

A ÉCFRASE NA POESIA DE RICHARD SIKEN: UMA TRADUÇÃO DE “PORTRAIT OF FRYDERYK IN SHIFTING LIGHT”

EKPHRASIS IN RICHARD SIKEN’S POETRY: A TRANSLATION OF “PORTRAIT OF FRYDERYK IN SHIFTING LIGHT”



Kamila Moreira de Oliveira de LIMA
Doutoranda
Universidade Federal de Santa Catarina
Centro de Comunicação e Expressão
Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução
Florianópolis, Santa Catarina, Brasil
lattes.cnpq.br/1874774996171276
orcid.org/0000-0003-4377-2249
kamilamdeoliveira@gmail.com

Resumo: Com a publicação de *War of the Foxes* (2015), a poesia de Richard Siken, caracterizada pelo verso livre e uma estética cinematográfica, volta-se bastante para as artes plásticas, em um constante diálogo com a pintura, utilizando a écfrase como recurso retórico. Neste artigo, a fim de propor uma tradução para um dos poemas da coletânea que exemplifique esse diálogo, examino aspectos ecfásticos da estética de Siken por meio de uma breve análise dos poemas “Portrait of Fryderyk in Shifting Light” e “Three Proofs”. A discussão do espaço dessa ferramenta na estética do poeta permite buscar soluções para manter os elementos encontrados nos poemas em uma tradução para o português, o que possibilita um melhor conhecimento acerca do desempenho das escolhas referentes às características dessa atividade na poesia. É apresentada, portanto, uma proposta de tradução para o poema “Portrait of Fryderyk in Shifting Light”, assim como comentários acerca do processo tradutório.

Palavras-chave: Richard Siken. *War of the Foxes*. Poesia estadunidense. Écfrase. Tradução de poesia.

Abstract: With the publication of *War of the Foxes* (2015) Richard Siken’s poetry, characterized by free verse and a cinematographic aesthetic, turns heavily to the fine arts, in a constant dialogue with painting, using ekphrasis as a rhetorical resource. In order to propose a translation for one of the poems in the collection that exemplifies this dialogue, we examine ekphrastic aspects of Siken’s aesthetics through a brief analysis of the poems “Portrait of Fryderyk in Shifting Light” and “Three Proofs”. Discussing the space of this tool in the poet’s aesthetics allows us to seek solutions to maintain the elements found in the poems in a translation into Portuguese, which enables a better understanding of the performance of the choices regarding the characteristics of this activity in poetry. A translation proposal for the poem “Portrait of Fryderyk in Shifting Light” is therefore presented, as well as comments about the translation process.

Keywords: Richard Siken. *War of the Foxes*. North American poetry. Ekphrasis. Poetry translation.



Este é um artigo em acesso aberto distribuído nos termos da *Licença Creative Commons* Atribuição que permite o uso irrestrito, a distribuição e reprodução em qualquer meio desde que o artigo original seja devidamente citado.

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original article is properly cited.

Este artigo tem como objetivo analisar como a relação entre pintura e literatura se dá na poesia de Richard Siken, mais especificamente por meio do processo de éfrase aplicada como recurso literário. Discutir o espaço deste recurso na poesia de Siken permite considerar soluções mais adequadas para sua tradução. A seguir, após apresentar brevemente o trabalho do poeta, tratarei do conceito de éfrase e seu uso na poesia de Siken, para, então, fazer a apresentação do poema “Portrait of Fryderyk in Shifting Light” e de seu processo de tradução para o português.

Na primeira coletânea de Richard Siken, intitulada *Crush* (2005), os poemas são marcados por temas como obsessão, erotismo e morte, dialogando entre si em uma espécie de narrativa em três atos, apresentando personagens recorrentes que parecem “presos em um roteiro em que estão condenados a repetir sempre os mesmos atos destrutivos”¹ (Kempnaers, 2019, p. 932). Com grande influência do cinema contemporâneo, a poesia de Siken evoca cenas que lembram a linguagem cinematográfica, com cortes abruptos e versos que variam em tamanho, em um constante vaivém (Kronenberg, 2015). Uma visão romantizada da morte e da obsessão, tal como a que ele apresenta, beneficia-se desta estrutura fragmentada, como um mosaico de cenas entrecortadas de um mesmo filme, que desenvolve seu próprio ritmo sem o uso de rimas.

Dez anos depois de *Crush*, com *War of the Foxes* (2015), o poeta, cineasta e pintor evidencia o amadurecimento de sua obra não somente ao utilizar referências a outras mídias – inclusive com uma intertextualidade recursiva com suas próprias pinturas – mas também ao questionar até onde, afinal, é possível ir com a arte. Se a característica marcante dos poemas em *Crush* já era efrástica em si, com os recursos de fragmentação e a imagética cinematográfica, em *War of the Foxes* esse aspecto chega ao seu ápice, em diferentes níveis.

Segundo Rodolpho (2010, p. 8), a éfrase é um processo descritivo detalhado, “por meio do qual se pode produzir um ‘quadro’ do objeto da descrição”. Tendo sua origem como exercício retórico desde a Antiguidade clássica, o termo é retomado no século XIX para designar tal recurso literário a partir deste século (Vieira, 2017). A seguir, portanto, relacionaremos essa definição à de poesia efrástica.

A Éfrase na Poesia de Richard Siken

Em seu estudo *Éfrase: de recurso retórico na antiguidade a fenômeno midiático na contemporaneidade*, Vieira (2017) faz uma revisão teórica do conceito de éfrase até sua incorporação pelos estudos da intermedialidade na contemporaneidade. De acordo com Vieira

(2017, p. 50), a partir do século XX, a “[...] écfrase acontece quando, em um processo mental, a evocação de uma imagem visual é desencadeada a partir de sua verbalização, por intermédio de um texto lido ou escutado”. Neste procedimento, a écfrase acaba por resultar em uma nova obra, suscitada pela resposta visual na mente do receptor.

Trazendo a écfrase especificamente para o contexto da poesia contemporânea, Barry (2002) apresenta uma definição mais específica: de acordo com o autor, o poema ecfástico seria aquele que fala de, ou sobre, uma obra de arte, com a conotação inicial de que esta obra esteja necessariamente “fora” do poema. No entanto, Barry continua, deve-se também considerar as subdivisões desse tipo de poema. Além das categorias básicas de écfrase real (quando uma obra real é descrita ou discutida) e teórica (quando a obra em questão é fictícia), Barry propõe ainda mais quatro variantes.

No que se refere à écfrase real, a variante aberta apresenta o objeto da écfrase “fora de quadro”, “e, portanto, poderia ser considerada como uma descrição de (digamos) uma cena real, em vez de uma representação pictórica dessa cena”² (Barry, 2002, p. 156, tradução minha). A variante fechada, por outro lado, deixa explícito que o objeto do poema não é uma situação real. As duas variantes não são mutuamente exclusivas, uma vez que uma frase identificando uma obra de arte específica pode, por exemplo, “fechar” a écfrase que até então estava aberta em um poema.

Para a écfrase teórica, Barry propõe a subdivisão nas variantes fictícia e conceitual. No primeiro caso, a obra de arte à qual o poema se refere é fictícia, mas é apresentada “em termos totalmente ‘realistas’” (Barry, 2002, p. 156, tradução minha). Já na variante conceitual, a obra também é imaginária, mas apresenta características supra-realistas – “é um objeto conceitual, que não apenas *não existe*, mas que *não poderia existir*”³ (Barry, 2002, p. 156, tradução minha).

Levando em consideração o conceito de poesia ecfástica e suas subdivisões discutidas por Barry (2002), assim como os conceitos apresentados por Vieira (2017) acerca dos efeitos causados no receptor da écfrase, dois poemas de *War of the Foxes* foram selecionados para exemplificar o uso desse recurso por Richard Siken, assim como para discutir quais soluções podem ser trazidas para a tradução de um deles para o português.

O poema “Portrait of Fryderyk in Shifting Light” traz um eu lírico que observa seu amante e se vê impossibilitado de capturar a sua beleza. Nas palavras de Butts (2015, tradução minha), “a incapacidade de produzir um retrato exato é uma representação do problema real, a incapacidade de conhecer verdadeiramente uma outra pessoa”⁴. Siken apresenta este problema, assim como a ausência da sua solução, por meio de uma descrição em primeira pessoa do

próprio eu lírico no ato de criação de uma pintura, o que poderia, inicialmente, ser considerado um tipo de éfrase teórica fictícia, já que o retrato descrito no poema não existe. No entanto, pode-se argumentar ainda que se trata não de um tipo de éfrase fictícia, mas sim conceitual – já que ao longo do poema a descrição do processo de pintura vai deixando o realismo de lado.

I find the parts that overlap with mine and light them
up in clays and creams, yellow music singing pink,
the flicker of his mouth a purple rust.

[...]

I made a shape of the shape he made, subtracted
what he shared with anyone else. There wasn't
much left but it felt like him, wild and scared.

(Siken, 2015, pp. 22–23).

4

Em “Three Proofs”, Siken questiona o que a representação da imagem pode realmente dizer sobre o seu objeto com a análise de pinturas de Picasso, Rafael e Caravaggio. Com este exemplo, é possível constatar claramente como, utilizando o mesmo recurso retórico geral, estes dois poemas do autor apresentam tipos de éfrase bastante distintos; enquanto o objeto do primeiro poema é um retrato fictício e seu foco é o processo de pintura, também irreal, o segundo poema discute diretamente três quadros que de fato existem (*Gertrude Stein* [1905-6], *Saint George and the Dragon* [1504-6] e *David with the Head of Goliath* [1609-10]), no que podemos considerar como éfrase real.

Pablo Picasso, *Gertrude Stein*, 1905-6

When she saw herself, finished, she said, *It doesn't look like me*. Picasso said, *It will*. Perhaps it will look like her because it is the document and will remain, while she is just a person who will fade. Now, when we think of her, we think of this painting. Picasso was planning ahead.

The painting is evidence but not proof. There's no proof that she looked like that, even though we have the document. She existed enough to be painted [...]

(Siken, 2015, p. 24)

A seguir, apresentaremos mais alguns detalhes acerca do poema “Portrait of Fryderyk in Shifting Light” e discutiremos o processo de tradução dele para o português⁵, especialmente no que diz respeito às escolhas referentes às características efrásticas do texto.

Retrato de Fryderyk sob a Luz Mutável

“Portrait of Fryderyk in Shifting Light” conta com 58 versos, não divididos em estrofes, nos quais, como mencionado anteriormente, o eu lírico descreve o ato de pintar um retrato. Ao longo do poema, vários ângulos da pessoa, objeto deste retrato, são descritos sob uma luz que muda de tempos em tempos. Eventualmente, o eu lírico parece perceber que não tem como capturá-la e a deixa fugir do escrutínio do seu olhar. A tradução proposta, portanto, busca manter a coerência das imagens evocadas pelo poema, tanto por meio das escolhas lexicais quanto por meio da sua estrutura.

No que diz respeito ao título, “Retrato de Fryderyk sob a luz mutável”, a escolha de “mutável” em detrimento de outras acepções mais comuns para “shifting” (por exemplo, *inconstante, variável, móvel*) é justificada pelas ocorrências seguintes do verbo *to shift*. O verbo “mudar”, utilizado ao longo do poema como tradução para *shift*, tem a vantagem de ser um verbo curto, que portanto se encaixa na estrutura do poema de modo similar ao que ocorre na estrutura original. A escolha de “mutável” como tradução para *shifting*, portanto, se adequa à essa escolha devido à origem comum ao adjetivo e ao verbo.

5

Quadro 1 – Trecho traduzido

Portrait of Fryderyk in Shifting Light	Tradução
What can you know about a person? They shift in the light. You can't light up all sides at once. [...] Some hours later the light has shifted , the floorboards] creak.	O que se pode saber sobre uma pessoa? Elas mudam sob a luz. Não se pode iluminar todos os lados de uma vez. [...] Algumas horas depois a luz muda , o assoalho range.

Elaboração: própria. Grifos meus.

A forma é mais um aspecto a se observar na tradução da poesia de Siken. Embora faça uso de uma linguagem contemporânea e do verso livre, seus poemas tendem a ser estruturados com quebras de linha e extensões de versos que se complementam. Essa prática, mais evidente em *Crush*, perde um pouco de força em *War of the foxes*, mas continua sendo uma das marcas do poeta. Dessa forma, considerou-se importante não ultrapassar demasiadamente a extensão

dos versos na tradução em comparação com o texto fonte, assim como quebrar os versos nos mesmos pontos sempre que possível. Façamos agora o cotejo entre o poema em inglês e sua tradução para identificar as alterações e incertezas inevitáveis.

Quadro 2 – Trecho traduzido

Portrait of Fryderick in Shifting Light	Tradução
What can you know about a person? They shift in the light. You can't light up all sides at once. Add] a second light and you get a second darkness, it's only] fair. [...]	O que se pode saber sobre uma pessoa? Elas mudam] sob a luz. Não se pode iluminar todos os lados de uma vez.] Com uma segunda luz você terá uma segunda escuridão,] é mais que justo. [...]
It was too much to bear. I put down the brush and] looked at my hands. I turned off the headlight of] my looking and let the animal get away.	Era demais para suportar. Deixei de lado o pincel e] olhei para as minhas mãos. Desliguei o farol do meu olhar e deixei o animal fugir.

Elaboração: própria. Grifos meus.

6

Nos exemplos acima (Quadro 2), pode-se perceber que a escolha de “acrescente” para a tradução de *add* resultaria em um aumento considerável do verso traduzido. Embora destoante da forma do poema de modo geral, a escolha de “**Com** uma segunda luz...” se justifica pelo sentido preservado.

Quanto aos recursos efrásticos do poema, estes se concentram principalmente nos versos em que o eu lírico descreve o processo de pintura, com referências a cores e materiais. São nesses momentos, também, que o poema se torna mais abstrato, já não somente fazendo uma descrição, mas compondo a ação de forma mais sonora.

Quadro 3 - Trecho traduzido

Portrait of Fryderick in Shifting Light	Tradução
I find the parts that overlap with mine and light them] up in clays and cream, yellow music singing pink,] the flicker of his mouth a purple rust. [...]	Encontro as partes que se sobrepõem às minhas e as ilumino] em argilas e cremes, música amarela cantando rosa,] o cintilar da boca dele, uma ferrugem púrpura. [...]
His hair is bronze in here, not gold: walnut, bark and cinnamon, chipped brick] tipped in ink.	Seu cabelo é bronze aqui, não dourado: noz, casca e canela, tijolo lascado] pintado na ponta.

Elaboração: própria. Grifos meus.

No exemplo acima, a sonoridade presente no verso “clays and cream, yellow music singing pink” se deve principalmente à repetição do fonema /ɪŋ/ em “singing pink”, um recurso que não pôde ser utilizado na tradução para o português. Buscamos compensar a perda da sonoridade alguns versos depois. Originalmente, a sonoridade de “walnut, bark and cinnamon, chipped brick tipped in ink” resulta do uso de “chipped” (/ˈtʃɪpt/) e “tipped” (/ˈtɪpt/). Na tradução, opto pela repetição do fonema tanto em “casca” (kˈaʃkə) e “canela” (kənˈelə) quanto em “pintado” (pɪtˈadu) e “ponta” (pˈõtə), compensando no verso final o que não pôde ser recuperado foneticamente do verso inicial.

“Portrait of Fryderik in Shifting Light” é, por fim, um poema baseado na visão do eu lírico. As descrições relacionadas à pintura fazem referência a “sombras”, “brilho”, “cintilar” e “iluminar” e, quando finalmente fica claro que não é mais possível sujeitar a pessoa ao escrutínio de tal olhar, o eu lírico passa a determiná-la como “desfocado” e “opaco”. Essas escolhas lexicais, que dizem respeito a relação entre luz e sombra, ajudam a compor a cena narrada no poema, a qual termina com a conclusão do eu lírico de que é na opacidade, afinal, que se pode ser sólido, verdadeiro.

7

Considerações Finais

Como discutido por Vieira (2017) em um breve resumo sobre a evolução deste conceito, a éfrase não diz respeito somente à descrição de uma representação visual, mas também aos efeitos que essa descrição causa no receptor. Dessa forma, “um dos principais objetivos do exercício retórico da éfrase é exatamente criar uma impressão visual na mente do ouvinte” (Vieira, 2017, p. 49).

Com o exemplo da poesia de Richard Siken, busquei demonstrar que a éfrase poética pode ser um recurso utilizado de diversas formas. Além disso, ao traduzir o poema em questão, foi possível identificar em que momentos o poema se utiliza da éfrase para formar uma imagem que não se limita à descrição, mas busca provocar uma resposta emocional no leitor.

Com os poemas selecionados para análise neste artigo, foi possível exemplificar brevemente como o recurso literário da éfrase pode ser utilizado de formas diferentes dentro de uma mesma obra. A experiência de tradução de “Portrait of Fryderyk in Shifting Light” permite uma leitura mais aprofundada do poema, revelando camadas de significado que surgem a partir das escolhas tradutórias em conjunto com os atributos poéticos mais significativos do texto fonte.

A seguir, apresento o poema e a tradução proposta na íntegra:

Portrait of Fryderyk in Shifting Light

There is something terribly wrong with his face –
empty, restless, one side older than the other.

What is a thing? Sediment. A slow river clogged with
silt. I sussed the gesso into foam and white roses,
stalling. I troubled the shadows and silvered his edges.

What can you know about a person? They shift
in the light. You can't light up all sides at once. Add
a second light and you get a second darkness, it's only
fair. He is looking at the wall and I am looking at his
looking. Difficult thing, to be scrutinized so long.

I find the parts that overlap with mine and light them
up in clays and creams, yellow music singing pink,
the flicker of his mouth a purple rust. His face
8 congeals as he settles in. His hair is bronze in here,
not gold: walnut, bark, and cinnamon, chipped brick
tipped in ink. My shadow falls across his face, blue milk
and pistachio, his eyes shine like wedding rings. My
shadow falls across him and it doesn't go away. Some
hours later the light has shifted, the floorboards
creak. You can't paint the inside of anything, so why
would you try? Painting the inside of anything is
dangerous. I imagined my wrists broken just enough
to keep the feeling from crawling up my arm.

Dangerous thing: an open arm, an open channel.

All these things, rungs of the ladder. Lovers
do the looking while the strangers look away. It isn't
fair, the depth of my looking, the threat of my
looking. It's rude to shake a man visible and claim
the results. This side of his face, now this side of his
face. His profile up against the tulips. I put down
the brush and walked around the room. Even when

I look away I am still looking. He is inside his body
and I am inside my body and it matters less and less.
Shared face, shared looking. A collaboration.
He didn't expect to be handed over, to be delivered. To be
tricked into his own face. Anyone can paint
a mask. It's boring. And everyone secretly wants
to collaborate with the enemy, to construct a truer
version of the self. How much can you change
and get away with it, before you turn into someone
else, before it's some kind of murder? Difficult,
to be confronted with the fact of yourself. Opaque
in the sense of finally solid, in the sense of
see me, not through me. The selves, glaze on glaze,
accumulating their moods and minutes. We tremble
and I paint the trembling. I enlarged his mouth
and everything went blurry, a forgery. It might
as well be. And all my fingers turned to twigs. Inside
himself he jumped a little. Why build a room you
can live in? Why build a shed for your fears?
The life of the body is a nightmare. This is my hand
over his face, which isn't his face anymore, revising.
I made a shape of the shape he made, subtracted
what he shared with anyone else. There wasn't
much left but it felt like him, wild and scared.
It was too much to bear. I put down the brush and
looked at my hands. I turned off the headlight of
my looking and let the animal get away.

Retrato de Fryderyk sob a luz mutável

Há algo muito errado com o rosto dele –
vazio, inquieto, um lado mais velho que o outro.
O que é uma coisa? Sedimento. Um rio lento obstruído pelo
lodo. Transformei o gesso em espuma e rosas brancas,

paradas. Agitei as sombras e revesti de prata as bordas.
O que se pode saber sobre uma pessoa? Elas mudam
sob a luz. Não se pode iluminar todos os lados de uma vez.
Com uma segunda luz você terá uma segunda escuridão, é
mais que justo. Ele está olhando para a parede e eu para o seu
olhar. É difícil, ser analisado por tanto tempo.
Encontro as partes que se sobrepõem às minhas e as ilumino
em argilas e cremes, música amarela cantando rosa,
o tremor da boca dele, uma ferrugem púrpura. Seu rosto
congela enquanto ele se ajusta. Seu cabelo é bronze aqui,
não dourado: noz, casca e canela, tijolo lascado
pintado na ponta. Minha sombra cai sobre o rosto dele, leite azul
e pistache, seus olhos brilham como alianças. Minha
sombra cai sobre ele e não vai embora. Algumas
horas depois a luz muda, o assoalho
10 range. Não se pode pintar o interior de qualquer coisa, então por que
você tentaria? Pintar o interior de qualquer coisa é
perigoso. Imaginei meus pulsos quebrados apenas o suficiente
para evitar que a sensação rastejasse pelo meu braço.
Algo perigoso: um braço aberto, um canal aberto.
Todas essas coisas, degraus para subir. Amantes
olham enquanto estranhos desviam o olhar. Não é
justa, a profundidade do meu olhar, a ameaça do meu
olhar. É uma grosseria fazer um homem visível e reivindicar
os resultados. Esse lado do rosto dele, agora esse outro
lado. O perfil dele junto às tulipas. Deixo de lado
o pincel e ando pela sala. Mesmo quando
desvio o olhar, ainda estou olhando. Ele está dentro do seu corpo
e eu estou dentro do meu corpo e isso importa cada vez menos.
Rosto compartilhado, olhar compartilhado. Uma colaboração.
Ele não esperava ser entregue, ser libertado. Ser
levado ao seu próprio rosto. Qualquer um pode pintar
uma máscara. É entediante. E todos querem colaborar

com o inimigo em segredo, construir uma versão
mais verdadeira de si. Até que ponto você pode mudar
e sair impune, antes de se tornar outra pessoa,
antes que seja uma espécie de assassinato? Difícil,
ser confrontado com o fato de si mesmo. Opaco,
no sentido de finalmente sólido, no sentido de
veja a mim, não através de mim. Os eus, verniz sobre verniz,
acumulando seus humores e minutos. Trememos,
e eu pinto o tremor. Aumentei sua boca
e tudo ficou borrado, uma imitação. Pode até
ser. E todos os meus dedos se tornaram ramos. Por dentro
ele se assustou um pouco. Por que construir um lugar em
que se possa viver? Por que construir um abrigo para os seus medos?
A vida do corpo é um pesadelo. Esta é a minha mão
sobre o rosto dele, que já não é mais o rosto dele, revendo.
Fiz uma forma da forma que ele fez, subtraí
o que ele compartilhou com mais alguém. Não restou
muito, mas se parecia com ele, selvagem e assustado.
Era demais para suportar. Deixei de lado o pincel e
olhei para as minhas mãos. Desliguei o farol
do meu olhar e deixei o animal fugir.

11

REFERÊNCIAS

- Barry, P. (2002). Contemporary Poetry and Ekphrasis. *The Cambridge Quarterly, Special Issue on Contemporary Poetry II*, 31(2), 155–165.
- Butts, L. (2015). Richard Siken's WAR OF THE FOXES. *The Iowa Review*.
<https://iowareview.org/blog/richard-sikens-war-foxes>
- Kempnaers, T. (2019). Queer Discomfort: Desire and Heteronormativity in Richard Siken's Crush. *College Literature*, 46(4), 914–941.
- Kronenberg, S. (2015). Love in Contemporary Gay Male Poetry in the Works of Richard Siken, Eduardo C. Corral, and Jericho Brown. *Cordite Poetry Review*, 1.

Rodolpho, M. (2010). *Écfrase e Evidência nas Letras Latinas: Doutrina e Práxis*. [Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo].

Siken, R. (2005). *Crush*. Yale University Press.

Siken, R. (2015). *War of the Foxes*. Copper Canyon Press.

Vieira, M. de P. (2017). Écfrase: de recurso retórico na Antiguidade a fenômeno midiático na contemporaneidade. *Todas as Letras*, 19(1), 45–57.

¹ “[The characters] appear trapped in a scripted world in which they are doomed to repeat the same destructive motions.” (Kempnaers, 2019, p. 932).

² “[...] and so could be taken as a description of (say) an actual scene, rather than a pictorial representation of that scene.” (Barry, 2002, p. 156).

³ “So it is a conceptual object, one which not only *doesn't*, but also *couldn't* exist.” (BARRY, 2002, p. 156).

⁴ “[...] the inability to provide an exact portrayal is a proxy for the actual problem, the inability to truly know another person.” (Butts, 2015).

⁵ A reprodução do poema completo em inglês e a tradução para o português apresentada neste artigo foram autorizadas pelo autor, por meio da editora Copper Canyon Press.