


# Paul Muldoon: Traduções

## *Paul Muldoon: Translations*

Guilherme Bernardes<sup>1</sup>

Universidade Federal do Paraná, Programa de Pós-Graduação em Letras, Curitiba, PR, Brasil.

<sup>1</sup> Bacharel em Letras Português/Latim com ênfase em Estudos da Tradução pela Universidade Federal do Paraná (2017) e mestrando no Programa de Pós-Graduação da mesma instituição com pesquisa sobre a obra do poeta norte-irlandês Paul Muldoon e sua relação com a poesia de forma fixa. Integra o grupo de tradução e(m) performance Pecora Loca. Já apresentou trabalhos a respeito do poeta Adam Crothers, também norte-irlandês.

 <http://orcid.org/0000-0001-7510-0266>

E-mail: [obsolescencias@gmail.com](mailto:obsolescencias@gmail.com)

### RESUMO

O presente artigo tem como objeto um recorte dentro do projeto poético do poeta norte-irlandês Paul Muldoon: suas traduções. Desde muito cedo, em sua obra, o poeta demonstrou interesse em investigar o processo tradutório. O que se pode notar, no entanto, é como o pensamento a respeito do que é e do que pode ser tradução para Muldoon foi sendo modificado e expandido ao longo de sua carreira. Chama-se a atenção para a recorrência de um mecanismo utilizado para dar título a diversos de seus poemas – em oito de seus doze livros de poesia lançados até o momento – que, aqui, optou-se por nomear como “autor: obra”. Em um primeiro momento, o trabalho se presta a apresentar esse aspecto da obra muldooniana, assim como investigar de que maneira se dão os movimentos realizados pelo poeta na construção do seu pensamento tradutório. Em seguida, é construída uma reflexão quanto às maneiras possíveis de se pensar e realizar traduções para esses poemas de Muldoon, sendo que são apresentadas traduções poéticas para o português de quatro dos poemas mencionados ao longo do artigo.

**Palavras-chave:** Paul Muldoon. Tradução. Poesia irlandesa.

### ABSTRACT

The present paper aims at a snippet within the poetic project of Northern-Irish poet Paul Muldoon: his translations. Since the beginning of his career, the poet showed interest in investigating the process of translation. However, it can be noticed how the thought of what *is* and what *might be* a translation for Muldoon has been modified and expanded throughout his career. We call attention to the recurrence of a mechanism used by him to give title to many of his poems – in eight of his twelve books of poetry released so far – that, here, will be called “author: *work*”. At first, the paper occupies itself in presenting this aspect of the muldoonesque work, as well as investigating in which way the movements made by the poet in the construction of his translational thought operate. Secondly, a reflection on the possible ways of thinking and executing translations for these poems by Muldoon is made, along with a presentation of poetic translations into Portuguese for four of the poems mentioned in the paper.

**Keywords:** Paul Muldoon. Translation. Irish poetry.

## As traduções de Paul Muldoon

Paul Muldoon é um poeta de língua inglesa nascido em 1951 na fronteira dos condados de Armagh e Tyrone, na Irlanda do Norte. Frequentou a Queen's University em Belfast, sob a tutela de Seamus Heaney, de quem foi amigo até o fim de sua vida. Seu primeiro livro foi lançado quando o poeta tinha ainda vinte e dois anos, em 1973. *New Weather* foi muito bem recebido pela crítica da época e até hoje é considerado um dos melhores livros de estreia de todos os tempos (KENDALL, 1996, p. 25-26; WILLS, 1998, p. 24-25).

Hoje, Muldoon já elenca doze livros de poesia entre as suas principais coleções, mas, além delas, também lançou livros de ensaios, editou uma coletânea de poesia irlandesa, da obra de Byron e de John Donne, literatura infantil, *libretti* de ópera, teatro, letras das músicas que compôs para as bandas que teve ao longo dos anos e, dentre outros, dois trabalhos de tradução de poesia em língua irlandesa ao lado da poeta Nuala Ní Dhomhnaill, *The Astrakhan Cloak* (1993) e *The Fifty Minute Mermaid* (2007). Em 1990, Muldoon já havia sido um dos 13 tradutores que participaram do projeto de tradução do livro de Ní Dhomhnaill *Pharaoh's Daughter* (entre os outros poetas-tradutores estavam, por exemplo, Ciaran Carson e Seamus Heaney). Além disso, desde 1987, é professor de escrita criativa e poesia na Universidade de Princeton, tendo também passado um período como professor de poesia em Oxford.

Ainda que Muldoon tenha começado suas primeiras tentativas de escrita poética em língua irlandesa e sob a alcunha de Pól Ó Muldon (O'CONNOR, 2011), ele logo preferiu continuar escrevendo poemas em inglês. Seu primeiro contato pessoal com Ní Dhomhnaill se deu através de uma carta enviada por Muldoon a ela contendo uma tradução para um de seus poemas, sem que a poeta tenha feito o pedido. Muldoon o fez simplesmente porque

gostava muito do poema. O próprio Muldoon atribui sua vontade em traduzir Ní Dhomhnaill ao desejo de ler os poemas e considerar que a tradução seja o modo mais atento e dedicado de leitura que pode haver (JOHNSTON, p. 454).

Portanto, temos a primeira aparição oficial de Muldoon como tradutor em 1990, aos quase 40 anos e mais de 20 dedicados à escrita poética. Entretanto, como pretendemos elucidar, as noções de tradução que Muldoon carrega por sua obra podem ser percebidas mesmo antes de sua primeira parceria com Ní Dhomhnaill, ainda que se voltassem mais para um outro tipo de processo tradutório. Primeiramente, podemos perceber que tipo de abordagem tradutória é a mais interessante para Muldoon:

Quero ir mais longe que Lowell e propor (1) que a “tradução poética” é ela mesma um “poema original”, (2) que o “poema original” em que ela se baseia é ele mesmo uma “tradução” e (3) que tanto o “poema original” quanto a “tradução poética” são manifestações de um tipo de poema-primevo. Afasto-me dessa última ideia, é claro, já que ela sugere um platonismo que mal posso suportar. Ainda assim, acho que este conceito de poema-primevo é útil de maneira metafórica, uma vez que eu não conheça qualquer outra metáfora que equivalha em complexidade à atividade tradutória<sup>1</sup> (MULDOON, 2006, p. 195, tradução nossa).

Desse modo, o próprio poeta já parte da noção de que qualquer poema traduzido terá, invariavelmente, uma nova vida e será, ele mesmo, um novo poema. E é exatamente isso que percebemos ao analisarmos as traduções e as recepções que as mesmas recebem por parte da crítica, que vão desde os que consideram um absurdo que os poemas tenham sido tão modificados pelo tradutor, os que dizem que Muldoon melhora os poemas em língua

<sup>1</sup> Do original: I want to go further than Lowell and propose (1) that the “poetic translation” is itself an “original poem,” (2) that the “original poem” on which it's based is itself a “translation” and (3) that both “original poem” and “poetic translation” are manifestations of some ur-poem. I shy away from this last idea, of course, since it smacks of Platonism I can't quite stomach. Yet I do find this notion of the ur-poem useful on a metaphorical level, if only because I don't know of another single metaphor that's equal to the complexity of the activity of translation.

inglesa, se comparados com os originais em irlandês (como apontado por O’CONNOR, 2011), até aqueles, como Eric Falci (2012), que veem nesse movimento de profunda modificação e transformação (ou seja, de tradução) o grande ponto positivo da obra como um todo. É esse procedimento que consegue fazer o leitor ler o poema original, a tradução e os movimentos de relação entre eles sendo construídos, uma vez que eles forçam o leitor a tentar compreender qual foi o caminho que aquele poema percorreu para chegar a sua forma final em tradução.

Muldoon também inseriu em sua obra uma quantidade não irrelevante de traduções sem que elas fossem necessariamente chamadas assim. Em *Mules* (1977), Muldoon publica um poema intitulado “Keen”, que ao final apresenta rubrica “*after the Irish of Eibhlín Ní Chonaill*, e em *Quoof* (1983), mais dois poemas, “The Mirror” e “The Hands”, ambos sinalizados, ao fim do poema, com uma rubrica que indica sua origem: respectivamente “*from the Irish of Michael Davitt*” e “*after the German of Erich Arendt*”. Pode-se verificar, portanto, que o poeta realiza traduções desses três poemas e ainda entrega sua referência. Entretanto, esse tipo de exposição com a rubrica final não se repete ao longo da obra de Muldoon. Também em *Quoof*, Muldoon insere um mecanismo que viria a se repetir em todos os seus livros posteriores, em maior ou menor medida (com exceção de seu livro de 2006, *Horse Latitudes*): uma série de poemas que apresentam como título o nome de um artista seguido de dois pontos e, às vezes em itálico, o nome de uma obra desse mesmo artista. O primeiro poema a seguir esse padrão é “Mary Farl Powers: *Pink Spotted Torso*”, em que o poeta faz referência à artista plástica com a qual manteve um longo relacionamento. O poema, por sua vez, consiste em uma mistura de “descrição” da obra com momentos do poeta ao lado da artista e da própria vida de Mary Farl Powers. Na sequência, temos o poema “Edward Kienholz: *The State Hospital*”, que faz referência a uma instalação produzida por Kienholz na qual se vê uma cela cúbica feita de

metal; o espectador deve chegar perto da porta e das suas pequenas grades para ver, sob uma única lâmpada no centro do teto e ao lado de uma latrina fora de alcance, dois corpos humanoides deitados em um beliche de ferro, cada um em uma cama, sobre um colchão fino, e amarrados pelos punhos ao estrado, sendo que o corpo na parte de cima também está envolto num tipo de balão de fala de histórias em quadrinhos que aponta para a cabeça do corpo de baixo; ambas as cabeças, no entanto, são feitas de aquários redondos e contêm um peixe preto em cada uma. Nesse caso, o poema se concentra apenas em manter um tipo de descrição do que se vê quando nos deparamos com essa obra impactante.

Apesar de considerar que o mecanismo “autor: obra” na poesia de Muldoon tenha começado em *Quoof*, pode-se fazer uma ressalva quanto a seu livro de 1977, *Mules*, uma vez que este já tenha apresentado uma primeira tentativa de se chegar a esse padrão e a essa apresentação direta de referência e de tradução intersemiótica, seguindo os termos de Jakobson (1995), em que se traduz de um tipo de mídia para outro (no caso de pinturas sendo traduzidas em poemas). Em “The Bearded Woman, By Ribera”, vemos que a ideia de Muldoon é basicamente a mesma: o nome de um artista junto ao nome de uma obra seguidos de um poema que faça referência aos dois, através de um tipo de tradução que descreve o que se vê, ou seja, um processo efrástico.

O mais interessante, ainda, é que Muldoon, principalmente em *Quoof*, havia chegado a um estágio muito confortável em sua produção poética e sentia-se muito seguro quanto ao tipo de poesia que mais lhe interessava realizar e que aspectos formais seriam, por ele, os mais importantes (HOLDRIDGE, 61-62; WILLS, p. 86-87). Além do tom aparentemente prosaico e do fluxo de livre associação comum em seus poemas, a rima também se faz presente como um aparato aparentemente arcaico, mas que é devidamente atualizado e levado a novos patamares pela poesia de Muldoon. Desse

modo, lendo suas *traduções* de Ribera, Powers e Kienholz, podemos ver que, mesmo que os poemas estejam estritamente ligados ao lugar de onde vieram, Muldoon é um tradutor não invisibilizado, de acordo com Eric Falci, como se fosse o tradutor ideal para pensadores como Lawrence Venuti:

Uma abordagem útil pode ser a de julgar a fidelidade de cada tradução ao original, ao mesmo tempo em que também busca comparar e contrastar a tradução daquele poema por mãos diferentes. Tal análise seria suportada por uma teoria da tradução que, explicitamente ou não, caísse em algum lugar no spectrum de aceitabilidade e adequação que foi mais bem compreensivelmente mapeado por Lawrence Venuti em *A Invisibilidade do Tradutor*. (...) Uma tradução que se aproxime do original (...) pode vir a ser considerada muito ‘plana’ na língua alvo. (...) Por outro lado, uma tradução que vagueie longe demais do conteúdo, do tom, ou do espírito do original pode ser considerada algo mais como uma versão de um texto do que sua tradução<sup>2</sup> (FALCI, 2012, p. 329, tradução nossa).

Ou seja, as traduções de Muldoon fazem o esforço para que sejam recebidas como *de* Muldoon, um tipo de mecanismo poético de recriação que consegue ao mesmo tempo ser um poema novo e também ser considerado o mesmo que era antes. Depois de *Quoof*, em *Meeting the British* (1987), vemos mais uma vez o mesmo mecanismo em “Paul Klee: *They’re Biting*”. Aqui, aparentemente, Muldoon já começa a brincar com a expectativa do leitor que reconhece esse mecanismo do poeta, de modo que o poema se apresenta como um tipo de descrição do quadro de Paul Klee para depois ficarmos sabendo que se tratava, na verdade, de um cartão postal no qual

<sup>2</sup> Do original: One useful approach might be to judge each translation’s fidelity to the original, while also seeking to compare and contrast that poem’s translation by different hands. Such an analysis would be undergirded by a theory of translation that, explicitly or not, would fall somewhere on the spectrum of acceptability and adequacy that has been most comprehensively mapped by Lawrence Venuti in *The Translator’s Invisibility*. (...) A translation that sticks closely to the original (...) may be judged to be too ‘flat’ in the target language. (...) On the other hand, a translation that wanders too far from the content, tone, or spirit of the original might be judged to be something more like a version of a text, rather than a translation of it.

havia uma reprodução do mesmo quadro. A partir de então se misturam não apenas as descrições daquilo que se pode ver na obra referenciada, como também os impactos e as circunstâncias nas quais o poeta teve contato com o quadro. Para Shane Alcobia-Murphy, as descrições de Muldoon funcionam como um tipo de metacomentário à obra em questão:

Os poemas pictóricos de Muldoon repetidamente colocam em primeiro plano estes atos de observação e leitura ao inserirem um espectador, um narrador voyeurístico ou ao sugerirem o leitor externo no processo de interpretação. Ao conceder um metacomentário à obra de arte, o narrador alcança três objetivos: primeiro, a experiência se torna textualizada; segundo, a natureza subjetiva da interpretação enfraquece nossas premissas de subjetividade; e terceiro, a identidade espacial se torna mais uma questão de cultura do que de essência<sup>3</sup> (ALCOBIA-MURPHY, 2006, p. 187, tradução nossa).

Em seu livro seguinte, não temos exatamente o mesmo tipo de procedimento que viemos mostrando ser recorrente na obra de Muldoon, mas algo ainda mais ousado. Em 1990, Muldoon lança *Madoc: A Mystery*. Sendo o livro com o menor número de poemas da carreira de Muldoon até agora, contendo apenas oito, é, provavelmente, também, o mais ambicioso de todos eles. “*Madoc: A Mystery*”, além de título do livro, é título do último poema da coleção e que, na edição de sua poesia completa lançada em 1999, começa na página 202 e termina na página 321. O poema é baseado em um épico do romântico inglês Robert Southey chamado apenas *Madoc*, lançado em 1805, que, por sua vez, é baseado na lenda galesa do príncipe Madoc,

<sup>3</sup> Do original: Muldoon’s Picture poems repeatedly foreground these acts of looking and reading by inserting a spectator, a voyeuristic narrator or by implicating the external reader in the process of interpretation. Proving a metacommentary on the work of art, the narrator achieves three objectives: first, experience becomes textualised; secondly, the subjective nature of interpretation undermines our assumptions of objectivity; and thirdly, the identity of place becomes more a matter of culture than of essence.

que teria, no século XII, navegado até a América. No poema de Muldoon, no entanto, quem viaja para a América é o próprio Southey, acompanhado por outro romântico inglês, Samuel Coleridge. O poema é construído de pequenas seções, todas com um subtítulo entre colchetes no qual está escrito o nome de algum pensador que tenha entrado para o grande panteão do pensamento ocidental, começando por Tales e terminando em Hawking. Dentre os diversos temas sobre os quais um épico e sua extensão possibilitam que se discorra, Ryoji Okuda destaca:

“Madoc” é um poema altamente político. Apesar de sua digressão e difusão, ele se atém persistentemente a um problema político. Ele aborda a situação da América entre o fim do século XVII e o meio do século XVIII, quando as terras dos nativo-americanos foram colonizadas pelas grandes potências da Europa e pelo Governo Federal dos Estados Unidos. O poema se concentra especialmente nos colonialismos britânicos e americanos na América. Essa colonização é posta em paralelo com a colonização britânica na Irlanda. A relação entre o assunto do poema e a Irlanda não é explicitamente referenciado no poema, mas é facilmente presumível que a colonização na América se sobreponha à da Irlanda. (...) O poema simultaneamente descreve a história dos católicos norte-irlandeses através do declínio dos nativo-americanos<sup>4</sup> (OKUDA, 2009, p.81-82, tradução nossa).

Ainda assim, aqui, achamos importante ressaltar que, mesmo que de maneira mais indireta, é possível considerar que há um processo de tradução ocorrendo no *Madoc* de Muldoon, fazendo referência ao poema de Southey e ao mesmo tempo à lenda gaulesa de descoberta da América. Além

<sup>4</sup> Do original: “Madoc” is a highly political poem. Despite its digression and diffusion, it sticks to a political problem persistently. It treats the situation of America from the late-eighteenth century to the mid-nineteenth century, when Native American lands were colonized by the great powers of Europe, and the U.S. Federal Government. The poem focuses especially on British and American colonialism in America. This colonization parallels British colonization of Ireland. The relationship between the subject of the poem and Ireland is not exactly referred to in the poem, but it is easily conjectured that the colonization in America overlaps the one in Ireland. (...) The poem simultaneously describes the history of Northern Irish Catholics through the decline of Native Americans.

do fato de que, ao narrar o genocídio do povo nativo-americano, Muldoon, indiretamente, faz referência ao próprio povo, às próprias origens, e aos enfrentamentos que sua história tem em comum com os ameríndios norte-americanos. Por esse motivo, ainda que o procedimento não seja exatamente o “autor: obra”, “Madoc: A Mystery” parece se encaixar bem nos parâmetros do que seria o tipo de tradução que interessa a Muldoon.

Como já dito no início, em 1990, além do lançamento de *Madoc: A Mystery*, Muldoon também participou da coletânea *Pharaoh's Daughter*, ao lado de outros doze poetas, traduzindo a obra da poeta irlandesa Nuala Ní Dhomhnaill e, três anos depois, lançou junto com ela um outro livro em que ele era o único tradutor de seus poemas. Ao que tudo indica, aqui é possível perceber uma *virada tradutória* nos poemas de Muldoon, sendo que *Madoc* atua como um meio termo do que viria a acontecer no livro seguinte do poeta, *The Annals of Chile* (1994).

Ao contrário dos casos anteriores, em que as traduções de Muldoon estavam muito mais ligadas ao processo de éfrase, ou seja, elas cumpriam mais o papel de traduções intersemióticas, “Madoc” fica num meio de caminho, pois também fica próximo dos conceitos de adaptação e reescrita ao fugir dos tipos de “padrão de correspondência” que geralmente se espera poder perceber em traduções. O poema de abertura de *The Annals of Chile* tem o seguinte título: “Ovid: *Metamorphoses*”, sendo seguido pela rubrica/subtítulo *Book VI, Lines 313-81*. Ou seja, pela primeira vez temos Muldoon aplicando o mesmo mecanismo que costumava reservar apenas às artes plásticas agora para uma obra literária. No entanto, percebemos que os procedimentos tradutórios de Muldoon nesse poema são muito semelhantes aos que ele já tinha utilizado. Como bem aponta Jefferson Holdridge:

As traduções (...) também são satisfatórias e muitos dos tópicos parecem feitos sob medida para Muldoon. Isto pode ser uma qualidade individual da habilidade de Muldoon como tradutor, esteja ele traduzindo do irlandês,

do francês, do italiano ou do latim, há algo nas traduções que faz com que os poemas nos deem a sensação de que são poemas de Muldoon. Não que eles apaguem a imagem do autor original, mas a sobreposição da mão de Muldoon revela o que há de muldooniano no original<sup>5</sup> (HOLDRIDGE, 2008, p. 157).

Essa definição de Holdridge de como se dá o processo tradutório de Muldoon parece bastante precisa. Mais do que simplesmente buscar uma essência do original que deva ser preservada ou mesmo uma mudança radical que mantenha relações, aparentemente, mais discretas entre os dois poemas, o poeta parece buscar nos poemas de outros aquilo que ele reconhece como um traço de sua própria poética. Nesse sentido, ao traduzir Ovídio, Muldoon busca o que há de muldooniano em Ovídio. E mais: maximiza as características que encontra. Uma vez que o tema do poema seja uma chave para o livro em questão, os aspectos formais também interessam a Muldoon, ainda mais se puder modificá-los para que aparentem, eles próprios, terem se metamorfoseado num novo poema.

Enquanto o poema latino é escrito seguindo a métrica do hexâmetro datílico, o mais nobre dos metros da antiguidade, Muldoon cria, como em muitos de seus poemas, um método particular de formação do poema, com versos de contagem silábica variada, em um tipo de verso livre, mas que mantém um estrito padrão de rimas emparelhadas AABCCDD... até chegar aos quatro últimos versos em que ele utiliza um padrão de rimas alternadas, atrasando as duas últimas expectativas, o que potencializa o impacto da rima. Ou seja, ainda que se trate de uma tradução em um sentido estrito, canônico, do senso-comum, há também uma grande

<sup>5</sup> Do original: The translations (...) are also satisfying, and many of the topics seem tailor-made for Muldoon. This may be an individual quality of Muldoon's ability as a translator, for whether translating from the Irish, from French, Italian or Latin, there is something in the translations that makes the poems feel like Muldoon poems. Not that they efface the image of the original author, but the overlay of Muldoon's hand reveals what is Muldoonesque in the original.

adequação às preocupações formais que Muldoon tem com seus textos e que não eram nem preocupações dos tempos de Ovídio. Cabe ressaltar ainda que, apesar da rubrica/subtítulo manifestar que se trate de 68 versos do poema de Ovídio, o poema de Muldoon conta com 78 versos, de modo que esse alongamento empregado por Muldoon é claramente uma adequação aos pressupostos do que o poeta buscava realizar em sua tradução.

No mesmo livro, Muldoon também apresenta um poema intitulado “César Vallejo: *Testimony*”. Esse, como é de se esperar, é uma tradução de um poema do peruano César Vallejo. No entanto, não há poema algum deste poeta com o título de “*Testimonio*”, como seria o esperado. Logo ao primeiro verso, já fica claro de qual poema se trata, por ser um dos poemas mais famosos de Vallejo, “*Piedra negra sobre una piedra blanca*”, publicado postumamente. No poema, Vallejo antecipava o dia da própria morte. Tanto a versão de Muldoon quanto o original são claramente sonetos, apesar das diferenças formais entre si. Vallejo segue a métrica do hendecassílabo espanhol; Muldoon prefere seus versos com contagem silábica variada; Vallejo abre mão das rimas, mantendo apenas algumas sonoridades parecidas ao fim de alguns versos; Muldoon segue o padrão ABABCDCDEFGFG para ordenar sua tradução.

Tom Boll, em seu artigo “César Vallejo in English: Stanley Burnshaw, Paul Muldoon, and Lawrence Venuti's Ethics of Translation”, discorre a respeito das diferentes traduções para esse poema de Vallejo em língua inglesa associadas às teorias de tradução defendidas por Venuti. A primeira data dos anos 60 e fez parte de uma série de livros da *Penguin Books* chamados *The Poem Itself*, em que, a cada edição, um idioma europeu tinha diversos poemas traduzidos de forma “literal” acompanhada de um pequeno texto, buscando uma compreensão integral do poema e da “experiência de ler o poema em sua língua original”.

Depois de *The Annals of Chile*, em 1998, Muldoon lança *Hay*. Além de contar com dois poemas traduzidos de Rilke e uma tradução de um poema irlandês de autoria anônima, há ainda um novo tipo de método efrástico adotado por Muldoon no poema “Sleeve Notes”. Além de uma epígrafe retirada de uma entrevista de Mick Jagger para a revista Rolling Stone, o poema é dividido em vinte e uma partes, cada uma delas apresentando o mesmo esquema de títulos de autor, dois pontos, obra; porém, dessa vez, com álbuns importantes da história do rock, como “Jimi Hendrix Experience: *Are You Experienced?*” ou “Cream: *Disraeli Gears*”, chegando a “Pink Floyd: *A Momentary Lapse of Reason*” e “Nirvana: *Bleach*”, entre outros. O poema, no entanto, quanto aos processos formais de sua construção, realiza um processo muito mais próximo daquele encontrado em “Madoc: *A Mystery*”, uma vez que o nome dos álbuns costuma sinalizar alguma chave ou referência naquele trecho em que se encontra, mas mantendo uma continuidade coesa, em vez de uma série de pequenos poemas desconexos.

No livro seguinte, *Moy Sand and Gravel* (2002), Muldoon apresenta traduções de Valéry e Eugenio Montale, além de uma volta ao mundo latino, dessa vez com “Horace: *Two Odes*”. Em 2006, *Horse Latitudes* é seu único livro a quebrar a sequência de ocorrências do procedimento, ainda que mantenha diversos níveis de intertextualidade e referência em seus poemas, mais explicitamente na elegia “Sillyhow Stride: *in memory of Warren Zevon*”, dedicado ao amigo pessoal do poeta e músico Warren Zevon. *Maggot*, de 2010, apresenta, por exemplo, uma nova passagem pela tradução do francês com “Charles Baudelaire: *The Albatross*”, mas é em 2015, data de lançamento de seu livro mais recente, *One Thousand Things Worth Knowing*, que um novo passo foi dado por Muldoon com relação aos seus mecanismos efrásticos e tradutórios. Ainda mantendo procedimentos idênticos aos dos livros anteriores, isto é, de tradução poética aos moldes muldoonianos, assim como da descrição de quadros, num poema como “A Civil War Suit” o poeta

inverte a expectativa e, em vez de procurar nos originais o que há de seu como um modo de traduzi-los, prefere se valer de um estilo característico de outros poetas para criar um poema novo.

“A Civil War Suit” é dividido em cinco partes, sendo que cada uma delas apresenta o nome de um artista, seguido de dois pontos e o nome de uma de suas obras, com destaque para a primeira aparição de dois fotógrafos entre eles (no caso, Mathey Brady e Sally Mann), além de um pintor (Louis Lang), e dois poetas (Walt Whitman e Emily Dickinson). Como o título do poema já adianta, o que todos esses artistas têm em comum é o fato de terem retratado em suas obras algum aspecto da Guerra Civil Norte-americana. Quanto aos processos de Muldoon, mantêm-se os padrões apontados por Shane Murphy em que a experiência de visualizar as obras é descrita por um olhar oblíquo, ainda que se proponha mais do que isso, chegando mesmo a ser um questionamento quanto ao lugar dessa obra de arte na tradição de representações deste período da História. Os poetas, por sua vez, não poderiam ser “traduzidos” para o inglês, no sentido mais estrito, uma vez que eles mesmo já escreviam em inglês. O que Muldoon realiza, então, é apontar para cada um dos poemas que trata da guerra civil (no caso, “Calvary Crossing a Ford”, de Whitman, e “A Slash of Blue – A Sweep of Gray”, de Dickinson), marcando de onde ele parte para realizar seu novo tipo de tradução. O trecho de Whitman mistura a dicção de sua poética ao mesmo tempo em que faz um comentário sobre o seu processo de composição; já o trecho de Dickinson, por sua vez, pode ser considerado um tipo de pastiche ou apropriação, já que cumpre com excelência a função de imitar a dicção de Dickinson, como o uso métrico da balada e a presença de frases curtas e o uso dos travessões.

Portanto, o que parece ser um novo passo dado por Muldoon nesse poema, no que diz respeito a seus processos tradutórios e efrásticos, é justamente a inversão entre domesticação e estrangeirismo, no qual, em

vez de buscar no outro aquilo que ele reconhece como seu, cria-se um novo poema como se a sua voz fosse a voz do outro. Ainda no mesmo livro, Muldoon também insere o poema “Álvaro de Campos: ‘Belfast, 1922’”. Seguindo a lógica anterior, imaginaríamos se tratar de uma tradução de um poema de Álvaro de Campos, porém, se formos procurá-lo, veremos que não há qualquer indício de um poema de Álvaro de Campos com esse nome. Ainda que fosse um caso como o que acontece no poema de César Vallejo, no entanto, não há poema algum do heterônimo de Fernando Pessoa que trate tão detalhadamente dos costumes dos portos de Belfast. O que parece ocorrer, portanto, é mais uma vez o mecanismo de apropriação temática e formal (que é potencializado se pensarmos que a biografia de Álvaro de Campos conta que sua profissão era a de engenheiro naval; e que passou parte de sua vida em Glasgow, podendo muito facilmente ter visitado Belfast), ou seja, Muldoon se faz valer da maneira como Álvaro de Campos escreve um poema para produzir um poema próprio, que *poderia ser* uma tradução, mas não é. Entretanto, o movimento mais radical do livro, provavelmente, é quando Muldoon aplica a técnica em si mesmo. Mais adiante encontra-se o poema “Paul Muldoon: ‘Pompeii’”.

A partir de Hay, alguns críticos concordam (HOLDRIDGE, 2008, p. 138-139; WILLS, 1998, p. 186), Muldoon também passa a realizar alguns procedimentos de autoparódia, em que ele resgata esquemas formais, de métrica, rima e temática, utilizados em poemas antigos e bem reconhecidos como integrantes de sua obra, a fim de realizar um diálogo direto consigo mesmo de anos atrás, apontando para a própria evolução poética. Utilizar o mesmo tipo de procedimento iniciado há mais de trinta anos e que sempre apontava para um outro poeta consigo mesmo parece indicar uma divisão que o próprio Muldoon possa reconhecer entre o poeta que ele foi e o poeta que ele é. Algo que ele só pode fazer, obviamente, graças a seu *status* já bem estabelecido de poeta consagrado. Essa realização nos permite pensar

(tendo em vista o tipo de tradutor que é Muldoon; o tipo de trato que ele tem com o original quando traduz um poema; e, ainda mais, com a evolução do emprego dessa técnica ao longo de décadas): qual Muldoon estamos lendo nesse poema? Seria o Muldoon de 2015 emulando algum Muldoon dos anos anteriores? Ou um Muldoon tradutor, que busca em si mesmo de anos atrás uma maneira de torná-lo mais próximo do Muldoon atual? Talvez, inclusive, sejam as duas coisas ao mesmo tempo.

## 2 As traduções das traduções de Muldoon

Tendo em vista todo o panorama exposto, cabe pensar nas maneiras em que se realizariam possíveis traduções, do inglês para o português, desses variados procedimentos tradutórios realizados por Muldoon ao longo de sua carreira. Para as finalidades deste artigo, serão apresentados três poemas traduzidos integralmente e um ainda em elaboração, assim como uma série de comentários a respeito do processo e das escolhas realizadas.

O poema “Edward Kienholz: *The State Hospital*”, por se tratar de um dos primeiros casos de éfrase realizados na obra de Muldoon, é um dos poemas aqui apresentados que, em seu formato atual, segue da seguinte maneira:

EDWARD KIENZHOLZ: *O HOSPITAL DO ESTADO*<sup>6</sup>

Onde dorme um homem, nu, amarrado  
ao estrado inferior do leito.  
O penico é tentação tão fora de alcance  
que inferimos suas tantas falhas  
de intestino.  
Terá sido espancado pelo segurança,  
um sabonete enrolado  
em um pano.

<sup>6</sup> Tradução nossa.



A cabeça, quando examinada direito  
 não tocaríamos nem de relance,  
 é um aquário  
 com dois peixes pretos, ou malva,  
 que entre olhos e boca se revezam  
 ou lutam com uma boa ideia.  
 Mas a luz do neon forma um bolha  
 que ele emprestou de uma HQ –  
 e a gente pode estender  
 pra incluir Hope, Idaho –  
 só envolve o estrado superior do leito  
 onde dorme um homem, nu, amarrado<sup>7</sup>.

Ao contrário de Muldoon, nesta tradução foi realizado um procedimento muito mais próximo do que se costuma esperar de uma tradução “fiel”, isto é, foram mantidos o mesmo número de versos, a métrica e a posição das rimas. No entanto, por outro lado, não há nenhum tipo de preciosismo literalizante que preconize o campo semântico, do conteúdo, sobre o campo

<sup>7</sup> EDWARD KIENHOLZ: THE STATE HOSPITAL

Where a naked man, asleep, is strapped  
 to the lower bunk of a bed.  
 The bed-pan is so tantalizingly out of reach  
 we may assume he has trouble  
 with his bowels.  
 He will have been beaten by an orderly,  
 a bar of soap wrapped  
 in a towel.

His head, when we come to examine the head  
 we would never allow ourselves to touch,  
 is a fish bowl  
 in which two black fish, or mauve,  
 take it in turns to make eyes and mouths  
 or grapple with one bright idea.  
 Yet the neon-lit, plastic dream-bubble  
 he borrowed from a comic strip—  
 and which you and I might stretch  
 to include Hope, Idaho—  
 here takes in only the upper bunk of the bed  
 where a naked man, asleep, is strapped.

formal, da estrutura do poema. Nesse sentido, a tradução se aproxima, também, das visões do próprio Muldoon sobre o ato tradutório em que o poema traduzido sempre será, ele mesmo, um novo poema e que, portanto, deve funcionar por si próprio, inclusive apresentando as relações de forma e conteúdo que são, obviamente, parte constituinte da experiência de leitura. No mais, cabe chamar a atenção para um uso pouco convencional da noção de rima, muito baseado na percepção de Andrew Osborn em seu artigo “Skirmishes of the Border: The Evolution and Function of Paul Muldoon’s Fuzzy Rhyme”, em que justamente o conceito de *rima distorcida* [fuzzy] é elaborado para definir os processos muldoonianos de formação rímica. Em muitos casos, as consoantes se sobressaem às vogais, como se percebe, na tradução, em casos como os pares rímicos “intestinos/panos” e “falhas/bolhas” (o conceito de *rima distorcida* e suas implicações tradutórias, no entanto, ainda que frutíferos, não serão mais profundamente analisados neste artigo, o que se pretende, ainda, realizar em um outro momento).

Outro poema escolhido para ser apresentado é “César Vallejo: *Testimony*”. No entanto, por se tratar de um dos primeiros exemplos dentro da obra de Muldoon em que uma tradução literária é realizada seguindo os moldes aqui explorados (autor: *obra*), parece relevante que também o poema em espanhol seja lido:

Piedra negra sobre una piedra blanca

Me moriré en París con aguacero,  
 un día del cual tengo ya el recuerdo.  
 Me moriré en París - y no me corro -  
 tal vez un jueves, como es hoy, de otoño.

Jueves será, porque hoy, jueves, que proso  
 estos versos, los húmeros me he puesto  
 a la mala y, jamás como hoy, me he vuelto,  
 con todo mi camino, a verme solo.

César Vallejo ha muerto, le pegaban  
 todos sin que él les haga nada;  
 le daban duro con un palo y duro

también con una sogá; son testigos  
 los días jueves y los huesos húmeros,  
 la soledad, la lluvia, los caminos...

E o poema de Muldoon:

CÉSAR VALLEJO: *TESTIMONY*

I will die in Paris, on a day the rain's been coming down hard,  
 a day I can even now recall.

I will die in Paris – I try not to take this too much to heart –  
 on a Thursday, probably, in the Fall.

It'll be like today, a Thursday: a Thursday on which, as I make  
 and remake this poem, the very bones  
 in my forearms ache.

Never before, along the road, have I felt more alone.

César Vallejo is dead: everyone used to knock him about,  
 they'll say, though he'd done no harm;  
 they hit him hard with a rod

and, also, a length of rope; this will be borne out  
 by Thursdays, by the bones in his forearms,  
 by loneliness, by heavy rain, by the aforementioned roads.

É possível, então, perceber as diferenças estruturais entre os dois poemas, como já mencionado no início do artigo (o acréscimo de rimas; a variação métrica; a mudança de título), de modo que fica ainda mais claro que tipo de tradutor é Muldoon e que preocupações tradutórias o afligem ao traduzir um poema. Com isso em mente, a tradução para o português se apresenta:

CÉSAR VALLEJO: *TESTEMUNHO*<sup>8</sup>

Vou morrer em Paris, em um dia de chuva bem intensa,  
 um dia que agora já me lembro.

Vou morrer em Paris – tento lembrar que sofrer não compensa –  
 numa quinta, antes de acabar dezembro.

Será como hoje, uma quinta: uma quinta que, enquanto faço  
 e refaço este poema, sinto que a dor estoura  
 os ossos do meu braço.

Nunca, pelo caminho, me senti tão só quanto agora.

César Vallejo morreu: dirão que para todos foi o  
 alvo, sem que merecesse;  
 é espancado com cajados

e, ainda, com chicotes; isso terá apoio  
 das quintas, dos braços e de seus ossos,  
 da solidão, da chuva forte, dos caminhos mencionados.

Como no caso anterior, há tanto aproximações quanto distanciamentos entre original e tradução, uma vez que estejam fora de questão palavras como “perdas” e “ganhos”. No entanto, é válido reparar que, na tradução para o português, ainda que seja muito mais evidente o movimento que parte do poema em inglês, há resquícios do poema em espanhol, como um tipo de influência indireta no resultado final aqui apresentado.

O próximo exemplo, por sua vez, leva a ideia de entrelaçamento de traduções e de traduções de traduções um passo além: no poema “Ovid: *Metamorphoses*”, como já apontado, Muldoon aumenta de 68 para 78 o número de versos que propôs traduzir. No poema em português, buscou-se, até o momento (é este o poema ainda em construção, justamente pelas questões aqui expostas) enfatizar a relação tradutória presente no poema de Muldoon. A maneira escolhida para realizar esse entrelaçamento foi a

<sup>8</sup> Tradução nossa.

de realizar uma tradução que não tenha o original latino escrito por Ovídio como horizonte, mas que, ao mesmo tempo (visto que esta foi uma escolha *não* realizada por Muldoon), apresente uma forte relação com a tradição poética romana: uma tradução em hexâmetros datílicos. Com esta proposta, portanto, ainda que se esteja tomando como base apenas o texto em língua inglesa para realizar a tradução, a modificação do metro para o mesmo metro utilizado por Ovídio realiza, principalmente em performance, um grande imbricamento poético. Por mesmo metro entende-se o procedimento utilizado por Carlos Alberto Nunes em suas traduções da *Ilíada* e da *Eneida*, por exemplo, em que as sílabas longas do hexâmetro são substituídas por sílabas tônicas em português. Entretanto, leva-se a proposta um pouco mais além e se pensa na construção de hexâmetros em português como pensado por Rodrigo Tadeu Gonçalves e Guilherme Gontijo Flores (2014a; 2014b) em que, diante da performance, mesmo uma sílaba átona em português pode ser lida como longa, tendo em vista também a própria variação possível do metro latino em que duas sílabas breves também poderiam ser substituídas por uma longa. Por se tratar ainda de um trabalho em desenvolvimento, expõem-se aqui os 20 primeiros versos do poema em inglês, seguidos de sua tradução para o português:

OVID: *METAMORPHOSES*

Book VI, Lines 313–81

All the more reason, then, that men and women  
should go in fear of Leto, their vengeful, vindictive numen,  
and worship the mother of Apollo and Artemis  
all the more zealously. This last tale of the demise  
of Niobe brought others to mind, inspiring no less zeal  
among the storytellers. ‘On the fertile soil  
of Lycia,’ one began, ‘the peasants, too, would scorn  
Leto and pay the price. Since these Lycians were low-born,  
the remarkable story of what happened

is scarcely known, though I saw with my own eyes the pond  
where the wonder took place. My father, being too frail  
to travel far himself, had sent me on the trail  
of a string of prime bullocks he’d turned out  
in those distant parts. He’d given me a Lycian scout  
whom I followed over the rich  
pasture till we came on a lake in the midst of which  
stood an ancient altar, its stones blackened  
by many sacrificial fires, set in a quicken  
of reeds. The scout stopped in his tracks and said in a quiet  
voice, “Have mercy on us”, and I echoed [...]

Em português:

OVÍDIO: *METAMORFOSES*<sup>9</sup>

*Livro VI, Versos 313-81*

Mais do que justo, então, que, assim como homens, mulheres  
tanto temessem sentir de Leto vingados vingares  
e à adoração da mãe de Apolo e Artêmis ocorra  
mais do que apenas zelo. A última história, em que morre  
Níobe, pôs a pensar e inspirar ainda mais zelo  
mesmo naqueles que narram. ‘Na Lícia, em que vemos o solo  
fértil,’ disseram, ‘até camponeses, mostrando desprezo a  
Leto, pagavam o preço. Mas estes, tão indefesos e  
pobres, por isso poucos conhecem fantástica história,  
mesmo que os meus tenham sido os mesmos olhos que viram  
tudo que, ao lago, passou. Uma vez que meu pai, se sozinho,  
sendo tão frágil, não ia tão longe, me deu um caminho, a  
trilha dos bois de primeira, a seguir, que mais tarde com ele em  
terras distantes teria contato. Por ordens, seguia um  
lício que a terra conhece por entre as riquezas dos pastos  
quando avistamos no meio do lago um altar, e que neste as  
pedras, de tais sacrifícios ao fogo, tornaram-se pretas,  
postas em cima das vigas. O lício parou e em voz quieta  
disse “tenhais piedade de nós” e logo em seguida  
eco se fez de mim “tenhais piedade.” Ao meu guia, [...]

<sup>9</sup> Tradução nossa.

Nesse exemplo fica mais evidente uma tentativa de uma tradução que também se aproxima dos moldes muldoonianos de tradução: ao alterar o esquema métrico proposto por Muldoon, como o próprio realiza em diversas de suas traduções, mais vozes se fazem presentes e potencializam o texto em sua língua de chegada. Por outro lado, também se levantam questões problemáticas a respeito da produtividade que tal escolha acarreta, assim como seus limites. No poema de Muldoon, o acréscimo da rima se apresenta como uma característica de sua própria poética que se buscou manter também em português; no entanto, a variabilidade métrica do poema de Muldoon faz com que alguns versos cheguem a contar com apenas três sílabas. Assim como Muldoon, essa tradução não se nega o direito de realizar acréscimos e modificações a fim de realizar suas propostas formais e, por consequência, o efeito estético proposto; porém, transformar um verso de apenas três sílabas em hexâmetro datílico parece um procedimento, ainda que possível e justificável, exagerado, principalmente no quesito acréscimo de informações. No poema de Muldoon isso não é um problema, justamente porque, ao encurtar seus versos dessa maneira, o jogo entre rimas fica mais interessante e também fica muito mais claro de onde vem o significativo aumento de 10 versos presente no poema em inglês. O tradutor, desse modo, fica diante de diversas escolhas possíveis, podendo, inclusive, realizar o caminho inverso de Muldoon e encurtar novamente o número de versos, ainda que não necessariamente voltem a ser 68. De qualquer forma, o que se busca com mais intensidade em um processo tradutório como o descrito acima é sobrepor essa profusão de vozes (que se intensifica mais ainda se, ao lermos o poema, notarmos como uma voz se posiciona dentro de outra ao narrar os acontecimentos; e ainda como por cima disso se adicionam as camadas tradutórias envolvidas). Cabe a ressalva, no entanto, de que aproximar o poema de Muldoon e de Ovídio através da metrificacão utilizada no texto latino não tem como proposta tornar o poema em inglês

“mais fiel”. Muito pelo contrário, pretende-se que essa multiplicidade sirva de exemplo para os tipos de diálogos possíveis para a construção de um poema, de forma não hierárquica, mas sim como *equívoco*, como proposto por Eduardo Viveiros de Castro, que diz:

O equívoco não é o que impede a relação, mas aquilo que a funda e a propõe: uma diferença de perspectiva. Traduzir é presumir que há desde sempre e para sempre um equívoco; é comunicar pela diferença, em vez de silenciar o Outro ao presumir uma univocidade originária e uma redundância última – uma semelhança essencial. (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 91)

Há um esforço, portanto, de se pensar o equívoco não como erro ou profusão desenfreada e sem ordenação, mas sim de uma maneira que se aproxime de seu sentido etimológico, no qual fica implícita a noção de que várias vozes conseguem ser exprimidas simultaneamente. Conceito esse, inclusive, muito caro a toda a obra poética de Muldoon.

Por fim, um poema que faz parte do livro mais recente de Muldoon e que, como explanado mais longamente acima, busca, como ele, emular certas dicções presentes na obra poética de outros poetas, a fim de construir um novo poema que poderia ser uma tradução, mas não é:

ÁLVARO DE CAMPOS: “BELFAST, 1922”<sup>10</sup>

Enquanto um pórtico  
no extremo do lago  
continua estático  
estaleiros remendam, logo,

uma fenda. Nenhuma ferreirinha  
das ferreirinhas de um bando  
não dirá também é minha  
essa terra em que a Harland

<sup>10</sup>Tradução nossa.

and Wolf se montou. Usar uma pinça  
pra pegar um rebite  
e bater com tanta força  
não adianta. O que não permite

o traço prata das penas  
da cabeça e do peito é aquele *ferr-*.  
Porque é comum que os pais nas  
ninhadas sejam difer-

entes, tanto defendem bem suas terras  
quanto podem não deixar marca.  
Apesar da fama de perfurarem  
em Glenavy e em Deer Park,

os estaleiros de boina são quietos  
como os de Barrow-in-Furness.  
Alimentados, sóbrios, flexíveis, diretos,  
mantêm a mesma reverência às

flautas doces ou ao plenilunar  
tambor Lambeg de pele de porco,  
seja pra zarpar um White Star  
ou um pequeno barco<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> ÁLVARO DE CAMPOS: "BELFAST, 1922"

While a great gantry  
at the head of the lough  
continues to stand sentry  
a team of shipyard men rush to caulk

a seam. No dunnoek in a choir  
of dunnoeks will relent  
from claiming as its own the gore  
of land on which Harland

and Wolff is built. Catching a rivet  
in a pair of tongs  
and banging it into a rift  
will hardly mend it. The dun in dunnoek

doesn't allow for the dash  
of silver in its head and throat feathers.  
Because chicks within one clutch  
often have different fathers,

Ao realizar a tradução de um poema que parecia ser uma tradução, mas não era, novamente, abre-se uma nova possibilidade de leitura que acrescenta ainda mais uma camada no movimento poético tradutório. Se Muldoon, aparentemente, emula Álvaro de Campos, invariavelmente, emula o que *ele* percebe como uma característica marcante na poesia do heterônimo mais popular de Fernando Pessoa. Do mesmo modo, o tradutor se vê diante da tarefa de reconhecer o que há tanto de traços da poesia de Álvaro de Campos quanto de Muldoon e, como no caso de Ovídio, pode optar por construir um novo poema que não seja nem um pastiche de Campos nem de Muldoon, ao mesmo tempo em que realiza as duas coisas. É possível ler o poema como um tipo de tradução de Álvaro de Campos se levarmos os conceitos de tradução às últimas consequências, em que as ideias de reescrita, intertextualidade e referência são todas misturadas entre si sob uma ideia geral de um processo tradutório que se constitui, não apenas, mas também, por esses processos. Talvez haja menos características formais semelhantes às construções poéticas de Álvaro de Campos no poema do que afinidades temáticas, enquanto que, no mesmo livro, no poema que referencia Emily Dickinson, o caso seja justamente o contrário.

Traduzir a poesia de Paul Muldoon, tão recheada de referências e dificuldades de elaboração formal já é, por si só, um trabalho árduo e que

dunnocks are at once highly territorial  
and likely to go unremarked.  
Though they've been known to drill  
in Glenavy and Deer Park,

the dunchered shipyard men are no less peaceable  
than those of Barrow-in-Furness.  
Souped up, staid, swerveless, supple,  
they hold in equal reverence

the pennywhistle and the plenilunar  
pigskin of a Lambeg drum,  
be they sending off a White Star liner  
or a little tramp.

tensiona, põe à prova as possibilidades da tradução de poesia. Quando levadas em conta as traduções que o próprio Muldoon realiza ao longo de sua carreira, publicadas em seus livros como aparentes poemas originais, de autoria própria, acrescenta-se mais uma camada de dificuldade que, no entanto, se mostra muito frutífera enquanto exemplo das possibilidades de escolhas que o tradutor pode realizar. Aqui, por se tratar de um trabalho ainda em andamento, foram apresentadas primeiras versões para as traduções que visam apresentar a obra de Muldoon ao contexto brasileiro.

## Referências

ALCOBIA-MURPHY, Shane. *Sympathetic ink: intertextual relations in Northern Irish poetry*. Liverpool: Liverpool University Press, 2006. <https://doi.org/10.5949/UP09781846314148>.

BOLL, Tom. César Vallejo in English: Stanley Burnshaw, Paul Muldoon, and Lawrence Venuti's Ethics of Translation. *Translation and Literature*, Edinburg, v. 22, n. 1, p. 74-102, 2013. <https://doi.org/10.3366/tal.2013.0100>

FALCI, Eric. Translation as Collaboration: Ní Dhomhnaill and Muldoon. In: BREARTON, Fran; GILLIS, Alan (ed.). *The Oxford Handbook of Modern Irish Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 2012. p. 328-340. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199561247.001.0001>.

FLORES, Guilherme Gontijo; GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. Polimetria latina em português. *Revista Letras*, Curitiba, v. 89, 2014a. <https://doi.org/10.5380/rel.v89i1.35146>

FLORES, Guilherme Gontijo; GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. Três Traduções Rítmicas: Lucrécio, Catulo e Horácio. *Revista Rónai*, Juiz de Fora, v. 2, n. 1, 2014b.

HOLDRIDGE, Jefferson. *The poetry of Paul Muldoon*. Dublin: The Liffey Press, 2008.

JAKOBSON, Roman. Os aspectos linguísticos da tradução. 20. ed. In: JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995.

JOHNSTON, Maria. Other Modes of Being: Nuala Ní Dhomhnaill, Paul Muldoon, and Translation. In: ROBINSON, Peter (ed.). *The Oxford Handbook of British & Irish Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 2013. p. 442-460. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199596805.013.025>.

KENDALL, Tim. *Paul Muldoon*. Chester Springs: Dufour Editions, 1996.

KENDALL, Tim; MCDONALD, Peter (org.). *Paul Muldoon: Critical Essays*. Liverpool: Liverpool University Press, 2004. <https://doi.org/10.5949/UP09781846313745>.

MULDOON, Paul. *Horse Latitudes*. London: Faber & Faber, 2006.

MULDOON, Paul. *Maggot*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2010.

MULDOON, Paul. *Moy Sand and Gravel*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002.

MULDOON, Paul. *One thousand things worth knowing*. London: Faber & Faber, 2015.

MULDOON, Paul. *Poems 1968-1998*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2001.

MULDOON, Paul. *The End of the Poem*. London: Faber & Faber, 2006.

O'CONNOR, Laura. The bilingual routes of Paul Muldoon/Pól Ó Maoldúin. *Irish Studies Review*, [s.l.], v. 19, n. 2, p. 135-155, 2011. <https://doi.org/10.1080/09670882.2011.565942>

OSBORN, Andrew. Skirmishes on the Border: The Evolution and Function of Paul Muldoon's Fuzzy Rhyme. *Contemporary Literature*, [s.l.], v. 41, n. 2, 2000. <https://doi.org/10.2307/1208763>

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify/n-1 edições, 2015. <https://doi.org/10.22456/1984-1191.70016>

WILLS, Claire. *Reading Paul Muldoon*. Hexham: Bloodaxe Books, 1998.

Recebido em: 14/10/2018.

Aprovado em: 7/1/2019.

Publicado em: 20/6/2019.