, into Danish. First of all, how did you choose these poems in particular and what place do they occupy in the sequence as a whole?

We did not choose the poems that would be translated. Anne Blonstein and the editor of the online magazine *The Copenhagen Review*, Gordon Walmsley, did. I had sent him Anne’s e-mail address, and they must have corresponded about which poems would be translated, based on what she had sent him. The only thing I know is that he had initially wanted three poems, but had then wished to post the five he received, as they seemed to belong together. All of this was taking place in the winter/spring of 2009; Anne then sent us the poems, informed us that they were heavily structured and asked if we wanted to know how. We started working on them without any information from her (our choice), and without knowing the context they appeared in (the rest of the volume, the other poems in it). After two weeks we were ready to hear what she could tell us about the structure. In hindsight it may seem somewhat peculiar that we, the translators, were not part of the process of selecting the poems, especially with poetry like Anne’s, but at the time it seems that none of us gave it much thought. We focused on what was in front of us.

I can add that in January 2012 a magazine (*Trappe Tusind*) published nine of Anne's poems in original and our translation in a special issue focusing on translation. This time we carefully selected poems that we thought were "translatable" (from *memory's morning*) and the process was completely different – less frustrating and much more rewarding, although still very challenging.

Trappe Tusind: <http://arkiv.trappetusind.dk/SaernummeromOversaettelse.pdf>

As you explain in your article, you first made two versions of the poems, one closer to the semantics and another closer to form. At the time (May 2009?), when you travelled to Østerbo to show your work to Gordon Walmsley, editor of The Copenhagen Review, he said, "I guess these poems can be translated in numerous ways, but no single way seems satisfactory" and Anne's poems were included in the next issue in English alone. In the meantime, however, your translations have been published in the same journal. How did you get past the impasse of having to choose between content and form?

The poems were never published in translation in *The Copenhagen Review*, only in the original. We don't consider the examples we used for our article "Anne Blonstein Aufgegeben" as final translations but as work-in-progress (which has never been completed). Therefore we never made a final choice, and we partly consider that a statement about Anne's poetry (or at least those five poems): its untranslatability.

What were the main challenges you felt when translating so die Bindung ihrer Seele into Danish?

The biggest challenge with this poem were specific words that seemed at the same time so cold and neutral, objective almost, but also very ambiguous in the context: commentary and contentious. The context doesn't give away much, and the words can be interpreted in numerous ways. Therefore the choice one makes as a translator determines the reading of that part. And the atmosphere.

Because I know no one Danish in Lisbon, I was using Google Translate to decode your poem back into English (which obviously isn't a very reliable source but that's the best I could do...) and, well, I have a few questions.

For "digest" you used something like "gnaw/bite/nibble"?

Yes, something like “gnaw”. At the time we didn’t like the direct translation of digest, but today we might have considered it.

For "burnt" you have "wasted"? Google gives me "a wasted Heaven bark". Is this right or not really?

No, the Danish word *brændt* is the equivalent of burnt. *Himmel* is the equivalent of sky (can also mean Heaven, but not here, and Danish readers wouldn’t have religious associations from the context). So the line reads exactly as it does in English. Alas Danish word order doesn’t allow the same enjambment...

"a morphed trip to the end of the word" is something like "a morfeme travel to the end of the verb"? - does this construction in Danish also lead the reader to think he/she will find "world" rather than "verb" at the end of the sentence?

As I wrote to you in a previous e-mail, this line held a gift for us. The “morphed trip to the end of the word” could become “a morpheme’s trip to the end of the verb”. And the English pair word/world is mirrored in *verbet/verden*, which means the same and sounds even more similar than it looks.

momentless = restless ?

We could have been more brave here and not translated momentless into restless...

the arthritic hands "pour longing down into what is being said"?

Yes, as already mentioned the word commentary really puzzled us. Also, the Danish equivalent is either too general (*kommentar*, which can also mean comment and could therefore be misunderstood) or requires a longer explanation, so we chose the solution that you state above.

"massaging" rather than "massage"?

No, it's the present tense in Danish as well. I don't understand how even Google translate could suggest that it's a participle?!

"arrested neck" = "stiff neck"? Does this expression in Danish mean the same as "stiff-necked" (i.e. stubborn) in English? And is it also used in the Bible?

Stivnet is more than stiff; it has the stopped motion of the original's arrested, while at the same time having the semantic meaning "stiff". You can be stiff-necked (*stivnakket*) in Danish as well, the connotation is there. The Bible?

vinterhertet - is it easy in Danish to form compound words like in German or English? Any association with the German *winterhart*?

Yes, very easy. And they are always written in one word. But no, no association with Celan's *winterhart*. Heart and hard are far apart in Danish (heart = *hjerte*, hard = *hård*).

"her selves" = his self?

"her" had to be translated into *sit*, which is gender neutral, but grammatically the equivalent of his/her/its. Well, not quite gender neutral, since we also have *sin*, but the two have no association with feminine/masculine. It is in the singular, since we couldn't inflect *selves* as elegantly as it can be done in English. But you get the intended disharmony because of the closeness in sound to *sig selv* (him/her/it self).

Finally, do you have any 'strategy'/'philosophy' behind your translation of poetry and/or for translating Anne in particular?

For example, one translator told me she tends to "stick to the words" and "create or achieve an atmosphere that is similar to the one the original purveys to me".

Our general strategy is to bring out the music of the text, its musicality, whether it's Sebald and his heavy syntax or Anne and her neologisms. Also, however complex the

text, it should be as clear as possible to the Danish reader. That doesn't mean simplifying, but utilising the possibilities of syntax to arrange ideas. For Anne's poems we also asked Charles Lock to read our translation, because he, as a native speaker, is able to hear the echoes of the (idiomatic) expressions, we don't know. But I agree with the other translator too.