

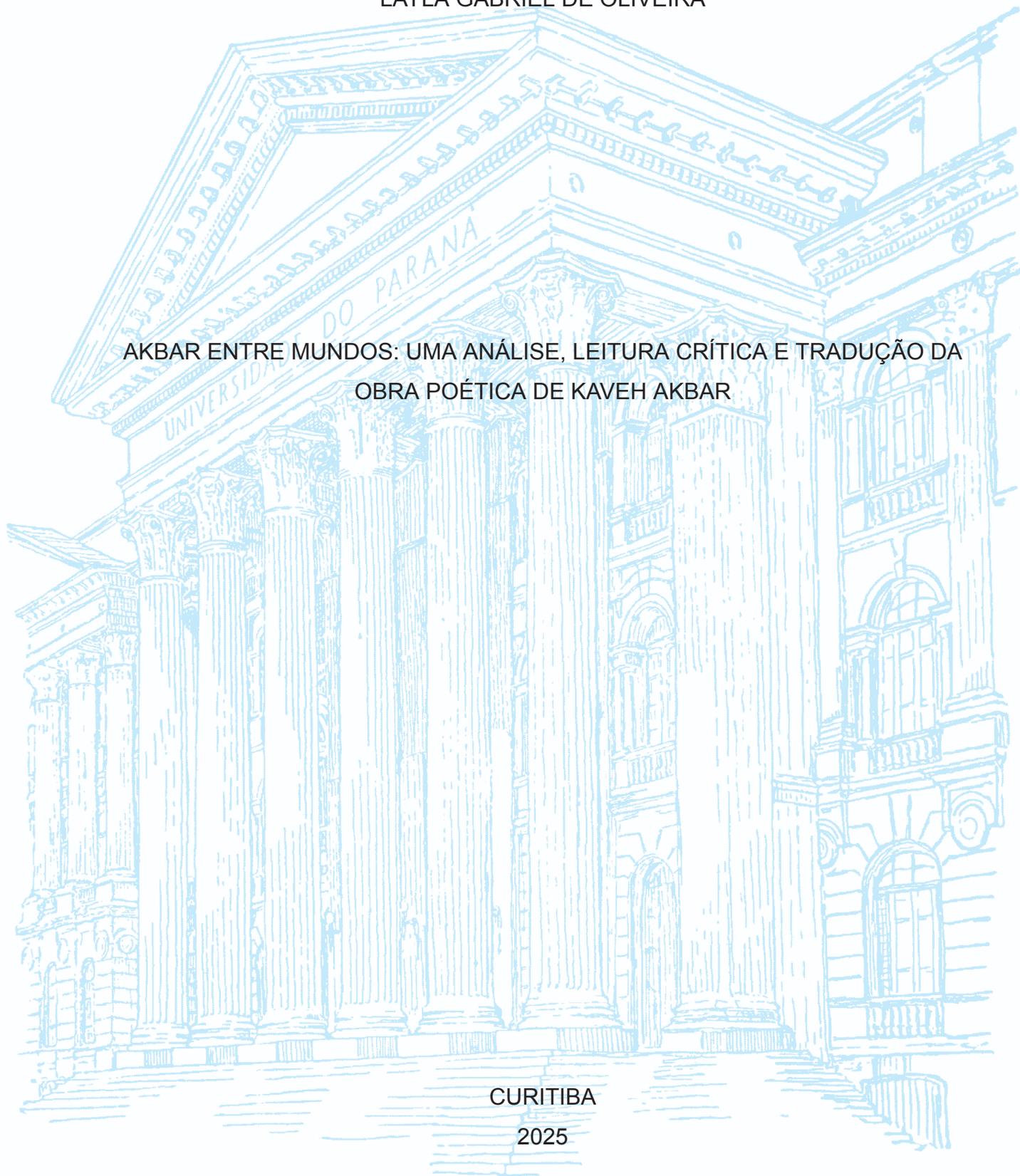
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LAYLA GABRIEL DE OLIVEIRA

AKBAR ENTRE MUNDOS: UMA ANÁLISE, LEITURA CRÍTICA E TRADUÇÃO DA
OBRA POÉTICA DE KAVEH AKBAR

CURITIBA

2025



LAYLA GABRIEL DE OLIVEIRA

AKBAR ENTRE MUNDOS: UMA ANÁLISE, LEITURA CRÍTICA E TRADUÇÃO DA
OBRA POÉTICA DE KAVEH AKBAR

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração Estudos Literários

Orientador: Prof. Dr. Caetano Waldrigues Galindo

CURITIBA

2025

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Oliveira, Layla Gabriel de

Akbar entre mundos: uma análise, leitura crítica e tradução da obra poética de Kaveh Akbar. / Layla Gabriel de Oliveira. – Curitiba, 2025.

1 recurso on-line : PDF.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Caetano Waldrigues Galindo.

1. Akbar, Kaveh, 1989-. 2. Poesia. 3. Tradução e interpretação. 4. Memória na Literatura. I. Galindo, Caetano Waldrigues, 1973-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanóela Nogueira Dias CRB-9/1607

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **LAYLA GABRIEL DE OLIVEIRA**, intitulada: **AKBAR ENTRE MUNDOS: UMA ANÁLISE, LEITURA CRÍTICA E TRADUÇÃO DA OBRA POÉTICA DE KAVEH AKBAR**, sob orientação do Prof. Dr. CAETANO WALDRIGUES GALINDO, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestra está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 27 de Fevereiro de 2025.

Assinatura Eletrônica

07/03/2025 12:14:29.0

CAETANO WALDRIGUES GALINDO

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

07/03/2025 11:13:27.0

LUCI MARIA DIAS COLLIN

Avaliador Externo (PROFESSOR PESQUISADOR- UFPR)

Assinatura Eletrônica

07/03/2025 16:43:30.0

GUILHERME GONTIJO FLORES

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

AGRADECIMENTOS

O número de pessoas que marcaram esse trabalho é imensurável, e agradeço imensamente a todas elas. Vou nomear aqui algumas; sem a contribuição de vocês, nada disso teria sido possível.

Agradeço, primeiramente, ao Caetano Galindo, pela sua orientação generosa, por ter sido paciente e acomodado o meu ritmo, me dando liberdade, apoio e confiança. Suas aulas da graduação e da pós moldaram a minha forma de traduzir. Agradeço demais a leitura atenta deste trabalho.

Agradeço à Luci Collin e Guilherme Flores, pelos seus valiosos comentários na banca de qualificação e por terem me acompanhado desde a graduação até agora. Luci, eu nunca teria proposto essa dissertação se você não tivesse proposto a sua, lá trás. Obrigada por ter aberto o caminho para mim e outras dezenas de tradutoras.

Agradeço à CAPES, pela bolsa de estudos, sem a qual esse trabalho não teria sido possível, e ao Programa de Pós Graduação em Letras da UFPR, que segue público, de altíssima qualidade e gratuito.

Aos meus colegas que, nas trocas diárias, me ajudaram a transformar esse trabalho na sua melhor versão. Nossas conversas, formais e informais, enriqueceram demais a pesquisa.

Agradeço à minha família, pelo apoio.

E por último e mais importante, agradeço ao meu companheiro, Rodrigo Tadeu Gonçalves, pelo carinho e entusiasmo com o meu trabalho, por ter escutado atentamente todas as vezes que eu quis ler os poemas em voz alta, por dividir a sua imensa biblioteca, e por ter sempre acreditado em mim. O seu amor e parceria fizeram toda a diferença.

I hold my breath.
The boat I am building
will never be done.
(Kaveh Akbar, 2017, p. 89)

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo comentar criticamente a produção poética do escritor contemporâneo americano-iraniano Kaveh Akbar, autor de dois livros de poemas: *Calling a Wolf a Wolf* (2017) e *Pilgrim Bell* (2021). Akbar nasceu na cidade de Teerã, no Irã, em 1989 e na infância mudou para os Estados Unidos, onde vive até hoje. Neste trabalho, articulo a sua biografia de deslocamento com a sua produção literária, dentro dos limites da autoficção. Ademais, proponho uma análise aprofundada de como os temas, estipulados aqui como centrais na sua obra, “linguagem”, “religião” e “memória”, aparecem e se entrelaçam ao longo da sua produção poética. Também conecto a literatura de Akbar e sua trajetória biográfica com a discussão acerca da "literatura sem morada fixa", teorizada por Ottmar Ette (2018), problematizando assim as questões da literatura contemporânea e das suas fronteiras. E, por último, apresento a tradução de 23 poemas retirados de seus dois livros, a fim de possibilitar ainda mais a discussão sobre a sua obra poética, que é recente e, apesar de ter obtido grande destaque no cenário literário norte-americano, permanece pouco conhecida e não tinha sido, até o momento, traduzida no Brasil.

Palavras-chave: Tradução 1. Poesia 2. Literatura sem morada fixa 3. Deslocamento 4. Multiculturalidade 5.

ABSTRACT

This research aims to critically analyse the poetic production of the contemporary American-Iranian writer Kaveh Akbar. He is the author of two poetry books, *Calling a Wolf a Wolf* (2017) and *Pilgrim Bell* (2021). Akbar was born in Tehran, Iran, in 1989, and moved to the United States as a child, where he currently lives. In this research, I articulate his biography with his literary production, within the limits of autofiction. Also, I conduct a detailed analysis of how the three themes, defined here as the main themes in his poetry books, “language”, “religion” and “memory”, appear and are intertwined throughout his work. I also connect Akbar's literature and his biographical trajectory with the discussion about "literatures without a fixed abode", theorized by Ottmar Ette (2018), thus problematizing the issues of contemporary literature and its borders. And, finally, this dissertation presents my translation of 23 poems taken from Akbar's two books into Portuguese, in order to shine a light on his work and bring the discussion about it to Brazil. His publications are farrelly recent, and despite receiving great attention in the North American literary scene, they remain little known in Brazil and have not, to this date, been translated or published in the country.

Keywords: Translation. Poetry. Literatures without a fixed abode. Displacement. Multiculturality.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - IN THE LANGUAGE OF MAMMON

67

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	16
1.1 BIOGRAFIA	21
2 SUBJETIVIDADE EM AKBAR	25
2.1 O LUGAR DE AKBAR NO CONTEXTO CONTEMPORÂNEO	27
2.1.1 A construção do eu-lírico	29
3 LINGUAGEM, RELIGIÃO E MEMÓRIA	31
3.1 A FALTA E O FARSI: UMA REFLEXÃO METALINGUÍSTICA	31
3.1.1 <i>Vade retro</i> , inglês: linguagem, religião e ausência	36
3.2. A memória	40
3.2.1 Mise en scène e a figura do autor	46
4 AKBAR ENTRE MUNDOS	60
4.1 LITERATURA SEM MORADA FIXA E SUAS REPERCUSSÕES	62
5 UMA BREVE CONSIDERAÇÃO SOBRE A FORMA	67
6 AS ESCOLHAS TRADUTÓRIAS	71
7 A TRADUÇÃO	76
7.1. Traduções de <i>Calling a Wolf a Wolf</i>	76
7.2. Traduções de <i>Pilgrim Bell</i>	101
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS	162
REFERÊNCIAS	164

1 INTRODUÇÃO

"Sometimes God comes to earth disguised as rust" (Akbar, 2017, p. 2). Esse é o verso que abre *Calling a Wolf a Wolf*, o primeiro livro de poemas do poeta e escritor americano-iraniano Kaveh Akbar, publicado em 2017 pela Alice James Books. Na minha tradução, Akbar fala português e diz, em decassílabo: "Às vezes desce Deus feito ferrugem".

Além da religião, o tema que é chave para a interpretação da sua obra já está presente nesse primeiro verso: o deslocamento. Seja ele entre mundos – Deus que se desloca para a terra – ou no traduzir-se em outras formas inesperadas – Deus transfigurado em ferrugem, que por sua vez transforma as coisas – é o movimento que marca a sua poesia e a sua trajetória; "Ser selvagem: surgir/ onde você não é esperado" (Akbar, 2017, p. 88).

O movimento é parte fundamental da sua identidade e da sua biografia: Akbar nasceu na cidade de Teerã, no Irã, em 1989, e aos dois anos de idade mudou com a família para os Estados Unidos, onde vive até hoje. Publicou dois livros de poemas: *Calling a Wolf a Wolf* (2017) e *Pilgrim Bell* (2021a). Em ambos os livros, o autor descreve os diversos impactos desse deslocamento, tanto no nível pessoal, a partir da sua própria experiência, quanto a partir de uma perspectiva mais ampla, acerca do choque de culturas entre os dois países, as diferenças religiosas, linguísticas, sociais e políticas.

De acordo com o poeta, em entrevista concedida para a *Chicago Review of Books*, um dos efeitos dessa migração tão cedo na infância é que ele sente dificuldade em definir sua própria nacionalidade:

Com frequência sou descrito como iraniano-americano, ou vice-versa. Essa construção com hífen me parece inadequada (...) Em uma sala cheia de iranianos, me sinto a pessoa menos iraniana, em uma sala cheia de americanos, me sinto a pessoa menos americana¹ (AKBAR, 2021b, s/p)

Para além da questão de território, houve também um trânsito linguístico. Por causa da sua trajetória, Akbar passou por um processo que se aproxima do que

¹ Todas as traduções, onde não explicitado, são da autora. Os originais estão disponíveis nas referências.

Maher (2007) descreve como um "modelo assimilacionista de submersão", em que a língua materna é sobreposta por uma segunda língua que tem mais estímulo no ambiente. Como a migração de Akbar se deu aos dois anos de idade, a sua mudança fez com que o inglês se tornasse a sua língua principal, e língua de escolha para produção da sua literatura. Com isso, o fársi, sua língua materna, passou a ocupar o lugar do passado, da infância e da família.

Há um número significativo de menções e frases inteiras em fársi na obra de Akbar, pontuando esse trânsito entre línguas e entre mundos. Quando aparece, o fársi está atrelado ao passado; junto disso, a impossibilidade de retorno. O fársi – a língua perdida – corresponde à nação perdida também, deixada.

O entrelaçamento entre língua e nação é assunto sobre o qual discorreram muitos estudiosos; Wilhelm von Humboldt (2006), na primeira metade do século XIX, ao observar as circunstâncias que acompanham a vida de uma nação, declara que apenas a língua é de natureza diversa, e necessariamente mais importante que quaisquer outros fatores, sendo "a própria alma da nação, surgindo sempre no mesmo passo que ela" (Humboldt, 2006, p. 3). Como consequência, a aquisição de uma nova língua significaria "a conquista de um novo ponto de vista na maneira de ver o mundo" (ibidem, p. 149).

Podemos observar essas implicações na obra de Akbar. Ao falar de Teerã, o fársi é evocado pela sua ausência, o espaço vazio que ficou para trás: "não compreendo as palavras / que balbucio em vídeos caseiros gravados em Teerã mas deduzo/ que eram fascinantes²³ (Akbar, 2017, p. 71). Língua e nação se confundem.

Apesar da mudança para os Estados Unidos ter transformado a sua vida de muitas formas, Akbar não negou o seu passado de imigrante. O deslocamento e a sua falta de pertencimento ao país de chegada marcaram a sua obra poética, que, com frequência, tematiza o que é estar entre dois mundos. Além disso, Akbar cresceu muçulmano e a religiosidade é parte importante da sua obra poética: mais uma herança trazida do seu país de origem. Até hoje, ser muçulmano nos Estados Unidos permanece um estigma grande, cercado pelo preconceito, principalmente

² I don't understand the words / I babble in home movies from Tehran but I assume/ they were lovely

³ Os trechos citados ao longo do trabalho que foram retirados de poemas que receberam traduções integrais estão em tradução, sem originais em nota (pois os originais completos se encontram no capítulo 8). Os trechos de poemas que não receberam traduções integrais nesse trabalho estarão em tradução com os originais em nota – exceto na seção 3.2.4, onde os originais aparecem em tabelas, lado a lado com a tradução.

após os ataques de 11/09/2001. Esse marco intensificou a xenofobia e os estereótipos negativos projetados sobre os muçulmanos e povos do Oriente Médio. Akbar é, no entanto, pertencente (também) a essa nação. A identidade do autor é tão borrada quanto os limites da sua linguagem.

No contexto de estrangeiro, Akbar não está sozinho: na história da literatura, são muitos os autores cujas obras são profundamente impactadas por um deslocamento, seja por imigração ou exílio. Esse deslocamento, que define o status de estrangeiro, faz com que a sua obra seja de difícil caracterização, ocupando uma área cinzenta entre literatura nacional e literatura de imigração. Muitas vezes, uma obra como a dele está inserida em um contexto tão específico que chamá-la simplesmente de "literatura global" também não faz jus à sua complexidade.

De acordo com o teórico alemão Ottmar Ette, determinar uma obra literária entre os extremos da literatura nacional e literatura mundial deixou de ser suficiente. É necessário recorrer a outra formulação, que o autor propõe que seja a "literatura sem morada fixa". Ette reforça em sua tese o crescimento que essa literatura tem tido nos últimos séculos: "é inquestionável que a multiplicidade dessas formas muito diversas de literatura sem morada fixa tenha aumentado rapidamente no decorrer da segunda metade do século XX e continue crescendo no século XXI" (Ette, 2018, p. 16).

A obra de Akbar se encaixa nessa definição pela sua pluralidade e pelo deslocamento migratório que o coloca em uma posição de difícil definição: Akbar é ao mesmo tempo iraniano e americano. Sua literatura fala de temas pertinentes para as duas culturas, com trânsito entre o inglês e o fârsi, e fazendo menção de forma equilibrada às religiões mais populares de cada país, o cristianismo e o islamismo.

Abro aqui um parêntese. Qualquer deslocamento entre países já é capaz de causar uma desestabilização na forma em que um indivíduo se reconhece e vê o mundo, mas em Akbar encontramos um caso limite. O trânsito dele se dá entre dois países radicalmente diferentes, de culturas e línguas distintas, e que tem um histórico de hostilidade entre si, ambos extremamente importantes no cenário mundial. Depois de romperem qualquer relação diplomática em 1980, os dois países continuam a disputar conflitos no Oriente Médio até hoje, o mais recente no contexto da guerra Israel-Hamas, sendo o primeiro apoiado pelos Estados Unidos, hoje a maior potência bélica do mundo.

É importante tomarmos nota das formas de rivalidade entre os dois países e as duas religiões, o islã e o cristianismo, porque isso torna a obra de Akbar ainda mais complexa. Ele habita, ao mesmo tempo, esses dois espaços, essas duas realidades, e precisa navegar a contradição que isso implica. Encontramos diversos indícios de como esse conflito se dá para o autor na sua poesia.

Proponho mostrar, com essa dissertação, que a literatura de Akbar se encaixa nessa definição de literatura sem morada fixa, teorizada por Ette (2018). Como sustenta o autor:

(...) a terminologia em desenvolvimento acerca das literaturas sem morada fixa mostra e ultrapassa demarcações literárias nacionais tanto quanto fronteiras entre nações, ela dinamiza sustentavelmente a concepção frequentemente estática de uma literatura de migração, que não mais encontra sua única condição na migração (biográfica) (ETTE, 2018, p. 17)

É nessa definição que a obra de Akbar encontra uma classificação possível. Mais do que apenas uma literatura de migração, a natureza da obra constituída aponta para uma definição mais ampla, que não se limita apenas a um território ou a um aspecto do passado.

A experiência biográfica de Akbar, que aparece na sua literatura, está longe de ser um caso isolado. De acordo com o levantamento de dados divulgado pela Agência da ONU para Refugiados (2023), cerca de 100 milhões de pessoas se deslocaram à força no ano de 2022, sendo esse o número mais alto registrado desde o início da contagem disponibilizada pela plataforma, em 1991. O mundo em que vivemos hoje não é mais um mundo onde os conceitos de "língua", "nação" ou mesmo "literatura nacional" são estáveis, se é que um dia foram. O mundo em que vivemos é mais próximo do mundo de Akbar, do mundo de Ette, de nomenclaturas porosas e fronteiras borradas.

Muitas vezes, o país de origem, a língua materna e os aspectos religiosos e culturais acabam por se transformar (ou até mesmo se perder) na trajetória de deslocamento. E, como ressalta Ette (2018), esse é um trânsito constante que modifica a experiência de quem migrou de território, de cultura, e de linguagem. Vemos o reflexo do deslocamento de Akbar espalhado pela sua literatura.

O poeta retrata como uma temática constante na sua obra o que significa pertencer a dois lugares diferentes e por isso, não ter uma identidade unificada. Num universo que transita entre polos completamente opostos, a questão da língua é só a ponta do iceberg: por trás dela, embaralham-se divisões e mais divisões sociológicas, culturais, morais e religiosas. O trecho a seguir, também retirado do poema "[O Palácio](#)"⁴, ilustra bem essa questão: "(...) inglês/ é a primeira língua da minha mãe,/ mas não é a minha. / Eu poderia ter dito bademjan. / Eu poderia ter dito khodafez" (Akbar, 2021a, p. 68).

Ao sugerir que o eu-lírico seria capaz de utilizar uma frase tipicamente persa, "khodafez" (na tradução "que Deus o proteja"), o que Kaveh propõe é uma realidade possível, atrelada à sua língua e à religião, mas que não se concretizou. Os registros das consequências da imigração para a América e a desterritorialização do que um dia foi a sua língua materna aparecem na obra de Akbar como uma pegada do seu deslocamento: de um lugar para o outro. Mas a transição não é definitiva, nem vai apenas em um sentido. Por toda a obra, podemos observar o deslocamento de Akbar em ambas as direções, do passado para o futuro, do presente para o passado, do Irã para a América, e de volta ao Irã.

A experiência de escrita (e de leitura) é permeada pelo constante movimento entre os mundos. E é justamente sobre esse movimento entre mundos que teoriza Ette (2018), abrindo portas para um entendimento da literatura como algo mais amplo do que as definições padrão:

Não se trata da fixação de uma nova cartografia do literário com uma designação de novos espaços literários relacionada a isso, mas do surgimento de novos padrões de movimento transareais, translinguais e transculturais que ultrapassam a distinção entre literatura nacional e mundial (ETTE, 2018, p. 17)

Afinal, as questões de identidade e pertencimento que permeiam a obra do poeta são um lugar propício para se pensar a tradução. O choque entre diferentes culturas, religiões e linguagens é precisamente o lugar onde a tradução se faz

⁴ Os poemas que foram traduzidos integralmente neste trabalho estão com o título traduzido e com um hyperlink que levam para a tradução completa. Imediatamente anterior a tradução, está o seu original. Os poemas que não foram traduzidos neste trabalho estarão com os títulos originais.

evidente. Ou, como afirma Guilherme Gontijo Flores, "todo encontro de culturas é, por si só, um encontro tradutório" (Flores, 2008, p. 13).

Concomitante com a tradução comentada de uma parcela substancial da obra de Akbar, também traçarei, nesta dissertação, um comentário sobre a relação sensível de Akbar com o fârsi, a sua língua materna, sobre as questões complexas acerca do multilinguismo, das referências culturais e religiosas que compõem os textos. Para isso, realizei uma análise literária da obra do autor, pautada em explorar como os conceitos de "linguagem", "religião" e "memória", identificados por mim como essenciais para a leitura e interpretação da sua obra, se entrelaçam ao longo dos seus dois livros de poemas.

Para dar conta de todos os objetivos mencionados, essa dissertação está organizada da seguinte forma: o capítulo 1 será dedicado à introdução e à biografia de Akbar. O capítulo 2 será dedicado a contextualizar Akbar e sua obra, explorando a subjetividade e a construção do eu-lírico, de forma a tecer um comentário crítico acerca da sua obra poética como um todo. No capítulo 3, desenvolvo separadamente os tópicos de "religião, memória e linguagem", utilizados como critério para a escolha dos poemas a serem traduzidos, explorando a relação do autor com o fârsi, o árabe, a pátria, a linguagem, a religião e conceitos de autoficção. No capítulo 4, desenvolvo um argumento a favor da relevância da teoria de Ette (2018) para uma leitura aprofundada de Akbar, e acerca das repercussões que o conceito de "literatura sem morada fixa" encontra na contemporaneidade.

Adiante, no capítulo 5, analiso brevemente os aspectos formais dos poemas, a fim de elaborar os critérios práticos estabelecidos para a tradução, no capítulo 6. Por fim, a tradução de 23 poemas completos encontra-se no capítulo 7. Esses poemas foram selecionados a partir de um total de 93, que compõem a obra poética completa de Akbar – até o momento. Os critérios de seleção foram as temáticas explicitadas no capítulo 3. E, por último, no capítulo 8, estão os comentários finais. .

1.1 BIOGRAFIA

Após a mudança para os Estados Unidos, ainda na infância e na vida adulta, Akbar morou em diversos estados, entre eles Pensilvânia, Nova Jersey, Wisconsin e Indiana. Se formou pela Butler University e fez o seu PhD em Escrita Criativa na

Florida State University. Em 2014, fundou um site de entrevistas com poetas chamado *Divedapper*. Publicou o seu primeiro livro de poemas no formato de plaquete, *Portrait of the Alcoholic*, pela Sibling Rivalry Press em 2017, seguido por *Calling a Wolf a Wolf*, publicado pela Alice James Books nos Estados Unidos e pela Penguin Books no Reino Unido, também em 2017. Em 2021 publicou *Pilgrim Bell* pela Graywolf Press. Entre outros destaques, Akbar teve seus poemas publicados por periódicos de importância, tais como *The New Yorker*, *The New York Times*, *Poetry Magazine*, *Best American Poetry*, *The New Republic*, *Paris Review*, *PBS NewsHour*, e *Tin House*.

É importante destacar aqui que, por *Portrait of the Alcoholic* ser considerado um livro menor, um recorte dos poemas que aparecem na coleção completa, *Calling a Wolf a Wolf*, vou desconsiderá-lo para a finalidade dessa pesquisa. O próprio autor e sua crítica tratam *Calling a Wolf a Wolf* como a estreia de Akbar na literatura. Cito aqui alguns exemplos: o acadêmico e poeta Frank Bidart se referiu a livro como "an intensely inventive and original debut". O poeta e professor Eduardo C. Corral disse que *Calling a Wolf a Wolf* é "one of the best debuts in recent memory"⁵. A palavra *debut*, estreia, nos mostra essa escolha da crítica e do autor de apresentar o livro desta forma. Por isso, vou me referir, na minha análise, apenas aos dois livros principais, *Calling a Wolf a Wolf* (2017) e *Pilgrim Bell* (2021).

Além de escritor de poesia, Akbar também é ativo em outras esferas do mundo literário. Em 2022, a editora Penguin publicou *The Penguin Book of Spiritual Verse: 110 Poets on the Divine*, editado por ele. Além disso, junto com a artista Paige Lewis – com quem é casado desde 2018 – Akbar editou o livro *Another Last Call: Poems on Addiction and Deliverance*, publicado em 2023. Também foi autor de uma coluna semanal para a *Paris Review*, chamada "Poetry RX", ao lado de Sarah Kay e Claire Schwartz, e professor de escrita criativa na Purdue University, em Indiana.

Podemos ver pela sua biografia como Akbar é uma figura presente na cena literária dos Estados Unidos, não só como escritor, mas como editor, colunista, professor e criador de conteúdo sobre literatura. O destaque principal está na sua produção poética, que conquistou um reconhecimento considerável nos últimos anos. Seu primeiro livro recebeu oito prêmios de literatura, incluindo The John C.

⁵ As duas frases acerca de *Calling a Wolf a Wolf* foram retiradas do site <https://kavehakbar.com/>. Acesso 29 de janeiro de 2024.

Zacharis First Book Award 2017 e Foreword INDIES Book of the Year Award, além de ter sido citado como livro do ano por nove revistas diferentes.⁶ Já seu livro mais recente, *Pilgrim Bell*, foi finalista do prêmio Maya Angelou 2021⁷ e recebido com resenhas elogiosas em revistas como *TIME*⁸ e *The New Yorker*⁹. Akbar recebeu um Prêmio Pushcart e um Prêmio Lucille Medwick Memorial da Poetry Society of America.

Uma questão biográfica de grande relevância para a obra poética do autor é o fato de que Akbar é alcoólatra e teve problemas com vício em boa parte da sua vida adulta. A escrita poética foi, segundo ele mesmo, parte importante do seu processo de recuperação: "Durante a minha reabilitação, era como se eu acordasse e me perguntasse: como não cometer suicídio acidentalmente nas próximas horas? E a poesia, com frequência, era a resposta" (Akbar, 2021c, s/p).

Em uma notícia sobre Akbar no *The New York Times*, a jornalista Elizabeth A. Harris escreveu um pouco sobre como era a vida do autor nos seus tempos de alcoolismo: "Quando Kaveh Akbar bebia, era comum acordar com machucados no corpo, ou perceber que tinha perdido os óculos, a carteira ou o carro. Ao abrir os olhos, ele poderia estar algum beco ao invés de no seu apartamento" (Harris, 2024, s/p). Harris segue descrevendo que certa vez, ele acordou e percebeu que não conseguia andar, porque havia quebrado a pélvis.

O vício é um dos principais temas explorados em ambos os seus livros, sendo o assunto principal de poemas como "Recovery", "Drinkaware Self-Report", "Milk", "[Sete Anos Sóbrio](#)" e os muitos poemas intitulados "Portrait of the Alcoholic". Referências diretas e indiretas ao desejo, ao álcool, drogas, vícios em geral e a experiência de sobriedade aparecem espalhadas pelos livros. Akbar relata estar sóbrio desde 2014.

Já é possível notar como, à diferença talvez do que verificamos com outros autores, ou do que estamos acostumados a pensar, a biografia de Akbar é de fato muito relevante para a interpretação da sua obra. Não podemos falar aqui de um

⁶ A lista completa de premiações e indicações que *Calling a Wolf a Wolf* recebeu está disponível no site da editora [Alice James](#). Acesso 29 de janeiro de 2024.

⁷ A lista completa de premiações e indicações que *Pilgrim Bell* recebeu está disponível no site da editora [Graywolf Press](#). Acesso 29 de janeiro de 2024.

⁸ Disponível em: <https://time.com/collection/100-must-read-books-2021/6120683/pilgrim-bell/> Acesso 29 de janeiro de 2024.

⁹ Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2021/08/09/kaveh-akbar-finds-meaning-in-misunderstanding> Acesso 29 de janeiro de 2024.

eu-lírico descolado da realidade biográfica. Em alguns poemas, o conhecimento de marcos da vida pessoal do autor é essencial para uma compreensão mais completa da parte do leitor.

Desta forma, é possível classificar, até certa medida, a obra de Akbar como autobiográfica ou autoficcional. De acordo com a definição de Marjorie Worthington de obra autoficcional, *Calling a Wolf a Wolf* e *Pilgrim Bell* caberiam no termo, pois: "o principal traço definidor da autoficção, como eu a defino, é a inclusão de uma versão do autor como personagem, geralmente como protagonista" (Worthington, 2018, p. 2).

A sobreposição do eu-lírico com a figura biográfica do autor é um recurso bem utilizado na literatura contemporânea. Worthington observou esse aumento no número de obras autofissionais na literatura estadunidense já na segunda metade do século XX, e atribuiu esse fenômeno ao declínio do capital cultural da figura tradicional do autor. De acordo com ela, a democratização da autoria possibilitada por novas mídias fez com que qualquer um pudesse ocupar esse espaço e contar a sua história individual. E se isso era verdade no século passado, hoje em dia é ainda mais.

A discussão em torno do aspecto autobiográfico da obra poética de Akbar é realizada em detalhes ao longo do capítulo 3. Mas, antes disso, escolhi discorrer primeiro sobre a construção do eu-lírico na sua obra como um todo, tema desenvolvido a seguir, no capítulo 2.

Hoje, em 2025, Akbar tem 36 anos, não tem filhos e é professor na Universidade de Iowa.

2 A SUBJETIVIDADE EM AKBAR

A relação do autor com a sua obra é uma temática exaustivamente discutida ao longo dos séculos e parte importante do debate literário. Ao longo da história, a crítica literária adotou diferentes pontos de vista, incluindo ou excluindo o autor da análise da sua obra, a depender da abordagem prevalente em cada momento. Uma das vozes incontornáveis para se discutir o assunto é a da chamada nova crítica, movimento inaugurado por críticos de viés mais formalista no século XX. Importante corrente teórica, a nova crítica moldou muito do pensamento contemporâneo acerca da prática de análise literária, seja por adesão ou discordância dos seus princípios.

De acordo com a nova crítica, uma obra literária deveria ser avaliada e interpretada a partir de elementos pré-determinados; entre eles estava a marcante insistência de que todos os elementos necessários para análise de um texto literário estariam contidos na obra em si. No geral, a nova crítica propunha o fim do interesse da crítica em elementos exteriores – como a vida do autor, o contexto histórico, ou as implicações sociais e econômicas da sua obra (Guerin e outros, 1966, p. 72). Além disso, as intenções articuladas pelo autor acerca do efeito desejado com a obra não deveriam ser levadas em consideração, pois o autor seria, de acordo com Wimsatt & Beardsley (1946), "uma testemunha não confiável" (*apud* Guerin e outros, 1966, p. 78)

Apesar de ganhar força na primeira metade do século XX, a nova crítica foi alvo de diversos questionamentos em relação aos seus métodos: "[a nova crítica] parece não ter funcionado muito bem para grande parte da poesia americana escrita desde 1950; como estudantes apontam com frequência, ela tende a negligenciar os sentimentos e aparenta ser fria e sem tato no seu interesse pela forma." (Guerin e outros, 1966, p. 115)

Além disso, críticas à doutrina apontam para as limitações da prática, como o possível alheamento de uma obra que se vê separada do seu autor e contexto histórico. Em contrapartida, o surgimento dos estudos culturais na segunda metade do século XX, bem como a sua expansão, impactou o já consolidado campo dos estudos literários (Mattelart e Neveu, 2004), influenciando a forma como a obra e o autor poderiam ser relacionados. Da combinação entre os estudos culturais e os

estudos literários surgiram os estudos de gênero, a crítica feminista e outras novas vertentes da crítica literária.

A abordagem dos estudos culturais nos estudos literários difere da nova crítica em um ponto crucial, pois propõe que a crítica deveria sim se interessar pelos elementos exteriores à obra, como, por exemplo, o gênero do autor, sua etnia, sexualidade e outros elementos que fossem determinados como relevantes. Isso abriu espaço para que novos tipos de literatura rompessem com o cânone literário da época, composto majoritariamente por homens brancos, cis, héteros e de classe social alta.

Apesar de essas questões não se aplicarem exclusivamente à prosa, a aproximação de autor e obra é mais delicada quando se trata de poesia. Sob a influência dos autores românticos do século XIX – que se projetavam nos seus textos e dividiam traços pessoais e biográficos com o eu-lírico – os leitores contemporâneos de poesia ainda tendem a querer aproximar o eu-lírico poético do autor, mesmo após o rigoroso discurso da nova crítica ter marcado a forma como abordamos uma obra literária. A poesia é, historicamente, mais difícil de ficcionalizar do que a prosa; a própria palavra "ficção" é normalmente usada para se referir a narrativas em prosa.

Isso se intensifica quando nos deparamos com poemas que nos colocam dentro de uma esfera intimista e dentro do contexto biográfico do autor. Ao abordar temas tão pessoais, somos colocados dentro de uma subjetividade que nos leva a questionar o quanto de uma obra foi escrito a partir da experiência, e o quanto é ficção.

Sob a influência da crítica literária do século XIX, XX e XXI, navegar pelo campo da subjetividade na poesia não é um trabalho fácil para o leitor contemporâneo. É preciso levar em consideração essas questões para analisarmos uma obra complexa como a de Akbar, onde o autor se projeta deliberadamente em parte da sua obra literária, ao mesmo tempo em que desenvolve uma poesia onde o "eu" nem sempre está colocado.

Em um contexto em que a literatura foi transformada pelos estudos culturais, proponho aqui uma tentativa de localizar a obra de Akbar, levando em consideração a discussão da autoria na literatura e na poesia. Exploro o tema mais particularmente no contexto contemporâneo a seguir.

2.1 O LUGAR DE AKBAR NO CONTEXTO CONTEMPORÂNEO

Hoje, a relação do autor e da sua obra continua no centro do debate: com um mundo hiperconectado e a facilidade de comunicação em massa ocasionada pela internet – bem como a dificuldade de eliminar essas mesmas comunicações de forma permanente – um autor pode ser uma figura pública, com o poder de influenciar a sua obra literária em grande escala.

Além disso, com a chamada "cultura do cancelamento", emergente desde o começo da década de 2010¹⁰, nenhum autor – ou obra – está a salvo. Independente do contexto histórico, uma obra pode ser considerada "proibida" exclusivamente pelas manifestações públicas do seu autor, como inclinações políticas ou religiosas. Casos delicados abrangem desde T. S. Eliot até J. K. Rowling, que nos mostram que, se separar um autor de sua obra já não era simples nos tempos da Nova Crítica, é ainda menos agora. No caso de Rowling, a manifestação pessoal da autora nas redes sociais teve consequências palpáveis na sua literatura: muitas pessoas deixaram de comprar seus livros e até queimaram coletivamente seus exemplares de Harry Potter (Nolan, 2020). O argumento é de que, para cancelar um autor, é preciso também cancelar a sua obra.

O inverso também acontece: em 2022, no Brasil, o autor Márwio Câmara foi demitido da escola onde era professor por ter narrado no seu livro, *Escobar* (2021) a história de um professor que se envolve com uma aluna. A direção da escola interpretou o livro como biográfico (apesar de se tratar de uma obra de ficção) e demitiu Câmara sem justificativa (Telles, 2023).

Por outro lado, as vertentes dos estudos culturais têm visto a frágil separação entre autor e eu-lírico de uma forma benéfica, como algo que pode ser usado como artifício para impulsionar novos movimentos literários, como a literatura de minorias. Devido ao crescimento e barateamento do mercado editorial nas últimas décadas, juntamente com a ascensão da preocupação social com a luta das minorias, o fenômeno de escrever a partir de uma experiência subjetiva explícita tomou conta do cenário literário, não só brasileiro, mas global. A subjetividade literária do século XXI

¹⁰ *Cancel culture* é um termo dicionarizado pelo *Collins English Dictionary*, descrito como "a social climate in which a person, organization, etc is likely to be ostracized in response to a perceived wrongdoing". Sua origem é incerta, mas o termo aparece sendo usado nas redes sociais desde 2010.

foi uma forma que autores pertencentes a grupos minoritários, até então afastados do cânone literário, encontraram para falar da sua experiência.

Através de um resgate dessa "subjetividade romântica" – ou simplesmente de uma re-personificação da poesia, que tinha sido "despersonificada" nos séculos XIX e XX – foi possível dar voz a um discurso que antes não tinha como se expressar. Justamente por isso, misturar obra com biografia tem sido um recurso intencionalmente utilizado.

Esse é o contexto literário onde surge a literatura de Akbar. Muitas vezes, o eu-lírico se identifica pelo mesmo nome, passou pela mesma trajetória que o autor, divide a família, a mudança para os Estados Unidos e compartilha do mesmo passado alcoólatra. Esses fatos, que fazem parte da sua trajetória biográfica, com frequência ganham destaque na sua poesia. Em muitos poemas, faz sentido compreender o eu-lírico como colado à figura do autor, pois, a partir dessa interpretação, é possível entender melhor alguns dos trechos que, sem esse contexto, se tornariam mais opacos.

Mas, apesar de estar inserido em um movimento amplo de ocupação de lugar de fala – pelo preconceito sofrido em relação ao seu país de origem e religião, e a falta de adequação à nação de chegada – a literatura de Akbar não se resume a isso. A forma como essas temáticas se apresentam é complexa e mostra que o material com que estamos lidando é mais do que simplesmente uma junção de eu-lírico e obra. É a qualidade, recursividade, artificialidade e cuidado com a forma que impedem que a sua obra seja lida como apenas mais uma que tematiza o ponto de vista do sujeito marginalizado.

Por partir da sua experiência pessoal, Akbar enriquece sua literatura ao propor uma chave de leitura que passa pelo que é sensível e particular: o passado, a infância, a perda e a religião. Tudo isso opera na esfera do simbólico, da identidade, do que é único e singular. Sem se encerrar no discurso identitário, a poesia de Akbar floresce a partir dele, e nos convida a refletir sobre os nossos próprios afetos.

O uso de dados biográficos da vida de Akbar é uma das chaves de leitura para a interpretação dos seus poemas, assim como relatos pessoais do autor, disponibilizados em entrevistas. Faço uso dessas informações com um pouco de ceticismo (traço herdado da nova crítica), levando em consideração apenas o que é

relevante para a presente dissertação. A seguir, análise de forma mais detalhada quem é de fato o eu-lírico na obra de Akbar, e como ele se manifesta.

2.1.1 A construção do eu-lírico

Ao analisarmos os poemas de ambos os livros, é possível notar como a primeira pessoa do singular aparece constantemente em grande parte da obra. O destaque para o "eu" poético é tão grande que, em alguns poemas que apresentam somente letras minúsculas, o eu aparece excepcionalmente em maiúscula ("I" no original). Isso se deve à própria convenção ortográfica do inglês, mas é um artifício que o autor poderia ter recusado, visto que ele tão frequentemente recusa a sintaxe tradicional e a pontuação. Além disso, desde e.e. cummings, a recusa das maiúsculas nas regras tradicionais do inglês, como o uso do "I" em minúsculas, não é inédita. Portanto, defendo que não se trata apenas de uma adequação à regra ortográfica, mas um destaque intencional para o eu-lírico, que narra os poemas. Curiosamente, "Deus" também aparece em maiúscula, visualmente competindo com o "Eu" na página.

Como foi dito anteriormente, o eu-poético é muito semelhante a Akbar, e muitas vezes é possível ler os poemas como relatos pessoais do autor, mas é preciso ter cuidado para não generalizar: há também poemas com um "eu" outro, que não é o Akbar, como por exemplo, o poema "[Herança](#)" (Akbar, 2017, p. 18), narrado do ponto de vista da Reyhaneh Jabbari, uma mulher iraniana enforcada em 2014.

Também há poemas em que o eu-lírico não aparece identificado e casos de poemas sem a presença de um narrador em primeira pessoa. É preciso olhar caso a caso; no geral, sobrepor autor e obra é uma boa chave de leitura, mas cada poema permanece uma construção singular, que precisa ser avaliada de forma individual.

Além disso, mesmo quando se referem a dados biográficos, existem outros elementos que atravessam os poemas e não permitem que sejam lidos como um relato fiel. Há imagens surrealistas, frases fora de contexto e quebras sintáticas que mostram que o material com que estamos lidando em Akbar é mais complexo do que uma mera junção do eu-lírico e obra. Há tantas figuras fantasiosas – entre elas,

Deus, anjos demônios – que fica claro que Akbar não pretende que seu trabalho seja lido como um relato fiel.

Uma leitura de Akbar como um autor que escreve sobre a sua experiência de sujeito marginalizado é reducionista; seus relatos não narram fatos cotidianos ou comuns. Não tematizam o preconceito de forma direta. Não falam sobre as dificuldades que ele enfrenta por morar nos Estados Unidos. É somente para o leitor atento que a experiência de Akbar se revela, mas em código: em metáforas, símiles, em imagens poéticas, surrealistas e fragmentadas. É trabalho do leitor buscar as referências religiosas, os dados biográficos e o contexto histórico para compor, ele mesmo, o significado.

Em uma entrevista concedida a Claire Schwartz para a revista *Poets & Writers*, Akbar nos dá uma pista de como ele constrói o eu-lírico com a intenção de criar certa complexidade, que impede que o leitor se distancie completamente do texto e interprete a poesia como algo confessional.

Não quero que esses poemas sejam um jeito de expurgar a culpa liberal. Eu poderia ter escrito um livro de poemas sobre a discriminação da TSA ou sobre o professor da nona série que me chamou de "*sand N-word*". Essas são coisas reais que aconteceram – e acontecem – comigo. (...) Se eu escrevesse esses poemas, alguém poderia ler e dizer: "nossa, como aquelas pessoas são horríveis", e aí ficar num espaço ético relativamente confortável. (...) Eu quero fazer o contrário disso. Quero que o meu "eu" convide os leitores a se verem tão comprometidos e ferrados quanto o "eu" que eu sou é comprometido e ferrado. Só aí podemos começar a dar os passos necessários para lutar contra tudo isso. (AKBAR, 2021e, s/p)

A esfera intimista cuidadosamente construída na sua poesia, misturada com atenção à forma poética, compõe um quebra-cabeça a ser decifrado, interpretado, discutido, lido e relido pela recepção.

A contextualização da obra de Akbar e do eu-lírico contido nela é necessária para que eu possa aprofundar, adiante, os três eixos centrais que acredito compõem a sua obra, e que escolhi destacar nessa dissertação: linguagem, religião e memória. Desenvolvo melhor essa ideia – e aprofundo a tensão entre autor e obra no contexto da autobiografia e autoficção – no capítulo a seguir.

3 LINGUAGEM, RELIGIÃO E MEMÓRIA: UMA ANÁLISE

Para explorar como as questões de religião, linguagem e memória se entrelaçam na obra de Akbar, tracei um itinerário que nos possibilitará alcançar uma conclusão mais completa, através da análise detalhada de cada um desses tópicos separadamente, para apenas então conectá-los. Primeiro, na seção 3.1, entro nos pormenores da linguagem, analisando as reflexões metalinguísticas que permeiam os dois livros selecionados. Na mesma seção, também contextualizo e comento as aparições do fârsi nos poemas de Akbar.

Adiante, na seção 3.2.1, analiso a cosmovisão divina cristã-islâmica retratada na obra, utilizando os registros poéticos de Akbar acerca do divino e de questões que tangenciam o tema, como o ato da oração e referências a passagens bíblicas e do alcorão. Por serem acompanhadas do contexto religioso, também comentei as menções ao árabe. E, por último, na seção 3.2.2, há uma passagem pela conceitualização do termo "memória", e de como esse tema aparece em *Calling a Wolf a Wolf* e *Pilgrim Bell*.

Por fim, na mesma seção, explico como esses temas se entrelaçam de forma clara, através de tabelas e de um código de cores, comentando os diferentes jeitos em que esses três tópicos se relacionam dentro da obra poética do autor.

3.1. A FALTA E O FÂRSI: UMA REFLEXÃO METALINGUÍSTICA

Na sua resenha de *Pilgrim Bell* para *The New Yorker*, Andre Chan registra a sua percepção de que a metalinguagem é assunto central no livro: "sentimos que a preocupação de Akbar com a linguagem é extremamente séria: falar é sobreviver" (Chan, 2021, s/p). Essa observação de Chan aponta para as muitas reflexões metalinguísticas que podemos encontrar no livro, seja o eu-lírico relatando a sua experiência da perda do fârsi e o processo de aquisição do inglês, seja o jeito que contrasta as duas línguas, escolhendo registros em uma ou outra.

Seja como for, é possível observar, na leitura de *Pilgrim Bell*, como Akbar se debruça sobre a problemática da linguagem – bem como as suas potências e impotências – de forma consciente e partindo da sua trajetória particular.

Encontramos um exemplo disso ao abriremos *Pilgrim Bell*. A primeira página do livro está vazia, a não ser pela frase em itálico: "Qualquer texto que não seja um texto sagrado é uma apostasia"¹¹. Ao virarmos a página, encontramos a resposta do autor: "Então este é um texto sagrado"¹² (Akbar, 2021a, p. 1-3). A estratégia de colocar essa reflexão logo no início, isolada, chama atenção para a intenção do autor: definir uma coisa através do que ela não é. Isso também poderia se enquadrar, por definição, no "raciocínio apofático", termo tradicionalmente ligado à definição de Deus. Utilizar isso para se referir à linguagem é mais um entrelaçamento entre linguagem e o divino, que exploro na seção 3.2.1.

No decorrer do livro, nos deparamos com mais e mais exemplos de como o que falta na linguagem – e a falta em geral – é essencial para a obra. Akbar usa o que a linguagem é capaz de fazer para falar do que ela não consegue fazer.

Na tentativa de construir uma obra a partir do negativo, o fársi é a metáfora principal para essa ausência. Sobre isso, Akbar disse em entrevista concedida a Nathan John que perder a sua primeira língua abriu os seus olhos para a materialidade da linguagem, e destacou o fato de que a linguagem é algo que pode ser desmontado e remontado (Akbar, 2020, s/p). A perda da língua materna abriu diversos caminhos para a reflexão sobre as possibilidades e os limites da própria linguagem.

Ao longo do livro, diversos poemas tangenciam a questão da falta, circulando o problema sem mencioná-lo diretamente: "Em fársi, nós dizemos jaya shomah khallee quando alguém querido está ausente da nossa mesa – literalmente: *o seu lugar está vazio*. Não sei porque desperdiço meu tempo com a imprecisão de dizer qualquer outra coisa" (Akbar, 2021a, p. 33); "Na primeira vez em que inspecionou Adão, o diabo entrou nos seus lábios [...] se esgueirou pela garganta e através do intestino para finalmente emergir pelo ânus. Ele é oco! o diabo sorriu. Seu trabalho será fácil, um humano é só uma grande falha ansiando por ser preenchida" (Akbar, 2021a, p. 28). A mesma ideia se repete em outros diversos poemas ao longo da sua obra. Em sua resenha de *Pilgrim Bell* para a *Michigan Quarterly Review*, Elisa Rowe escreve que "o livro oferece mais do que agnosticismo, e com frequência olha o corpo como um quarto ou um espaço onde o divino deveria estar, mas não é possível encontrá-lo" (Rowe, 2021, s/p).

¹¹ "Any text that is not a holy text is an apostasy"

¹² "Then it is a holy text"

A intencionalidade da ausência não aparece apenas no conteúdo, mas também na forma. Akbar relatou em entrevista para *The Paris Review* que tinha interesse, ao compor o livro, em explorar os silêncios e os espaços físicos que o silêncio deixa nos poemas: "comecei a olhar para o silêncio quase como um elemento arquitetônico sobre o qual os poemas são construídos, de modo que a linguagem é uma espécie de espaço negativo à sua volta" (Akbar, 2021c, s/p). Como em uma xilogravura, é o silêncio, o espaço negativo, que cria as imagens.

Sylvia Molloy (2018) escreve no livro *Viver Entre Línguas* sobre a sua própria experiência multilíngue. Para Molloy, cada língua é tratada a partir da sua afetividade. O francês, o inglês e o espanhol, que fazem parte do seu trânsito linguístico, exercem funções diferentes no seu imaginário e no seu cotidiano: "cada idioma tem seu território, seu tempo, sua hierarquia" (Molloy, 2018, p. 15).

Na forma de ensaio, *Viver Entre Línguas* é como um itinerário onde Molloy registra a sua experiência particular de ser trilingue, mas dialoga com uma questão cada vez mais comum: o que significa ser um indivíduo que pensa, escreve e produz transpassado por diferentes formas de expressão, ocupando múltiplos territórios e domínios culturais. Mais adiante no livro, no capítulo "Ponto de apoio", a autora reflete sobre como o seu bilinguismo se dá pela relação da ausência com uma língua, que se torna um objeto de desejo linguístico:

Queira ou não queira, sempre somos bilíngues a partir de uma língua, aquela onde nos hospedamos primeiro, mesmo que provisoriamente, aquela em que nos reconhecemos. Isso não significa aquela em que nos sentimos mais confortáveis, nem a que falamos melhor, muito menos a que usamos para escrever. Há (é preciso encontrar) um ponto de apoio, e a partir desse ponto a relação com a língua se estabelece como ausência, ou antes, como sombra, objeto de desejo linguístico. (*ibidem*, p. 18)

Da forma como a autora coloca, é possível traçar um paralelo entre a sua definição e a identificação do fársi como a língua de partida na obra de Akbar, representando a ausência e ao mesmo tempo, o desejo. "Sempre escrevemos a partir de uma ausência: a escolha de um idioma automaticamente significa o fantasmamento de outro, mas nunca sua desapareição" (*ibidem*, p. 19). Akbar fala justamente sobre desejo e linguagem no trecho do poema intitulado "Every Drunk

Wants to Die Sober It's How We Beat The Game": "sempre fui um entrelaçado de línguas e desejos superficiais¹³" (Akbar, 2017, p. 71)

Esse "fantasmamento", como Malloy coloca, aparece de diversas formas: quando o eu-lírico fala sobre sua própria experiência – "não me lembro como se diz *casa*/ na minha primeira língua, ou *isolado*, ou *luz*" (Akbar, 2017, p. 6) – ou até mesmo sobre a experiência da sua família: "depois de trinta anos nos Estados Unidos meu pai passou a sonhar em inglês/ ele diz que sente falta dos parentes falecidos que costumava visitar durante o sono" (*ibidem*, p. 53,). Os entrelaçamentos entre o fársi, a família e a memória são constantes.

Descrito como sagrado nos poemas, o fársi permanece como o lugar da completude, da suficiência e do lar, agora irrecuperável. Marcado pelo passado, o poeta propõe um constante traduzir-se, não só em outra língua, mas também em outro contexto, em outro país, em outro, no outro.

Retornamos, então, para a imagem de Akbar entre esses dois mundos, entre os mundos do persa e do inglês. O persa¹⁴, uma língua de grande tradição religiosa, aparece com frequência ligado ao passado, à família e ao islã. O inglês é vinculado à América, às suas falhas e seus triunfos, conectado ao desejo capitalista de se ter sempre mais. O mundo de Akbar é dual, e a sua literatura é também. O próprio poeta ilustra esse movimento de forma simbólica no poema "[Você Fala Persa?](#)": "Há tanto tempo, cada passo que eu dou/ tem sido de uma língua para outra" (Akbar, 2017, p. 6). Um passo é um movimento factível, a língua é um conceito. Juntas, as duas coisas se misturam e se complementam.

Quando comparadas as menções à sua falta, as ocorrências diretas do fársi são bem menos frequentes. Em *Calling a Wolf a Wolf*, há cinco frases no total, nos poemas "[Você Fala Persa?](#)", "An Apology", "Every Drunk Wants to Die Sober It's How We Beat The Game", "[Fugu](#)" e "So Often the Body Becomes a Distraction". O farsi está transliterado em alfabeto latino, e tem tradução diretamente após a sentença em quatro dos cinco poemas. Todas as frases são citações diretas de personagens da vida do eu-lírico, ou dele próprio, sendo três de membros da família, e uma de uma ex-namorada. Apenas uma frase é dita pela primeira pessoa do singular, e é curiosamente, a única de que não se apresenta uma tradução.

¹³ I have always been a tangle of tongue and pretty / want

¹⁴ Tanto nesta dissertação quanto na obra de Akbar (e portanto, em sua tradução também) o termo "persa" e "fársi" são sinônimos.

A partir dessas observações, podemos concluir, mais uma vez, que as ocorrências do fârsi estão ligadas intimamente à vida afetiva e familiar do eu-lírico.

Ainda acerca das ocorrências do fârsi, outro dado interessante é que em *Calling a Wolf a Wolf* há uma preocupação visível por parte do autor de tornar as frases acessíveis para o leitor monolíngue de inglês, como se pode depreender pelo uso do alfabeto latino e das traduções. Essa preocupação deixa de existir em *Pilgrim Bell*, onde o autor utiliza mais o fârsi e também o árabe, mantendo-os sem transliteração e sem oferecer tantas traduções. Os dados são: em *Pilgrim Bell*, o fârsi aparece em alfabeto persa nos poemas "[Videira](#)" (p. 6), "There are 7,000 Living Languages" (p. 12) e "[Lendo Farrokhzad em uma Pandemia](#)" (p. 53). Além disso, é citado em alfabeto latino em "[Comprometendo Minha Mística](#)" (p. 32) e "[O Palácio](#)" (p. 69). As traduções diretas são raras.

O autor está se aproximando das suas raízes do Oriente Médio. Isso se evidencia de outras formas; por exemplo, na primeira versão do poema "Videira", disponível no site da *Poetry Foundation*¹⁵, temos o seguinte verso: "o que me excita inclui Ovídio e couro falso". Na versão do poema publicada em *Pilgrim Bell*, cinco anos depois, o nome Ovídio foi substituído por Rumi. A mudança é também simbólica: se antes a inspiração era Ovídio, um dos maiores poetas latinos de todos os tempos, agora temos um poeta como o Rumi, outro grande poeta da antiguidade, com a diferença de que este compartilha a religião e a língua de nascença do autor.

A escolha de citar diretamente o alcorão (Akbar, 2021a, p. 7) ou de fazer um poema escrito da direita para a esquerda¹⁶, imitando a escrita persa (*ibidem*, p. 26) são outros exemplos de como Akbar tem aproximado a sua produção poética de temáticas do oriente, exacerbando uma tensão oriental x ocidental que já existia em sua obra desde o início, ainda que em menor escala.

Um exemplo bom disso é o poema "[O Palácio](#)", que fecha o livro, e que traz como temas principais a xenofobia contra o oriente médio, o capitalismo, a força bélica dos Estados Unidos e a guerra. Em diversos trechos do poema o autor faz críticas explícitas aos Estados Unidos: "Na sua escola, num subúrbio americano,/ a camiseta de um menino diz: "Nós Fizemos Com Hiroshima, Podemos Fazer Com

¹⁵ Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/poems/90973/vines> . Acesso 27 nov de 2024.

¹⁶ Ver Figura I, p. 47.

Teerã!" (...) Esses pais querem que o menino / queira derreter a minha família, / e eu vivo entre eles" (Akbar, 2021, p. 67-68).

Além das questões linguísticas, políticas e culturais, no centro da tensão ocidente x oriente está a tensão entre religiões – cristianismo e islamismo – e a forma como ela é articulada. Essa é uma chave importante, visto que o tema da religiosidade está presente desde o primeiro trecho de *Calling a Wolf a Wolf* e atravessa toda a sua obra.

Vistos os tantos desdobramentos decorrentes do tema, analiso como esse tópico, a religião – o segundo dos três temas a serem aprofundados neste trabalho – aparece na obra de Akbar na seção a seguir.

3.1.1. *Vade retro*, inglês: linguagem, religião e ausência

Ao lado do fârsi, a religião aparece como outro campo fértil para pensarmos a ausência. Akbar cresceu em uma família muçulmana, que portanto usava o árabe para fazer as orações; apesar de não terem entendimento pleno da língua, rezavam nela. A religiosidade é uma questão central em toda a obra do poeta, que invoca muitas vezes as pontes entre a oração e as diferentes potências (e impotências) da linguagem; "o espírito está entre as frações de um nome/ e suscetível apenas ao silêncio e ao esquecimento" (Akbar, 2017, p. 59).

Deus, anjos e profetas são personagens que aparecem com frequência nos seus dois livros. O uso de termos religiosos, referências ao ato de rezar e à repetição constante da palavra "Deus" são algumas das principais formas como a religião aparece. A figura divina é mencionada de forma recorrente: no seu livro mais recente, *Pilgrim Bell*, quinze dos trinta e cinco poemas fazem menção direta a Deus através dos termos "God", "Lord" e "My savior". Mais uma dezena se refere à prática da oração. O próprio livro abre com a afirmação já registrada de que se trata de um "texto sagrado".

Apesar disso, a abordagem que Akbar dá à religião não é convencional. De maneira quase profana, o autor desmembra os aspectos da religião, dialoga e discute com Deus, questiona as suas motivações e duvida da sua existência. De acordo com o que escreveu Kazim Ali na quarta capa de *Portrait of the Alcoholic* (Akbar, 2017), plaquete que contém um recorte de *Calling a Wolf a Wolf*, o motivo

pelo qual os muçulmano não rezam por coisas é porque consideram perigoso chamar a atenção de Deus para eles mesmos. Akbar dispensa essa abordagem e evoca Deus exageradamente.

Nem mesmo a figura de Deus que aparece pode ser atribuída a apenas uma religião: Akbar parece misturar a figura de Deus vista pelo islã e aquela que é retratada por uma ótica cristã, sem delimitar uma chave exclusiva de interpretação. O poema "[Comprometendo Minha Mística](#)" contém o seguinte trecho: "Meu avô/ ensinou seu papagaio/ os noventa e nove nomes/ sagrados de Deus. Al-Muzil:/ O que Desonra. Al-Waarith:/ O Herdeiro Supremo" (Akbar, 2021a, p. 31). A referência ao deus islâmico é clara. Já o poema "Personal Inventory: Fearless (Temporis Fila)" (Akbar, 2017, p. 83) fala explicitamente de um contexto cristão.

É fato que cristianismo, o judaísmo e o Islã se referem ao mesmo Deus, mas é notório também que a representação que cada religião escolhe fazer desse Deus pode ser muito diferente. Na obra de Akbar, essas figuras se misturam, quase que de forma simbólica, como se o oriente e o ocidente encontrassem um ponto de aproximação e, ao mesmo tempo, de divergência.

Algumas das questões tratadas nos poemas são vistas por outro ângulo, se considerarmos a relevância que certos temas assumem no Islã. Por exemplo, o fato de Akbar ser alcoólatra – apesar de estar sóbrio já há muitos anos – ganha um peso a mais: o álcool é proibido pelo alcorão. Esse não é um fato que pode passar despercebido: além da plaquete do mesmo nome, existe uma série de poemas intitulados *Portrait of the Alcoholic* em *Calling a Wolf a Wolf*. Kazim Ali, no mesmo texto de quarta capa já citado, chama atenção justamente para essa contradição:

Poderíamos pensar que um muçulmano que escreve sobre ser um bêbado teria que adotar abordagens não convencionais, mas a embriaguez na tradição literária islâmica é uma metáfora antiga e consagrada pelo tempo. Para que? Abandono de Deus, uma cessação do eu.¹⁷ (ALI, Kazim. *Portrait of the Alcoholic*, s/p)

¹⁷ You would think that a muslim writing about being drunk would have to adopt unconventional approaches, but drunkenness in the Islamic literary tradition is a long and time-honored metaphor. For what? Abandonment of God, a cessation of the self.

Ou seja: certo conhecimento do Islã, e da tradição poética persa, especialmente de linhagem sufi, é necessário para que o leitor possa dimensionar a profundidade que certos temas assumem, a partir de como o eu-lírico os interpreta.

Assim como o conhecimento da religião islâmica e do cristianismo podem adicionar camadas de interpretação a alguns poemas, outros exigem um conhecimento básico da bíblia e do alcorão para serem compreendidos. "[O Milagre](#)" começa com uma longa citação da surata 96 do Alcorão, onde o anjo Gabriel obriga o homem, ainda analfabeto, a ler. Quando o milagre do letramento acontece, ele acontece condicionado ao vazio: "Foi depois que Gabriel expeliu o que era vazio nele que o Profeta pôde ser preenchido com o milagre" (Akbar, 2021, p. 7).

No mesmo livro, o poema "[Lendo Farrokhzad em uma Pandemia](#)" tem uma citação da bíblia, retirada de Mateus 16:23, com uma pequena modificação: "*Vade retro*, inglês" (*ibidem*, p. 53). Articulando essas observações com a análise realizada na seção anterior, podemos notar como ambas as citações dos livros religiosos aqui explicitadas também são atravessadas por questões de linguagem.

Devido ao alto número de ocorrências, é difícil supor que sejam apenas acidentais, e não fruto de um trabalho detalhado e intencional do autor; as ocorrências de temas relacionados à linguagem e ao divino também compartilham a ausência como um argumento comum. O papel da figura divina é, essencialmente, o da falta. A oração se estabelece como tentativa de aproximação com Deus, uma vez que nós – seres humanos – somos vistos pelo Islã (no cristianismo e em tantas outras religiões) como separados do divino. O próprio poeta explicita a conexão entre a linguagem, divino e ausência na mesma entrevista para a *Michigan Quarterly Review*: "um dos principais jeitos em que a linguagem simplesmente não me parece suficiente é quando eu tento pensar sobre o divino" (Akbar, 2020, s/p)

Por toda a sua obra, podemos encontrar exemplos de como os temas da linguagem e da religião aparecem na mesma frase: "O Céu é todo/ preposição – acima, entre, ao redor, por dentro"; "Na verdade, nos impuseram a linguagem, nos enchendo de palavras como a água do mar enche o pulmão."; "Eles querem apagar a luz de Deus com a boca"; "Ao inspecionar Adão pela primeira vez, o diabo entrou nos seus lábios"; "nossas almas moram na garganta, tilintando/ como um sino de cobre (Akbar, 2021a, p. 19, 28, 29, e 36 e Akbar, 2017, p. 35). São diversas as

ocorrências da linguagem sendo retratada como uma manifestação, uma vontade, um caminho ou uma oposição divina.

Nesse mesmo tópico, não podemos deixar despercebido o fato de que a religião vem, na obra de Akbar, também acompanhada de seu próprio trânsito linguístico: o árabe. Na formação religiosa do autor, essa língua é relatada como sendo utilizada exclusivamente em contexto de oração, ou seja, uma língua exclusiva para a ritualística e para a comunicação com Deus. Akbar, em entrevista concedida a David Naimon para a *Tin House* em 2021, fala sobre a sua relação com o árabe e evidencia essa afetividade, esse lugar que a língua ocupava no imaginário familiar:

Aprendi árabe o suficiente para rezar quando era bem, bem pequeno (...) mas ninguém na minha família tinha entendimento da língua, mas sabíamos fazer os sons e rezar juntos. Rezávamos todas as noites em família, (...) nos juntávamos para falar essa língua secreta reservada para Deus (...) isso, claro, parecia especial, sagrado, divino e estranho, e foi essa língua que me aproximou do divino. (Akbar, 2021d, s/p)

Vale perceber como ele usa as palavras "especial", "sagrado", "divino". Aqui, a língua está fortemente condicionada ao seu contexto de uso. Também na sua obra o árabe vai aparecer dessa forma, sempre acompanhado da figura divina ou em contexto de oração. O árabe, quando surge, é inseparável da religião.

Isso também é um traço do próprio Islã. Muitas das vertentes vigentes da religião encaram a língua como inseparável da própria noção de Deus. Vejamos como o especialista em teísmo e Islã, Reza Aslan, descreve de qual modo a relação entre os dois é importante no contexto específico da religião islâmica:

Se o Alcorão é a palavra de Deus, então a palavra de Deus não pode ser separada do próprio Deus, o que significa que a palavra de Deus é Deus, de certa forma. É por isso que não importa qual língua você fale, você precisa aprender a recitar a escritura em árabe, mesmo se não consegue compreendê-la (ASLAN, 2022).

Ter uma família que reza em árabe sem compreender a língua é uma experiência que Akbar retrata em entrevistas e que também aparece nos poemas.

Entender as diferentes formas como a religião na qual Akbar cresceu impactam a sua obra é importante, visto que com frequência essas formas se manifestam na sua escrita. E, apesar das menções ao árabe não serem tão frequentes quanto aquelas feitas ao fârsi, elas são significativas; assim como o fârsi e a religião muçulmana, a presença do árabe é mais uma peça na composição da figura do mundo oriental, que muitas vezes se opõe ao ocidente e aos seus próprios costumes e tradições. Além disso, o árabe é mais uma entrada para a afetividade do eu-lírico, através da qual temos acesso ao seu passado.

Isso porque o lugar central onde o fârsi, o árabe e a religião se entrelaçam é na sua infância, onde se deu a sua formação familiar, linguística, cultural e religiosa. O que nos traz para o terceiro eixo da obra de Akbar que escolhi para ser explorado nesta dissertação: a memória.

3.2. A memória.

“The past is never dead. It's not even past.”

– William Faulkner

Chegamos ao último tema que considero central. Acompanhando a linguagem e a religião, compreendo aqui por memória as passagens em que o eu-lírico projeta parte do seu passado e da sua identidade no texto poético. Menções à família, à infância, lembranças, sonhos, à perda e esquecimento, tudo isso compõe a memória. É a partir do uso literário das memórias que Akbar não só resgata o seu passado, mas nos apresenta o seu presente, e mais. Também é a partir da memória que nos orientamos para o futuro: “Qualquer organismo capaz de ter memória a longo prazo se orienta, necessariamente, em direção ao futuro” (Klein, Robertson & Delton, 2010, p. 13).

Introduzo aqui a figura do deus Jano, da mitologia romana, invocada por Akbar no primeiro verso do poema “Wild Pear Tree” tanto por ser a origem do nome do primeiro mês do ano quanto por ser tradicionalmente representada com um rosto na frente e outro atrás da cabeça: “é Janeiro há meses em ambas as direções¹⁸” (Akbar, 2017, p. 5). Aqui, temos outra possível chave de interpretação de toda a sua

¹⁸ it's been January for months in both directions

obra: um olhar que se estende, ao mesmo tempo, para o passado e para o futuro; Jano e suas duas faces. A mesma ideia – a persistência do passado e de como ele ecoa no presente – se repete em outros poemas: “O que se foi, mas permanece visto?” (Akbar, 2021, p. 40); “Toda manhã, cavo na areia / e enterro algo que amo. / Nada se decompõe” (Akbar, 2017, p. 88).

Esses são apenas alguns dos exemplos da ideia de algo que insiste em permanecer, apesar de todas as tentativas de apagamento. Aqui temos um paralelo com sua língua materna, o fârsi, com seu país de origem, o Irã, e tantos outros elementos já citados.

A memória, no caso de Akbar, é fundamental para o senso de identidade e individualidade; é através do registro das memórias que encontramos em sua obra um eu-lírico estável e coeso. A narrativa em primeira pessoa apresenta um “eu” que narra acontecimentos da sua vida, do seu passado e da sua infância, que fala do agora e faz projeções para o futuro, com grau suficiente de estabilidade para determinarmos que se trata de um eu único e consistente, apesar de haver exceções.

Para essa análise, parti de algumas reflexões desenvolvidas pela escritora e professora da Universidade do Oeste da Inglaterra, Nicola King, no livro *Memory, Narrative, Identity* (2000). Nele, a autora explora como a memória se manifesta na narrativa em textos selecionados, considerando tanto autobiografias quanto ficções. A análise detalhada de King acerca de como memória e individualidade se desenvolvem no contexto de uma narrativa será útil para delimitar alguns conceitos que se aplicam no caso de Akbar também.

King descreve como a memória não apenas é essencial para o senso de individualidade, mas determina o quanto de acesso temos ao passado:

É senso comum que a identidade, assim como o senso de individualidade, é construído por e através de narrativas: as histórias que contamos a nós mesmos e uns aos outros sobre as nossas vidas. Mas, não é apenas o conteúdo das memórias, experiências e histórias que constroem nosso senso de identidade: o conceito do indivíduo que é construído nessas narrativas também depende das suposições sobre a funcionalidade e o exercício da memória, e o grau de acesso que ela nos dá ao passado. (KING, 2000, p. 2-3)

É no registro das lembranças do eu-lírico que esse "eu" se faz visível, se apresenta para o leitor atento. Ao colocar seu próprio nome já no terceiro poema de *Calling a Wolf a Wolf* (2017), fica clara a intenção de Akbar de fundir a persona poética com a dele: "Não me lembro como se diz *casa*/ na minha primeira língua, ou *isolado*, ou *luz*./ Me lembro só/ *delam barat tang shodeh*, eu sinto sua falta/ e *shab bekheir*, boa noite./ Como vai a escola, Kaveh-joon?/ *Delam barat tang shodeh*./ Continua bebendo?" (Akbar, 2017, p. 6)

Ao ler esse trecho, é difícil não lembrar de "Song of myself", de Walt Whitman, onde o autor se projeta como o eu-lírico do poema ao inserir o seu nome e sobrenome. Mais adiante em *Calling a Wolf a Wolf*, o nome "Kaveh" aparece de novo, "Tarre be tockmesh mire,/ Kavehi be babash. O alho-poró se parece com a semente,/ e o pequeno Kaveh se parece com seu pai¹⁹" (Akbar, 2017, p. 85). Em *Pilgrim Bell*, também: "Alô, aqui é o Kaveh falando:/ Eu queria ser o Keats/ (mas já vivi quatro anos mais)" (Akbar, 2021a, p. 66). A repetição deixa claro que colar autor e obra é a sua intenção.

Além do nome, o livro está cheio de lembranças pessoais (sejam elas verdadeiras ou inventadas). Nós somos espectadores de uma vida que se desenrola diante de nós: "Costumava dançar/ devagar com a minha mãe/ na nossa sala²⁰" (Akbar, 2017, p. 8); "certa vez fiquei quieto por uma semana não pude andar por dois meses deitei na cama comendo drogas²¹" (Akbar, 2017, p. 20); "A primeira coisa que vi morrer – uma cordeirinha levou dez/ longos minutos. Ao invés de escorrer na grama, o sangue dela/ molhou a varanda. Meu tio desviou da poça, chamou/ aquilo de bom augúrio pros tomates/ e acendeu um charutinho preto²²" (Akbar, 2017, p. 25). Os exemplos são muitos.

Em "Desunt Nonnulla", Akbar nos conta sobre sua infância sendo estrangeiro e aprendendo inglês como segunda língua: "quando criança eu era mais estrangeiro do que miúdo (...) eu andava aprendendo/ o nome das coisas" (2017, p. 23)²³. Em "Drinkaware self-report", temos o que parece ser um registro dos seus tempos de bebedeira: "Bebo o que bebo deito onde deito eu/ tenho direito a tudo o que desejo"

¹⁹ The leek looks like its seed,/ and little Kaveh looks like his father.

²⁰ I used to slow/ dance with my mother in our living/ room.

²¹ once I went silent for a week once I couldn't/ walk for two months I lay in bed eating drugs

²² First thing I ever saw die – a lamb took ten /long minutes. Instead of rolling into the grass, her blood/ pooled on the patch. My uncle stepped away/ from the puddle, called/ a good omen for tomatoes/ then lit a tiny black cigar.

²³ as a child I wasn't so much foreign as I was very small (...) I walked learning the name of things

(2017, p. 12)²⁴. Esse último menciona o passado alcoólatra do escritor, outro aspecto que o eu-lírico compartilha com ele.

Além de aspectos biográficos, algumas das memórias que encontramos nos poemas são claramente falsas, fantasiosas; o autor nos confunde, como se desse uma piscadinha para o leitor, lembrando, *tudo isso aqui é ficção*. Entre os exemplos, cito os trechos do poema "[Existir Nesse Mundo Me Faz Sentir um Viajante no Tempo](#)" e "[Ferrugem](#)": "Menino, cuspi um caroço de pêssego no tapete de oração do meu pai e na hora/ ele virou um gafanhoto" (Akbar, 2017, p. 44) ; "Muito tempo atrás, morei no céu, porque quis" (Akbar, 2017, p. 1). As menções fantasiosas, quando aparecem, são tão impossíveis que servem para nos deixar mais atentos, curiosos, como se o autor nos convidasse a separar nos poemas o que é real daquilo que não é.

Outra figura que aparece amplamente tematizada no contexto da memória é a do seu pai. Apesar de termos menções à sua mãe e ao seu avô, o pai é o membro da família mais citado, por vezes com poemas inteiros dedicados a ele. No que diz respeito a uma unidade, esse pai parece mais autobiográfico do que ficcional: assim como o pai de Akbar, ele se mudou do Irã para os Estados Unidos, trabalhou a vida toda numa granja, ensinou o eu-lírico a rezar em árabe. Ao longo dos poemas, recebemos dados que não se contradizem, mas que apontam para uma figura coesa, constante, sendo possível determinar que sempre que esse pai aparece, ele é o mesmo pai, sem variação.

No poema "What Seems Like Joy", aprendemos que o pai de Akbar tem um jardim: "meu pai tinha fé em jardins se alegrava/ em enterrar cada coisa no seu potencial de crescer"²⁵ (2017, p. 35). Essa informação retorna no poema "[Fugu](#)".

ninguém/ se provou tão poderoso quanto/ eu acreditava que meu pai era
ainda menos/ que todos meu pai com sua insulina e/ remédios para o
coração agora ele não consegue/ nem comer as frutas que planta o que não o
impede/ de continuar plantando ele as seca manda caixas/ de
marmelo maçã pêssego pêra ameixa desidratados. (AKBAR, 2017, p. 75)

No poema "[O Palácio](#)", aprendemos sobre o seu passado, enquanto o autor testa os limites de biografia e ficção:

²⁴ I drink what I drink lie where I lie I/ deserve all the things I desire

²⁵ my father believed in gardens delighting/ at burying each thing in its potential for growth.

Para ser Americano meu pai deixou seus irmãos/ pensando/ que nunca os veria de novo. Meu pai/ queria ser Mick Jagger. Meu pai/ virou fantasma,/ acabou trabalhando em granjas por trinta anos, certa vez um sono/ um sofá/ ele cospe uma pena (AKBAR, 2021a, p. 64)

A figura da mãe também é importante. O poema "[Algodão Doce](#)" é todo dedicado a ela. Entre citações de John Donne, John Milton e eventos fantasiosos, Akbar nos conta como ser alcoólatra repercutiu na vida dela: "minha mãe/ chorou toda noite por oito anos/ minha existência/ grudou as mãos no seu pescoço/ não exatamente sufocando mas como o aperto/ duma gola que ficou pequena demais" (Akbar, 2021a, p. 34). Aprendemos sobre o passado dela, sobre sua determinação: "no Irã ela falava a língua do meu pai com/ tanto sotaque que a família dele ria toda vez/ que ela falava mas ela falava mesmo assim" (*ibidem*). As memórias de Akbar se estendem para além dele, para a sua família, para tudo aquilo que influenciou a construção desse eu que ele tão detalhadamente nos apresenta.

Como mencionado no capítulo 2, a obra de Akbar pode ser compreendida como uma espécie de autoficção, por conter referências a acontecimentos biográficos e compartilhar de personagens e marcos que fazem parte da vida do autor. Uma forma de ler os poemas é como se fossem extensões das experiências do autor, incorporadas no texto.

O que define uma obra de autoficção não é um consenso entre a crítica literária. Para entender melhor esse recurso, que vem sendo cada vez mais utilizado por escritores contemporâneos, vejamos como Costa Lima elabora o seu entendimento da auto-ficção, destacando a dificuldade de estabelecer o que é "real" e o que não é:

A autoficção é um equívoco, senão um desastre porque supõe que haja uma maneira de falar de si – auto(biografia) – que seja tão “verdadeira” que não contenha uma montagem (em geral inconsciente) fictícia. E, ao contrário, que a ficção – como consolidação verbal de um relato fictício – seja absolutamente isenta de traços biográficos ou extraídos da “realidade”. (Costa Lima, 1986, p. 306)

Em outras palavras, todo mundo escreve a partir da sua própria experiência. A diferença é o quanto o autor deseja que isso esteja claro ou o quanto deseja ocultar essa verdade na sua literatura. Akbar, ao projetar constantemente as suas experiências biográficas naquelas descritas pelo eu-lírico, abre a porta para a leitura da sua poesia como autoficcional, ainda que protegido pelas convenções do gênero. Afinal, um poema não é uma autobiografia; um poema não pode ser interpretado como discurso direto. Há camadas literárias que impedem que seus relatos sejam vistos como relatos fiéis.

A ciclicidade, a repetição e o retorno do passado também são temas comuns ligados à memória. Podemos encontrá-los em trechos como "o início vai começar a iniciar de novo" (Akbar, 2021, p. 19) e no já citado "é Janeiro há meses em ambas as direções" (Akbar, 2017, p. 5). É possível ver a imagem que o autor constrói: um contínuo que se projeta tanto para o passado quanto para o futuro, que não tem fim, mas que é capaz de recomeçar.

No poema "[Eu Nem Sabería o Que Fazer Com uma Terceira Chance](#)", temos outra imagem que ilustra a importância da repetição para a memória, já entrelaçada à linguagem e ao religioso: "A palavra de Deus é uma melodia, e melodias precisam de repetição/ A palavra de Deus é uma melodia que eu cantei uma vez e esqueci" (Akbar, 2021, p. 19). Quando o homem se vê incapaz de repetir o passado, a palavra de Deus é esquecida.

Em *Rua de mão única*, o filósofo alemão Walter Benjamin faz uma tentativa de elaborar o que significa uma volta ao passado. Para ele, o retorno é impossível: "Jamais poderemos reaver inteiramente o esquecido" (Benjamin, 2013). Mas esse não é o fim da história, pois é o esquecimento que nos move a refazer os velhos caminhos e torná-los novos, em alguma medida. A leitura que a escritora e tradutora Dirce Amarante faz desse trecho nos ajuda a entender o papel que a ficcionalização assume nesse retorno – impossível – ao passado.

O filósofo alemão Walter Benjamin afirma, todavia, que resgatar o passado por inteiro é tarefa impossível. Segundo Benjamin, o passado vem sempre envolto na "poeira de nossas moradas demolidas" e influenciado pelas nossas experiências posteriores. O passado só consegue sobreviver, portanto, como ficção, como adaptação dele mesmo. (Amarante, p. 61) - Walter Benjamin, *rua de mão única*, 1995, brasiliense.

É nessa adaptação, nesse resgate ficcionalizado, que temos acesso às memórias de Akbar, seja do eu-lírico ou do eu biográfico, que com frequência se confundem.

Para analisar obras tanto de ficção quanto de autobiografia, King sugere um modelo de narrativa em três níveis: 1) o ocorrido 2) a memória do ocorrido 3) a escrita da (memória do) ocorrido. Para a autora, é o terceiro estágio desse processo que constitui a única versão a qual temos acesso, e a memória é o meio pelo qual a relação entre o ocorrido e sua reconstrução é negociada. (King, 2000, p. 5-6)

Ou seja, quando Akbar registra as suas memórias, temos acesso a uma única versão: aquela que ele escolheu contar, do jeito que ele escolheu contar. O que podemos acessar é um recorte.

Esse não é um dado que pode ser analisado de forma trivial. A consciência em relação à existência de um escritor, que constrói uma obra literária e uma persona pública não pode ser esquecida. Tudo a que nós temos acesso, seja nos poemas, seja em entrevistas, é um recorte que Akbar escolheu fazer daquilo que escolheu mostrar. E acredito que no caso de Akbar, isso é tão relevante que precisei dedicar uma seção exclusiva para discutir essa linha tênue, entre realidade e ficção. Adiante.

3.2.1. *Mise en scène* e a figura do autor

Um certo interesse sobre a figura pessoal do autor sempre existiu. É evidente que, nos últimos dez anos, com o aumento das mídias sociais, a separação entre vida privada e profissional ficou cada vez mais difícil. Hoje, na segunda década dos anos dois mil, é quase um pré-requisito que o autor tenha uma presença midiática forte, que participe de entrevistas, eventos, compartilhe suas opiniões literárias, pessoais e até detalhes da sua vida íntima nas redes sociais. É claro que ainda existem autores que conseguem manter uma certa discrição mas, via de regra, o próprio mercado procura e cobra que os autores saibam "conversar com o seu público". E isso implica criar uma relação afetiva onde esse público se sinta incluído na vida do autor.

Esse fenômeno não é exclusivo dos autores, mas também de outros indivíduos que pretendem ser reconhecidos, em maior escala, no seu meio de

trabalho. A internet expandiu quem pode se tornar famoso, e hoje há inúmeros novos jeitos de fazê-lo. Ser *youtuber*, *influencer* e *gamer* são profissões completamente novas e que exigem envolvimento com o público – muitas vezes, um envolvimento diário, múltiplas vezes por dia. Esse fenômeno da superexposição condicionou a formação de um público cada vez mais interessado em saber da vida privada de figuras famosas, e os autores literários não ficam de fora.

Agora, é preciso lembrar que aquilo que o indivíduo numa posição de destaque escolhe expor passa por um filtro que muitas vezes envolve uma equipe responsável pela sua imagem, que vai determinar aquilo que pode ser usado a seu favor, e aquilo que precisa ser varrido para baixo do tapete. As escolhas do que alguém expõe da sua vida privada geralmente são intencionais e vêm em resposta a aquilo que supostamente gera um ganho a partir da exposição. E isso não está limitado a pessoas em posição de destaque; no mundo de hoje, somos todos curadores de nós mesmos.

Essa discussão toda é relevante para a atual pesquisa, pois muitos dos detalhes importantes para analisarmos da obra de Akbar têm sua fonte no próprio autor. Akbar iniciou sua carreira poética em 2017 e de lá pra cá já concedeu dezenas de entrevistas para revistas de menor ou maior destaque, nas quais compartilha detalhes sobre sua infância, família, vício e outros temas.

É importante lembrarmos que, apesar dessas informações serem relevantes – e muito – para a leitura da obra, não podemos abandonar um certo nível de ceticismo herdado da nova crítica: essas informações não são, necessariamente, confiáveis. Para além disso, temos que pensar na figura que Akbar constrói sobre si mesmo e em como ela é, em certo nível, uma resposta a um mercado literário, no qual ele está muito bem inserido.

Lidei aqui com o Akbar como uma figura marginal – e que ele não deixa de ser, em certa medida. Todos os fatores já discutidos, referentes à migração, ao preconceito, xenofobia, alcoolismo o marginalizam de certa forma. Mas, no mercado literário de hoje, é indiscutível que Akbar está no centro, ocupando um lugar de prestígio e fazendo parte de um cânone restrito, num lugar de destaque privilegiado, publicando por uma das maiores editoras do mundo, representado por uma das agências literárias mais importantes do meio literário estadunidense, a Wylie Agency.

Antigamente, um imigrante do oriente médio, não branco, que escreve sobre mártires nos Estados Unidos não poderia ocupar esse lugar, e o fato de que Akbar o ocupa hoje e o usa para discutir questões de preconceito racial de forma tão aberta é sim um mérito seu. Sua poesia, como já vimos aqui, é refinada e merecedora de reconhecimento por parte da crítica. Mas neste momento, em que está em alta o movimento de minorias que buscam ocupar o seu lugar de fala, além de outras reivindicações sociais, a recorrência de certos temas delicados na literatura de Akbar pode ser vista como uma resposta ao que interessa ao público e à crítica contemporânea.

Isso fica mais claro quando olhamos para os temas que o autor escolhe explorar. Enquanto temas como o alcoolismo e religião, que são muito pessoais, são recorrentes e muito trabalhados, outros aspectos da sua vida pessoal, como por exemplo, o seu casamento com a artista Paige Lewis, não aparecem em nenhum poema e são raramente discutidos – ou mesmo mencionados – em entrevistas.

Vejam, por exemplo, a questão do vício. Akbar está chegando perto de, aos 35 anos, ter passado uma parcela curta da sua vida como alcoólatra ativo, estando sóbrio desde os seus 25 anos. No entanto, o alcoolismo é um assunto que ele escolheu fazer público, discutir frequentemente em entrevistas e tematizar amplamente na sua obra, dedicando dúzias de poemas a explorar sua relação com o álcool, seus tempos de bebedeira, e seu caminho até a sobriedade.

A perda do fârsi como língua materna é outro. Por que o autor não foi atrás de recuperar essa língua perdida é uma questão. Ele é alguém que conseguiria, se quisesse, acesso a aulas de fârsi para se tornar fluente de novo, mas a perda do fârsi assumiu um papel tão significativo na construção da sua obra, que é de se pensar se o ganho talvez não seja maior do que a perda desse tema sensível.

Não trago isso para desvalorizar a obra do autor, pelo contrário. Estive, até aqui, provando de diversas formas como Akbar é um escritor excelente, com uma obra interessante e rica que merece toda a atenção e apreço do mundo literário que tem recebido – e ainda mais. Mas o papel de crítica literária que venho exercendo estaria incompleto sem essa observação.

A literatura é moldada pela vida de seus autores e isso é, de certa forma, inevitável. Autores como Annie Ernaux e Karl Ove Knausgård provaram que é possível usar a biografia pessoal para criar um trabalho ficcional impressionante.

Parte do apelo é fazer os leitores acreditarem que têm acesso à verdade, e é nosso trabalho desconfiar. Aproveitar uma boa leitura, mas desconfiar.

Para incrementar essa análise, trago a discussão feita por Bella Brodzki no artigo "Autobiography, Memory, and Translation", que propõe a autobiografia como uma modalidade da tradução. De acordo com a autora, "tanto a autobiografia quanto a tradução propulsionam mudança, envolvem movimento, recontextualização, mediação e até comparação" (Brodzki, 2021, p. 17). A definição de autobiografia de Brodzki pode ser expandida para Akbar, pois a autora descreve-a a partir do que os teóricos franceses se referem como o *pacto autobiográfico*, que é "a garantia dada ao leitor, concedida através da assinatura na capa da autobiografia, de que o narrador e o protagonista desta narração compartilham uma identidade comum" (Brodzki, 2021, p. 17-18)

A aproximação que Brodzki faz entre autobiografia e tradução consiste em considerar que o produtor de uma autobiografia está envolvido em um processo de deslocamento subjetivo, e que, "no ato de ser inscrito ou narrativizado, o autobiógrafo está sendo traduzido" (Brodzki, 2021, p. 18). A autora também elabora que "ser traduzido significa trocar de forma e se transformar em um outro para ele mesmo através da linguagem" (*ibidem*). Para Brodzki, isso acontece porque a memória não é uma coisa auto evidente e transparente, mas algo que necessariamente precisa passar por um processo de tradução para ser registrado:

toda memória é mediada e motivada, e dependente de uma imaginação dinâmica, pois o conteúdo psíquico da memória original não está disponível, seja por causa da sua ausência ou inacessibilidade, e não pode ser reconstituído sem ser traduzido por outras experiências, desejos e necessidades posteriores (BRODZKI, 2021, p. 26-27)

A partir dessa aproximação proposta por Brodzki, podemos interpretar que o trabalho de autor de Akbar, ao escolher quais memórias serão registradas e manipulá-las, é tal qual o fazer tradutório, que implica fazer escolhas subjetivas e, também, uma recontextualização. Diferente de fornecer uma janela transparente para o outro lado, o que temos é fruto de uma mediação através da linguagem.

Com isso em mente, seguimos para a última seção, aquela onde tudo se entrelaça.

3.3 O entrelaçamento

Nas últimas seções, iniciei o trabalho de emaranhar os conceitos, conforme eu fui apresentando. Explorei algumas das formas como a linguagem e a religião se comunicam, permeadas pela ausência; elaborei a forma como a memória é conceitualizada neste trabalho e manifestada na obra de Akbar; e agora, com todos os termos definidos, podemos, de acordo com a minha leitura, entender como esses três tópicos se entrelaçam.

Partindo do pressuposto de que a parte teórica já está bem estabelecida, vou me concentrar em trazer exemplos práticos, retirados diretamente dos poemas, me limitando a breves apontamentos de onde os três temas estão presentes num mesmo trecho. Para tal, proponho um sistema de cores: **linguagem**, **religião** e **memória**, e optei por uma disposição em forma de tabela, para facilitar a visualização dos dados. Tanto os que foram contemplados com tradução quando os que não foram estarão disponíveis, com o original lado a lado. Alguns dos trechos já foram citados ao longo do trabalho, mas acredito ser necessário repeti-los, dada a finalidade dessa seção.

Começo com exemplos de *Calling a Wolf a Wolf*. No poema "Learning How To Pray", temos um relato da infância, sobre seu pai (memória), retratado enquanto ele rezava (religião) na língua (linguagem) impecável de Deus.

Aprendendo a Rezar	Learning How to Pray
<p>(...) Eu não sabia quase nada – nem o ponto de ebulição da água</p> <p>ou a capital do Irã, nem os cinco pilares do Islã ou o Verso da Espada –</p> <p>Só sabia que eu queria ser como ele, aquela penumbra de pai</p>	<p>(...) I hardly knew anything yet – not the boiling point of water</p> <p>or the capital of Iran, not the five pillars of Islam or the Verse of the Sword –</p> <p>I know only I wanted to be like him, that twilit stripe of father</p>

<p>hipnotizante como a cerâmica Iznik azulebranca pendurada na cozinha, venerado como a língua impecável de Deus. (Akbar, 2017, p. 24, trad. autora)</p>	<p>mesmerizing as the bluewhite Iznik tile hanging in our kitchen, worshipped as the long faultless tongue of God. (Akbar, 2017, p. 24)</p>
--	---

A estrutura se repete. Vejamos outro exemplo sobre seu pai, no poema "Unburnable the Cold is Flooding Our Lives":

<p>Impossível de Queimar o Frio Inunda Nossas Vidas</p> <p>(...) Depois de trinta anos nos Estados Unidos meu pai agora sonha em inglês ele diz que sente falta dos parentes mortos que ele costumava visitar durante o sono (Akbar, 2017, p. 53, trad. autora)</p>	<p>Unburnable the Cold is Flooding Our Lives</p> <p>(...) After thirty years in America my father now dreams in English says he misses the dead relatives he used to be able to visit in sleep. (Akbar, 2017, p. 53)</p>
--	---

De novo, seu pai (memória), sonha em inglês (linguagem), e a última parte é uma crença religiosa.

Outra forma que a memória se manifesta é simplesmente na fala do eu-lírico, recordando ou se manifestando através do "eu", na primeira pessoa, falando a partir da sua experiência, como no poema "Rimrock":

<p>Penhasco</p> <p>(...) Me lembro que alguém cantou aqui uma vez, pendurou aqui uma grinalda de momentos quase sagrados (Akbar, 2017, p. 39, trad. autora)</p>	<p>Rimrock</p> <p>(...) I remember someone once sang here, once strung together a garland of near-holy moments. (Akbar, 2017, p. 39)</p>
--	---

Lembro (memória), canto (linguagem), quase sagrados (religião).

Nem sempre a disposição é tão óbvia. Às vezes, uma leitura mais profunda se faz necessária para localizar que os temas estão todos ali. No poema "[Oração](#)", temos trechos aparentemente desconexos, mas que juntos, constituem uma imagem de contrastes, permeados pela linguagem, religião e memória:

Oração	Prayer
(...) escolho cuidadosamente as minhas palavras sabemos que alguns anjos são mais terríveis do que outros nossos inimigos são substituíveis as pedras por trás dos dentes deles brilham a luz da lua comparada até a menor das estrelas a lua é minúscula não é Deus mas a flor por trás de Deus que eu almejo (Akbar, 2017, p. 40, trad. da autora)	(...) I choose my words carefully we now know some angels are more terrifying than others our enemies are replaceable the stones behind their teeth glow in the moonlight compared to even a small star the moon is tiny it is not God but the flower behind God I treasure (Akbar, 2017, p. 40)

Anjos e Deus compõe o religioso, a linguagem está presente na escolha cuidadosa das palavras, o eu-lírico junta tudo isso com a sua observação e seu relato. Além disso, outras imagens atravessam o poema: a lua, o maior astro no céu noturno, se torna minúscula quando colocada em comparação. Alguns anjos são "terríveis" – esse trecho parece ecoar a "Primeira Elegia" do poeta Rainer Maria Rilke, que escreve que "todo anjo é terrível"²⁶. Aquilo que se almeja não está em evidência, mas oculto. Deus é abstrato; a flor é real. O autor constrói uma imagem onde os adjetivos não são óbvios, onde as coisas mudam de proporção a depender daquilo que o eu-lírico conhece.

A fórmula é maleável: apesar da ordem mais comum ser memória/linguagem/religião, o contrário também acontece, se articulando em todos os encaixes possíveis. O tamanho também varia – ela se expande para abranger duas, três frases, articulando imagens diferentes de onde nós, leitores, juntamos as peças e criamos uma unidade de sentido, como no poema "Exciting the Canvas", onde os temas aparecem em três frases seguidas.

Animando a Tela de Pintura	Exciting the Canvas
(...) Não é preciso muito para amar um santo como eu.	(...) It doesn't take much to love a saint like me.

²⁶ No original: Ein jeder Engel ist schrecklich.

<p>Numa estrada de terra, o tecido sensível do meu olho detecta uma cobra enrolada num tronco. Porque estou aqui cada uma dessas coisas tem um nome (Akbar, 2017, p. 29, trad. autora)</p>	<p>On a gravel road, the soft tissues of my eye detect a snake curling around a tree branch. Because I am here each of these things has a name. (Akbar, 2017, p. 29)</p>
--	--

Ou, a fórmula se contrai para dentro de uma única frase. Os poemas "Eu Nem Saberá o Que Fazer Com uma Terceira Chance" e "Despite Their Size Children Are Easy to Remember They Watch You" são ótimos exemplos que ilustram a capacidade de concisão dos três temas em uma única frase:

<p>Eu Nem Saberá o Que Fazer Com uma Terceira Chance</p> <p>"A palavra de Deus é uma melodia, e melodias precisam de repetição.] A palavra de Deus é uma melodia que eu cantei uma vez e esqueci.] (Akbar, 2021, p. 19, trad. da autora)</p>	<p>I Wouldn't Even Know What To Do With a Third Chance</p> <p>God's word is a melody, and melody requires repetition.] God's word is a melody I sang once and then forgot.] (Akbar, 2021, p. 19)</p>
---	---

<p>Apesar do Tamanho Crianças São Memoráveis Elas Te Assistem</p> <p>(...) aqui está o que eu perdi dentes brancos a gramática de deus azeitonas cedro sal (Akbar, 2017, p. 80, trad. da autora)</p>	<p>Despite Their Size Children Are Easy to Remember They Watch You</p> <p>(...) here is what I have lost clean teeth god's grammar olives cedar salt (Akbar, 2017, p. 80)</p>
---	--

Desconsidere, para a finalidade dessa pesquisa, poemas em que os temas aparecem de forma muito espaçada, separados entre si por mais de uma frase. Se fosse o caso, veríamos muito mais ocorrências, mas elas não necessariamente apontariam para nenhuma interpretação significativa. Reconheço que, em qualquer obra, dada distância o suficiente, seria possível mapear um número considerável de ocorrências dos temas linguagem/religião/memória. O diferencial, na obra de Akbar,

é a frequência com que esses temas aparecem juntos, próximos uns dos outros e em articulação dentro de uma mesma frase, numa mesma estrofe, ou próximos o suficiente em encadeamento.

Apesar de às vezes as ideias se expandirem por vários versos, como no poema "Aprendendo a Rezar", elas permanecem juntas; passa-se de um tema para outro de forma orgânica, sem interrupções significativas. Mas, como é meu objetivo demonstrar aqui, a maioria dos exemplos são concisos, onde os temas se concentram em uma ou duas frases.

Apresentado o esquema, seguirei com os exemplos levantados de *Calling a Wolf a Wolf*, seguidos dos exemplos de *Pilgrim Bell*, e assim, encerro essa parte do trabalho. No próximo capítulo, avançarei para outro tema, contextualizando a obra de Akbar na discussão literária do século XXI, de acordo com a tese de Ette (2018) de literatura sem morada fixa.

Exemplos de *Calling a Wolf a Wolf*:

<p>Desunt Nonnulla</p> <p>(...) quando criança eu não era tão estrangeiro quanto era miúdo [minha alma] ainda não poluída pelo seu receptáculo eu andava aprendendo] o nome das coisas cada título novo um pequeno espasmo de alegria (Akbar, 2017, p. 23, trad. da autora)</p>	<p>Desunt Nonnulla</p> <p>(...) as a child I wasn't so foreign as I was very small my soul] still unsmogged by its station I walked learning] the names of things each new title a tiny seizure of joy (Akbar, 2017, p. 23)</p>
--	--

<p>Me Acorde Quando For Meu Aniversário</p> <p>(...) Na primeira língua, a palavra para ponte se traduz por morte na água. A lei de ferro do congestionamento: o tráfego expande e inunda todo e qualquer espaço</p>	<p>Wake Me Up When It's My Birthday</p> <p>(...) In the first language, the world for bridge translates to death by water. The iron law of congestion: traffic expands to flood any available</p>
---	--

<p>disponível. Deixe uma alma aberta e ela está condenada a se encher de escória. É tudo o que consigo, tremer dentro e fora dos meus jeans todo dia, manter meus dedos fora das bocas erradas. (AKBAR, 2017, p. 31, trad. da autora)</p>	<p>space. Keep a soul open and its bound to fill up with scum. Its all I can do to quiver in and out of my jeans each day, to keep my fingers out of the wrong mouths. (AKBAR, 2017, p. 31)</p>
---	---

<p>Pra que Saber Qualquer Coisa se Não Tem Ninguém por Perto</p> <p>(...) o espírito está entre as frações de um nome e suscetível apenas ao silêncio e ao esquecimento. (Akbar, 2017, p. 59, trad. autora)</p>	<p>What Use is Knowing Anything If No One is Around</p> <p>(...) The spirits lives between the parts of a name. It is vulnerable only to silence and forgetting. (Akbar, 2017, p. 59)</p>
--	--

<p>Pra que Saber Qualquer Coisa se Não Tem Ninguém por Perto</p> <p>(...) Quando menino sentei num canto com as orelhas tapadas, cantando verso do Alcorão atrás de verso do Alcorão. Cada sílaba era perfeita, mas só o estrondo solitário da minha cabeça apreciava. (Akbar, 2017, p. 59, trad. da autora)</p>	<p>What Use is Knowing Anything If No One is Around</p> <p>Once as boy I sat in a corner covering my ears, singing Qur'anic verse after Qur'anic verse. Each syllable was perfect, but only the lonely rumble in my head gave praise. (Akbar, 2017, p. 59)</p>
---	---

<p>Um pedido de desculpas</p> <p>(...) Você deveria me por num museu. Vou posar feito um detestável fato histórico, acenar para as câmeras, falar só usando a retórica de uma vítima. Quando menino arranquei</p>	<p>An Apology</p> <p>(...) You should just hang me in a museum. I'll pose as a nasty historical fact, wave at cameras, lecture only in the rhetoric of a victim. As a boy I tore out</p>
--	---

<p>as cento e nove páginas sobre o inferno no meu primeiro Alcorão. (Akbar, 2017, p. 66 trad. da autora)</p>	<p>the one hundred and nine pages about Hell in my first Qur'an. (Akbar, 2017, p. 66)</p>
--	---

<p>Todo bêbado quer morrer sóbrio é assim que ganhamos o jogo</p> <p>(...) No Islã, tem orações pra devolver quase tudo até orações pra devolver a fé tenho lido livro atrás de livro forçando as palavras por entre os lábios (Akbar, 2017, p. 71, trad. da autora)</p>	<p>Every drunk wants to die sober it's how we beat the game</p> <p>(...) In Islam there are prayers to return almost anything even prayers to return faith I have been going through book after book pushing the sounds through my teeth (Akbar, 2017, p. 71)</p>
---	--

<p>Não Vou Mentir Essa Praga da Gratidão</p> <p>(...) como diriam qualquer coisa enquanto eu mordida suas línguas eu batia os calcanhares agora sou feliz e germanico como uma gaveta cheia de strudel eu sempre quis ser um santo (Akbar, 2017, p. 86, trad. da autora)</p>	<p>I Won't Lie This Plague of Gratitude</p> <p>(...) how could they say anything I kept biting their tongues I kept clicking my heels now I am cheery and Germanic like a drawer full of strudel I always wanted to be a saint (Akbar, 2017, p. 86)</p>
--	---

Exemplos de *Pilgrim Bell*:

<p>Videira</p> <p>quando eu vi Deus tremi feito um homem usei os pronomes errados (Akbar, 2021, p. 6, trad. da autora)</p>	<p>Vines</p> <p>when I saw God I trembled like a man I used the wrong pronouns (Akbar, 2021, p. 6)</p>
---	---

<p>Eu Nem Saberria o Que Fazer Com uma</p>	<p>I Wouldn't Even Know What To Do With a</p>
---	--

<p>Terceira Chance</p> <p>(...) Juro pela minha cabeça e olhos, todo dia tem momentos em que se você me mandasse embora, eu iria. Cabeça e olhos. O paraíso</p> <p>é todo preposição - sobre, acima, ao redor, dentro</p> <p>(Akbar, 2021, p. 19, trad. da autora)</p>	<p>Third Chance</p> <p>(...) I swear on my head and eyes, there are moments in everyday when if you asked me to leave, I would. Head and eyes. Heaven</p> <p>is all preposition – above, among, around, within (Akbar, 2021, p. 19)</p>
---	--

<p>Meu Império</p> <p>(...)</p> <p>Que os profetas vieram não para aliviar nosso sofrimento]</p> <p>mas para experienciá-lo me parece – será que posso dizer isso? – um desperdício?</p> <p>(Akbar, 2021, p. 24, trad. da autora)</p>	<p>My Empire</p> <p>(...)</p> <p>That the prophets arrived not to ease our suffering]</p> <p>but to experience it seems – can I say this? – a waste?</p> <p>(Akbar, 2021, p. 24)</p>
--	---

<p>Comprometendo minha Mística</p> <p>(...)Meu avô ensinou pro seu papagaio os noventa e nove nomes sagrados de Deus. Al-Muzil: O que Desonra. Al-Waarith: O Herdeiro Supremo.</p> <p>(Akbar, 2021, p. 31, trad. da autora)</p>	<p>Forfeiting my Mystique</p> <p>My grandfather taught his parrot the ninety-nine holy names of God. Al-Muzil: The Humiliator. Al-Waarith: The Heir.</p> <p>(Akbar, 2021, p. 31)</p>
--	---

<p>Algodão Doce</p> <p>(...) minha mãe</p>	<p>Cotton Candy</p> <p>(...) my mother</p>
---	---

<p>chorou toda noite por oito anos minha existência grudou as mãos no seu pescoço não exatamente sufocando mas como o aperto duma gola que ficou pequena demais no Irã ela falava a língua do meu pai com tanto sotaque que a família dele ria toda vez que ela falava mas ela falava mesmo assim e ouvia diligente] como uma espada sagrada (Akbar, 2021, p. 34, trad. da autora)</p>	<p>wept nightly for eight years my living curled its hands around her throat not choking exactly but like the squeeze of an outgrown collar in Iran she spoke my father's language with such a thick accent his family laughed when she talked but she still talked and she listened diligent] as a holy word. (Akbar, 2021, p. 34)</p>
--	---

<p>Como Funciona uma Oração</p> <p>(...) Não é que nos esquecemos de Deus ou dos mártires ou da palavra sagrada do Profeta (Akbar, 2021, p. 48 trad. da autora)</p>	<p>How Prayer Works</p> <p>(...) It's not that we forgot God or the martyrs or the Prophet's holy word (Akbar, 2021, p. 48)</p>
--	--

<p>Apesar Dos Meus Esforços Até as Minhas Orações Viraram Ameaças</p> <p>(...) Meu pai-da-terra veio pros Estados Unidos sem saber inglês guardou letras dos Rolling Stones e como dizer graças a Deus (Akbar, 2021, p. 49 trad. da autora)</p>	<p>Despite My Efforts Even My Prayers Have Turned Into Threats</p> <p>(...) My earth-father came to America knowing no English save Rolling Stones lyrics and how to say <i>thanks</i> <i>God</i> (Akbar, 2021, p. 49)</p>
--	---

<p>O Palácio</p> <p>(...) inglês é a primeira língua da minha mãe, mas não é a minha. Eu poderia ter dito bademjan.</p>	<p>The Palace</p> <p>(...) English is my mothers first language, but not mine. I might have said bademjan.</p>
--	---

Eu poderia ter dito khodafez.

(Akbar, 2021, p. 68-69, trad. da autora)

I might have said khodafez.

(Akbar, 2021, p. 68-69)

4 AKBAR ENTRE MUNDOS

Podemos dizer, de uma forma resumida, que o sentimento de não pertencimento retratado por Akbar advém do deslocamento sofrido na infância, do fato de que a nação onde ele nasceu – algo interpretado pelo senso-comum como um importante denominador de identidade – não é a nação onde cresceu, onde vive, do qual se enxerga como parte. Tampouco a nação de chegada está disposta a acolhê-lo; apesar de ter passado praticamente toda a sua vida lá, Akbar fala da sua experiência na América como algo marcado também pela xenofobia, na já citada entrevista para *Tin House*: "o racismo que eu sofri na infância, a xenofobia que sofri na infância tiveram repercussões muito muito muito grandes" (Akbar, 2021d, s/p)

Podemos concluir que essa falta de pertencimento vivida por Akbar se deve a vários fatores: o deslocamento, o racismo, além do posicionamento particularmente anti-imigração que os EUA vêm adotando na última década. Mas, nesse contexto, vale a pena questionar: existe mesmo um pertencimento intrínseco, dentro dos limites de uma mesma nação? É possível nos referirmos a um ideal de unidade nacional, como se os indivíduos que não sofrem deslocamento fossem por definição alinhados com a cultura, com a crença, até mesmo com a língua do país onde nasceram?

O acadêmico japonês Naoki Sakai, importante estudioso dos Estudos da Tradução e docente do departamento de Estudos Asiáticos e Literatura Comparada da Universidade de Cornell, no artigo "A tradução e a figura da fronteira" (2019), explora a ligação entre língua e nação como uma invenção recente e em certa medida, artificial:

Na medida em que a unidade de uma língua nacional serve, em última análise, como um esquema para a nacionalidade e oferece, assim, um sentido de integração nacional, a ideia de unidade da língua acaba por franquear um discurso para discutir não apenas a origem naturalizada de uma comunidade étnica, mas, também, todo o imaginário associado à língua e à cultura nacional. (...) Como sabemos, no entanto, a instituição do Estado-nação é uma invenção relativamente recente. Por essa razão, somos levados a suspeitar que a ideia de unidade da língua enquanto esquema para uma comunalidade étnica e nacional também deva ser uma invenção recente. (SAKAI, 2019, p. 249)

Através de Sakai, somos convidados a contemplar o surgimento da ideia de língua colado ao surgimento da nação, duas ideias que ele trata como "invenções". Os desdobramentos de como língua e nação se entrelaçam em contexto onde há mobilidade é um tema explorado pela autora Josefina Ludmer, no capítulo "Territórios", do livro *Aqui América Latina*. No texto, a autora argumenta que "na migração, a língua se desterritorializa" (Ludmer, 2013, p. 148).

Ou seja, ao sair do seu país, a língua passa a perder (e conseqüentemente, a mudar) o território. Se antes a língua era atrelada a uma nação, com todo o poder material e simbólico que uma nação possui, no deslocamento, ela perde esse território e passa a ser, ela mesma, o território: "o migrante procura e deseja (às vezes encontra) outro território, outra pátria não nacional para a língua. O território da língua é a pátria do emigrado" (Ludmer, 2013, p. 151).

As complicações em relação ao que é uma nação e, mais especificamente, o que é uma literatura nacional, antes intimamente conectada à língua nacional, vêm despertando o interesse de teóricos desde o século XX, sendo Ette uma das principais vozes nesse discurso, à qual darei mais atenção. De acordo com o autor, a dificuldade de localizar um indivíduo como pertencente a uma só nação foi fortemente agravada pela Primeira e pela Segunda Guerra Mundiais, eventos que forçaram milhares de pessoas a se deslocar. Isso fez com que a experiência do movimento, do exílio e da evasão deixasse de ser uma simples exceção: "hoje está cada vez mais difícil dispensar e desmembrar, como "casos de exceção", a literatura de migração, bem como outras formas de literatura sem morada fixa" (Ette, 2018, p. 42).

Apesar de o território estar fortemente atrelado ao ideal de uma nação, não é apenas ele que é desestabilizado no processo de migração, mas também a língua, como vimos no texto de Ludmer. De acordo com Ette, o traspassamento de demarcações políticas e culturais também está conectado com o traspassamento de limites linguísticos (*ibidem*, p. 39). Sobre essa desestabilização, o autor destaca o fato de que "há muito tempo a língua materna, para dentro da qual uma pessoa é "nascida", não é mais obviamente equiparável com a língua que determinadas autoras e autores tornam a sua língua literária duradoura ou temporária" (*ibidem*, p. 40). Outra camada se sobrepõe aos limites do que é uma literatura nacional: se ela

não tem o seu território delimitado, e nem uma única língua, o que esse nacional significa? O que lhe concede estabilidade?

Para Ette, a construção de espaços literários que sejam nacionais e homogêneos é antiquada. Se era possível falar disso no passado, hoje o fluxo migratório e a produção literária diversificada precisam de uma nova nomenclatura, e o autor acaba optando pelo termo "literatura sem morada fixa". Isso envolve deslocamento de território e de língua, e também a instabilidade do que seria uma identidade nacional. Exploro a seguir as implicações desse termo, assim como a sua repercussão na obra de Akbar.

4.1 LITERATURA SEM MORADA FIXA E SUAS REPERCUSSÕES

É importante pontuar que a noção de literatura sem morada fixa de Ette é motivada pela falta de termos adequados para descrever a contemporaneidade, visto que termos existentes como "literatura nacional", "literatura mundial" e "literatura de exílio" deixaram de ser suficientes para dar conta da pluralidade de casos que não são mais exceções, e portanto precisam de uma nomenclatura mais específica. Só assim é possível preservar a alteridade de diferentes tipos de escritores, sem que um processo de homogeneização necessariamente se instaure. É preciso expandir as noções pré-estabelecidas para acomodar as novas formas de se produzir e receber literatura.

A partir da contextualização de sua biografia e literatura, é possível ver como essa nomenclatura é útil para definir onde está localizada a obra de Akbar. Não se pode considerá-la literatura nacional iraniana – Akbar não fala fársi, língua amplamente falada no Irã²⁷, e nunca retornou ao país natal desde a infância; e considerá-la literatura nacional dos Estados Unidos também não é simples – Akbar está longe do que é considerado, no imaginário social, um "americano". Akbar é imigrante, oriundo do oriente médio e cresceu muçulmano, marcas essas que certa comunidade americana tradicional rejeita. Além disso, Akbar é crítico em relação ao país de chegada, tematizando isso em diversos poemas. Vejamos, por exemplo, como Akbar retrata os Estados Unidos no poema "[O Palácio](#)":

²⁷ Apesar do fársi ser muito utilizado no Irã, ele é apenas uma das chamadas "línguas iranianas" que são faladas no país, território onde também são faladas outras dezenas de línguas.

Ser Americano é ser um caçador./ Ser Americano. Quem pode ser Americano?/ Ser Americano é ser? O quê? Um caçador? Um caçador que só atira grana. (...) Na sua escola, num subúrbio americano,/ a camiseta de um menino diz: “Nós Fizemos Com Hiroshima, Podemos Fazer Com Teerã!” (AKBAR, 2021a, p. 67)

É possível ver como o termo “americano”, nesse poema, não engloba o eu-lírico. A xenofobia, o racismo e o preconceito tematizados não permitem que ele se identifique como tal. Ainda assim, a pergunta permanece, mas é retórica: quem pode ser americano? Parte da resposta está nas entrelinhas: o eu-lírico não pode.

Sob a ótica dessa nova nomenclatura, literatura sem morada fixa, também não é necessário reduzir o seu trabalho à “literatura de exílio”, visto que isso tem pouco a ver com a sua obra e biografia. E como pontua Ette tão enfaticamente, o lugar que Akbar ocupa não é mais uma exceção. Na contemporaneidade, muitos outros autores poderiam encontrar nessa terminologia uma forma de não ter os seus trabalhos reduzidos para caber em lugares pré-estabelecidos mas, ao invés disso, ter seus trabalhos analisados com a complexidade que merecem.

Nessa mesma categoria, encontro precedentes no trabalho realizado por Abdala Jr. (2019) sobre a poeta Rose Ausländer. Importante poeta alemã do século XX, não foi capaz de dissociar a sua língua materna do contexto de uso: uma vez exilada, para ela a língua alemã nunca mais foi a mesma. O mesmo patrimônio que constituía a sua língua materna, a língua da sua infância, era também do genocídio, do desastre e do medo. Como defende Abdala Jr. no seu trabalho sobre a autora, a relação que se estabelece uma vez deixada a pátria é outra:

(...) a experiência do exílio para a poeta é vista a partir da chave da perda de um lugar anterior do eu: de uma pátria, de uma mãe, de uma identidade. Adjacente a estes movimentos de perda e traumática ruptura, coloca-se para Ausländer a impossibilidade de continuar a escrever em alemão no exílio. O alemão, para a poeta, não lhe foi proibido, mas simbolicamente parece ter a língua se deslocado para o espaço do trauma e da morte. (ABDALA JUNIOR, 2019, p. 16)

O exemplo de Ausländer mostra como a realidade do plurilinguismo presente em imigrantes é distinta, com uma outra língua representando também

sobrevivência, salvação. Diferente dela, Akbar coloca o fársi sempre numa posição de afeto e saudade (ainda que inalcançável) recuperando trechos do seu eu anterior. Essa é também a realidade de milhares de refugiados, ou filhos de refugiados. Akbar estabelece esse referencial, essa ponte, registra essa vivência universal através do seu relato singular, sem nunca deixar de ser crítico em relação a isso quando lhe convém. "Ser americano é ser um especialista/ em oportunidade./ Oportunidade custa./ A cada laranja que eu como desaparecem os milhares de pêssegos, ameixas, peras que eu poderia ter comido/ mas não comi." (Akbar, 2021a, p. 64)

O exemplo de Ausäander tem como contexto o século XX. Outra importante referência dessa época foram os escritores modernistas denominados cosmopolitas, que transitaram, ao longo da vida, por diversos centros culturais. Alguns exemplos são Henry James, Joseph Conrad, James Joyce, e Virginia Woolf. Reconhecer essa herança deixada pelos escritores do século XX nos ajuda a entender e a contextualizar melhor os movimentos contemporâneos do século XXI, que apesar de não serem inéditos, se intensificaram em volume e em frequência.

E, em decorrência desses fluxos mais frequentes, a presença de escritores de identidades borradas e fluidas também se multiplicou. Um exemplo contemporâneo é o caso do escritor J.M. Coetzee²⁸. Nascido na África do Sul, morou na Inglaterra, nos Estados Unidos, na Austrália e na Argentina. ganhador do Nobel de Literatura em 2003, uma das suas publicações mais recentes, a trilogia da *Vida de Jesus*, teve os dois primeiros livros publicados primeiro na tradução para o holandês, e o terceiro na tradução para o espanhol. Sua última publicação, *El Polaco*, também saiu primeiro na tradução para o espanhol, em 2022, e só foi publicado em inglês em 2023.

Esse não é apenas um movimento linguístico, mas político: Coetzee afirmou em entrevista para o *El País* ter especificamente publicado os seus últimos três romances primeiro no hemisfério sul. De acordo com o autor, "o simbolismo de publicar no Sul antes do Norte é importante para mim" (Coetzee, 2022, s/p).

O termo tradução aqui é destabilizador: como uma tradução pode ser publicada antes do original? E nesse caso, com o original indisponível para o público, a tradução não ocupa o seu lugar? Ao fazer essa escolha não convencional,

²⁸ Quem está trabalhando com a aproximação entre Coetzee e o conceito de "literatura sem morada fixa" de Ette é o doutorando Marco Antonio Rocha, que tem tese em andamento no Programa de Pós Graduação na Universidade Federal do Paraná. A reflexão que incluo nessa dissertação me foi apresentada por Marco.

Coetzee está ampliando os limites do que significa produzir e publicar literatura no século XXI. Se a língua e o território determinam o que é literatura nacional, Coetzee desestabiliza os dois. Ele está, assim como Akbar, empregando o seu fazer literário de forma a questionar as barreiras da aparente estabilidade de como classificamos autores e sua literatura.

Coetzee não foi o único a publicar primeiro uma tradução do seu trabalho. Tanto é que em 2015, Rebecca L. Walkowitz, para falar de casos parecidos, cunhou o termo "born translated", (Walkowitz *apud* Domínguez, 2022) para falar do caso da trilogia da Vida de Jesus e para se referir a muitos outros. A necessidade de novas terminologias para discutir casos de deslocamento – de território, de língua – evidencia a transformação que a literatura tem sofrido. E também nos mostra o que Ette já dizia sobre o século XX – que a exceção é, na verdade, a das nomenclaturas normativas, como literatura nacional.²⁹

Ao invés de ser acolhido por todos esses territórios, o que acontece com autores como Coetzee é uma generalizada falta de um lugar que os reconheça como pertencentes a uma determinada literatura, ou uma determinada nação. Publicar primeiro em espanhol não fez dele um autor espanhol, mas com certeza não fez dele um autor mais sul-africano.

De acordo com Ette, os autores que pertencem a esse grupo de "literatura sem morada fixa" ocupam um lugar de marginalidade no imaginário cultural. Quem não dispõe de uma morada fixa no território que é supostamente o seu próprio, tem dificuldade de escapar dos mecanismos de exclusão (Ette, 2018, p. 42). Esses autores, apesar de muito lidos, não chegam a ter repercussão crítica nos países em que nasceram nem nos que ocupam, pois estes preferem dar atenção aos artistas verdadeiramente "nacionais", que utilizam a língua e reproduzem os valores e crenças do lugar onde nasceram. E, para os autores que fizeram do deslocamento uma marca fundamental da sua obra, sobram os velhos estigmas e preconceitos:

os atravessadores de fronteiras (culturais, respectivamente literárias) que às vezes também são chamados de violadores de fronteiras, contrabandistas ou

²⁹ Sobre isso, abro um pequeno parêntese: por vezes, um livro pode ser negociado para sair primeiro em tradução em outro país como um certo privilégio simbólico, negociado pelas editoras. Cito, como exemplo, o livro *Sweet Tooth* do Ian McEwan, de 2012, que foi lançado primeiro no Brasil, pelo nome de *Serena*. Esse tipo de acordo é diferente do qual me refiro aqui.

espíões, como vagabundos, nômades ou mercenários, como bucaneiros, refugiados ou agentes duplos, desde sempre tiveram problemas (...) para serem reconhecidos nos países em que momentaneamente residiam. (*ibidem*, p. 42)

A lista de autores que ocupam esse lugar socialmente marginalizado tem crescido por conta do trânsito territorial e linguístico que o mundo globalizado permite – e por vezes, impõe. Ao julgarmos a literatura contemporânea pelos parâmetros anteriores ao século XX – como assumir que o termo “literatura nacional” acomoda a grande maioria dos escritores e que segue sendo a norma – corremos o risco de desvalorizar certas obras pela sua falta de adequação. Quando, na verdade, o mundo de hoje nos impõe a necessidade de adequar o nosso vocabulário para falar de literatura. É na flexibilidade do termo de Ette que encontramos um caminho alternativo à inflexível literatura nacional, que não permite trânsitos, incertezas e identidades porosas.

Para citar um último exemplo, menciono o trabalho de Lívia Santos de Souza, professora na Universidade Federal da Integração Latino-Americana, que fez a aproximação entre o conceito de "literatura sem morada fixa", de Ette, e a obra do autor dominicano-estadunidense Junot Díaz (Souza, 2019). A proliferação recente de trabalhos que utilizam a teoria de Ette nos mostra como ela se faz necessária para entendermos o cenário literário atual.

Com isso, encerro, neste capítulo, a minha aproximação entre a obra de Akbar e o conceito de "literatura sem morada fixa", tendo esclarecido quais são os aspectos da obra e do contexto mundial contemporâneo que contribuem para tal reflexão. Espero que esse relato do caso específico de Akbar sirva de pedra para uma estrada muito longa que ainda precisamos construir para dar conta do número cada vez mais crescente de casos que não se encaixam nas nomenclaturas estáveis e tradicionais que persistem no mundo de hoje, um mundo em constante movimento, que não cessa de se transformar em novos e inusitados jeitos.

Os próximos capítulos foram dedicados a discussões sobre a tradução da obra de Akbar, prevista como um dos objetivos centrais desta dissertação.

5 UMA BREVE CONSIDERAÇÃO SOBRE A FORMA

Muitas vezes, recorreremos ao uso do termo "verso livre" para nos referirmos a uma obra que não tem uma métrica fixa, consolidada por certa tradição poética. Mas o termo por si só é problemático. Diante da sua popularização no século XX, T. S. Eliot foi contra o uso de "vers libre", colocando em xeque a própria existência de um verso que se encaixasse nessa definição, visto que só poderia ser definido em negativas: "(1) ausência de esquema, (2) ausência de rima, (3) ausência de metro". (Eliot, 2014, p. 512).

Se definimos uma obra simplesmente como "escrita em versos livres", corremos o risco de negar todos os aspectos formais que compõem uma obra poética e a fazem ser considerada poesia. A forma – o jeito que se escolhe dizer – é central nesse gênero. O problema é, como muitos são, de categorização. Se podemos colocar qualquer coisa sem métrica regular dentro do imenso guarda-chuva do verso livre, podemos acabar por perder parte da complexidade formal que faz com que uma obra seja interessante. Aliterações, metros-fantasma e esquemas de rima não convencionais podem ser colocados debaixo desse guarda-chuva e ser, conseqüentemente, perdidos.

Para Paulo Henriques Britto, tradutor, professor e teórico dos estudos da tradução, a tradução do verso livre pode ser ainda mais difícil do que de formas fixas, pois é preciso, "antes de mais nada, determinar *qual* é a forma, não sendo ela previamente dada" (Britto, 2015, p. 102). Isso implica um trabalho atento de identificação daquilo que é chamado pelo autor de "características poeticamente significativas do texto poético" (*ibidem*, p. 102).

Apesar de se utilizar de algumas formas fixas, a obra poética de Akbar está composta, na sua maioria, em verso livre. Neste capítulo, comentarei brevemente a análise de como essa forma poética é utilizada e suas particularidades, para que, através de um olhar cuidadoso para os poemas individuais, seja possível traçar uma predominância e um estilo poético, que precisa ser mantido no processo de tradução.

Explorar diferentes formas poéticas foi uma preocupação de Akbar em ambos os seus livros. O formato dos poemas praticamente não se repete (com exceção da forma fixa de origem persa, o gazel, que se repete duas vezes em *Pilgrim Bell*). O

gazel é uma das poucas formas fixas tradicionais escolhidas; na sua maioria, os poemas são inventivos na sua formação, distribuição e ocupação do espaço na página, o que evidencia a intenção do autor na construção de uma estética própria.

Por isso, longe de colocar tudo no mesmo guarda-chuva do verso livre, cada poema precisa ser analisado de forma individual para concluirmos se há – ou não – uma importância para a escolha de tal ou tal forma. Em certos poemas, a escolha do "como dizer" – ou seja, da forma – chama mais atenção do que o seu conteúdo.

Sem fazer da forma fixa uma regra absoluta, Akbar se dá a liberdade de explorar diferentes formas fixas e manipulá-las. Além dos gazels já citado, *Pilgrim Bell* contém um tipo de *golden shovel*³⁰, uma forma poética recente e muito complicada, criada por Terrance Hayes no livro seu livro *Lighthouse* (2010), utilizada por Akbar no poema "Against the Parts of Me That Think They Know Anything" (Akbar, 2021, p. 36):

Against the Parts of Me That Think They Know Anything

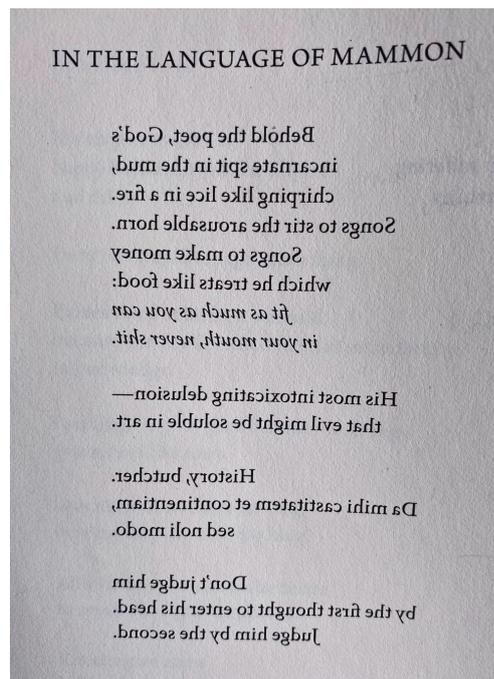
They want to put out the light of God with their mouths—

want, like the sovereignty of the dead, extending just short of flesh. **Their** today is broken, they suggest tomorrow, who right now is dancing in the sun **with putty** over his eyes. Like an ocean coughing up trash, I'm squeezing **God out** from my pores, intention throbbing like a moon. Which **of the** jokes I told was best—the difference between man and **light**? **Light** won't ask for your tongue. Good joke, the taste of lemon. **The official** death toll rising while we sleep. It's crude how they've figured **out God**, tacky as jugglers at a funeral. Just let me grieve what I've lost. They were **put with** me fully built, passionless as shoelaces, pitying even my name. **To their** credit, they weren't given what I have: majesty and the heft of a face. They **want mouths** like mine that can blow out tiny fires. The mercy of speech. Of sleep. Of **they**.

³⁰ Uma pá dourada é uma forma poética de difícil definição pois não possui uma única configuração. Trata-se de um poema que se utiliza do método de construção de um acróstico para formar uma frase (que pode ser o título ou uma frase do próprio poema, ou um título ou frase de outro texto, ao qual ele faz referência e estabelece um diálogo). Esse acróstico pode ser composto com a primeira letra, letras ou palavra da margem direita, ou com a última letra, letras ou palavra da margem esquerda, de cima para baixo ou debaixo para cima. O acróstico pode estar presente nas duas margens ou em uma só. Quanto está presente nas duas, o acróstico não precisa necessariamente formar a mesma palavra/frase. Outros exemplos de pás douradas podem ser encontrados no link: <https://poets.org/glossary/goldenshovel>

Akbar também cria suas próprias formas inovadoras. O poema "Na língua de Mamom" (Akbar, 2021a, p. 26) está escrito da direita para a esquerda em forma de espelho, causando um efeito que mimetiza a escrita persa, que começa da direita para a esquerda. O poema "Mesquita do Palácio, Congelada" (*ibidem*, p. 45) é um caligrama, as frases formam um quadrado que referencia a mesquita do título do poema.

FIGURA 1 - IN THE LANGUAGE OF MAMMON



FONTE: FOTO DE *PILGRIM BELL*, DA AUTORA.

O poema "Against Memory" (*ibidem*, p. 58) começa a se desintegrar na página e lembra Mallarmé, ou nossos poemas concretos. O poema "Famous Americans and Why They Were Wrong" (*ibidem*, p. 56) está em dísticos, como muitos outros, uma forma tradicionalmente árabe e persa. Um exemplo de poema importante em dísticos é o *Shahnameh*, ou *Livro dos Reis*, conhecido como o grande poema épico persa, escrito por Ferdusi no século X. O poema "Ultrasound" (*ibidem*, p. 43) tem estrofes regulares com nove versos, seguidas de uma última com dez.

Existem seis poemas intitulados "Pilgrim Bell". De acordo com o autor em entrevista para *The Rumpus*, ele foi inspirado pelos hexágonos do oriente e o número seis aparece como derivação disso: "A arquitetura islâmica e os padrões dos azulejos são frequentemente construídos em torno da idéia de hexágonos" (Akbar,

2021f, s/p). Na mesma entrevista, Akbar chamou atenção para o fato de que *Pilgrim Bell* está pautado em recursividade, em formas recursivas.

Isso faz com que prestemos atenção em uma certa numerologia dentro do livro. Além da ideia do hexágono, David Naimon, em entrevista com Akbar para a *Tin House*, explicitou a sua leitura do formato escolhido pelo autor: "quando penso que os poemas intitulados "Pilgrim Bell" são seis, penso no chamado para a oração, e as cinco instâncias de oração que tem num dia" (Naimon in: Akbar, 2021d, s/p). As orações à qual Naimon faz referência são as cinco orações diárias do Islã.

Ademais, temos a já citada repetição dos quatro poetas de primeiro nome John, uma possível referência ao *Evangelho de João* (também conhecido como *O Quarto Evangelho*). O próprio título do livro, *Pilgrim Bell*, vem de uma citação do profeta Maomé: "Perguntaram para o profeta Maomé: "Como a inspiração divina se revela para você?" E ele respondeu: "Às vezes como as badaladas de um sino" (Naimon in: Akbar, 2021d, s/p).

Aqui, reconhecemos que há aspectos religiosos na obra e que isso é indispensável para a tradução, pois lidando com algo tão culturalmente significativo como frases e termos retirados de livros sagrados, não podemos correr o risco de desalinhar esses conceitos. Uma decisão difícil foi justamente como traduzir *Pilgrim Bell*. Optei por "Sino Peregrino", pois tanto a palavra *sino* quanto *peregrino* são essenciais para a construção de significado que permeia toda obra, que não poderiam ser substituídas por sinônimos. De início, a rima interna não intencional me pareceu um incômodo, mas na verdade, ela pode ser vista como um ganho: o ecoar da rima é tal qual o badalar de um sino, emulando a repetição dos poemas intitulados "Pilgrim Bell" ao longo da obra.

Identificadas algumas das formas, comento com mais detalhes as decisões envolvidas no desafio de como traduzir Akbar para o português no capítulo a seguir, articulando teoria e prática no contexto da tradução literária.

6 AS ESCOLHAS TRADUTÓRIAS

Falei, no começo desta dissertação, em como o deslocamento é fundamental para a leitura da obra de Akbar. Para além dos já mencionados, esse trabalho prevê mais um: deslocar uma obra do inglês para o português.

Essa mudança, por si só, prevê múltiplas outras camadas, de transformação e adaptação. A escritora e tradutora Lauren Elkin (2017) escreve, na introdução do livro *Translation as Transhumance*, de Mireille Gansen, que “as línguas, por si só, contém multidões (...) e são compostas por milhares de gestos, movimentos, trocas e substituições” (Elkin, 2017, p. 13). Um poema em português e um poema em inglês, são textos diferentes. Precisam ser, necessariamente, textos diferentes. Como mantê-los iguais?

Essa foi a questão norteadora para pensar o processo de tradução dos poemas selecionados nesta dissertação. Como traduzir Akbar para o português, mantendo a complexidade da alteridade que o texto original apresenta?

Para responder essa pergunta, precisei me apoiar em diferentes teóricos dos estudos da tradução, articulando o que eu acredito ser indispensável: teoria e prática. Identificar a forma como encaro o processo tradutório foi fundamental para delimitar quais são as possibilidades ao traduzir, o que influenciou de forma direta o produto final. Para tal, me baseei em Haroldo de Campos (2013) e Henri Meschonnic (2010), autores que refletiram amplamente sobre a tradução de poesia. Articulei, neste capítulo, essas diferentes vozes teóricas com exemplos práticos das traduções previstas nesta dissertação.

Haroldo de Campos (2013), importante teórico dos estudos da tradução, especialmente no que diz respeito à tradução literária, aponta para as especificidades da tradução de poesia em particular. Para o autor, “tradução de poesia é, pois, a substituição de um código especialíssimo e fragilíssimo por outro de análoga natureza e propriedades” (Campos, 2013, p. 24). O código fragilíssimo ao qual ele se refere é a informação estética do texto, que, diferente da informação semântica, não pode ser transportada na tradução, apenas *recriada*. Esse é o cerne do conceito de *tradução como recriação*, cunhado por Campos, e que serviu de base para muitas das soluções que comentarei aqui.

Um exemplo prático dessa tradução que Campos localiza como estando “no avesso da chamada tradução literal” (Campos, 2013 p. 5) é de um trecho do poema [“Comprometendo Minha Mística”](#), onde Akbar escreve: “Rockabye, now I laid me/ down, etcetera” (Akbar, 2021a, p. 31). O leitor anglófono reconhece a canção de ninar (que começa com “now I lay me down to sleep”), que faz parte do seu repertório e da sua cultura, enquanto a sua tradução literal em português – “agora me deito, etc” – não diz nada. Nesse caso, optei por traduzir esse verso por uma cantiga de ninar conhecida em português e de conotação cristã, como a do original: “santo anjo do senhor”.

Outro exemplo é o trecho do poema [“Lendo Farrokhzad numa Pandemia”](#), “Get behind me, English” (Akbar, 2021a, p. 54), que é uma citação modificada do versículo Mateus 16:23 da bíblia, “get behind me, Satan”. Uma busca rápida pelo versículo mostra que esse trecho – “get behind me” – é estável e se mantém o mesmo em diferentes versões da bíblia em inglês. Porém, em português, as traduções variam: “afasta-te”, “para trás de mim” e “saia da minha frente” são algumas das variações dentre as mais conhecidas.

Por causa dessa pluralidade, optei por traduzir pela versão em latim, que é conhecida e reconhecida pelos falantes de português em geral, “vade retro”. Traduzir um trecho do inglês para o latim numa tradução para o português pode parecer contraintuitivo, mas aqui, a decisão se sustenta.

Essa não é a única menção a um texto sagrado no texto. Como comentado no capítulo três, as referências (diretas, indiretas e distorcidas) da bíblia e do alcorão aparecem com certa frequência. No caso do alcorão, onde as traduções são mais raras (e não são facilmente reconhecidas nem pelo público de partida nem pelo público alvo), precisei encontrar uma solução diferente. Optei por buscar uma tradução já consolidada no português e citá-la, com uma nota explicitando qual foi a tradução escolhida. Essa escolha foi tomada a partir do entendimento de que, ao citar textos religiosos, Akbar está usando uma versão consolidada em tradução para o inglês, e faz sentido buscar uma solução que equivalha à dele.

Outro argumento é que a tradução de textos religiosos é delicada, especialmente quando se trata do alcorão, que tem por tradição não aceitar traduções do texto (e, uma vez traduzido, não é mais considerado o texto em si, mas uma mera adaptação dele, apenas uma forma de se acessar o original, que é,

obrigatoriamente, em árabe). Qualquer versão exige uma autoridade reconhecida e autorizada, e a minha tentativa de traduzir sozinha poderia ser mal interpretada.

Optei por uma solução parecida quando se trata da citação de poetas conhecidos na tradição de língua inglesa, entre eles John Donne, John Milton, John Berryman e John Keats (a escolha de poetas cujo primeiro nome é John é algo curioso)³¹. Nesse caso, também busquei uma tradução consolidada no português, pensando que é necessário que os leitores lusófonos reconheçam as citações. Em todos os casos, há uma nota de rodapé com a referência.

Já em outros trechos, se fez necessário manter o estranhamento oriundo do texto, sem adequá-lo. Minha decisão do que adaptar e do que não adaptar foi muito baseada no que o leitor estadunidense médio teria facilidade de entender, e o que lhe causaria estranhamento, tendo como objetivo manter a *experiência* da leitura em português como algo equivalente. Para embasar essa decisão, me apoiei na teoria do tradutor e estudioso francês Henri Meschonnic, de “traduzir não o que dizem as palavras, mas o que elas constroem” (Meschonnic, 2010, p. I.XII).

Um dos exemplos de como manter esse estranhamento do original na tradução surgiu nos trechos em fârsi, que eu mantive como estão no texto de partida, sem tradução, com o argumento de que a intenção do autor era também mostrar o contraste entre as línguas. E se o próprio não traduziu esses trechos em sua obra, produzida em inglês, publicada e submetida ao mercado literário americano, acredito que não faz sentido romper com a sua lógica e traduzir o fârsi. Portanto, mantive os trechos em fârsi como estão, e escolhi não incluir notas.

A escolha de como traduzir a forma também foi uma decisão pensada neste sentido. Onde identifiquei formas fixas de tradição de poesia de língua inglesa – como por exemplo, um pentâmetro iâmbico – verso que é reconhecível pelos leitores anglófonos como algo que é parte da sua própria tradição literária, optei pela tradução em um verso equivalente no português (nesse caso, o decassílabo). Mas, quando há traços que são caros à tradição de poesia persa, como o gazel, dísticos e aliterações, tomei um cuidado extra de mantê-los na forma que estão, sem procurar um equivalente ou adequá-los para o público de chegada.

³¹ Também é curioso que todas essas citações aparecem no mesmo livro, *Pilgrim Bell*, que tem um forte trânsito com a religião cristã e islâmica. A escolha de quatro poetas com o nome John pode ser interpretado como uma referência ao *Evangelho segundo João*, livro sagrado também conhecido como o Quarto Evangelho. Não consegui tirar outras conclusões desse uso, portanto, me limito por apontá-lo aqui.

Fiz o mesmo com as referências específicas a aspectos religiosos e culturais do Islã, que não adaptei em português (como fiz com a canção de ninar citada anteriormente neste capítulo). Isso faz parte do projeto de manter acessível o que é acessível no original para o público anglofalante, e manter o estranhamento onde ele aparece, na linha do que Meschonnic chama de “uma tradução (...) que guarda a alteridade como alteridade” (Meschonnic, 2010, p. 75).

Dentro dessa mesma ideia, tentei recuperar na tradução um certo estranhamento sintático que se faz evidente em diversos trechos de ambos os livros, como por exemplo, nas frases “You too locked to door”, “You too pebble to stone”, e “Too saddle to horse” que aparecem no poema “[O Milagre](#)”. As soluções foram, respectivamente, “Você tranca demais para ser porta”, “Você seixo demais para apedrejar”, e “Sela demais para o cavalo”, que emulam o estranhamento do original.

Por fim, muitas das decisões tradutórias tomadas foram no sentido de recuperar o registro que Akbar usa nos poemas, um discurso direto em primeira pessoa num tom simples, cotidiano, que lembra a oralidade. Fiz um esforço consciente de não deixar com que as traduções em português fossem muito mais longas ou prolixas do que os poemas originais, apesar da dificuldade – o inglês é, no geral, uma língua mais concisa. Tomei essa decisão em detrimento de uma tradução *palavra por palavra*, que não era o objetivo dessa dissertação, mas sim criar uma tradução literária, poética e que funcionasse por si só, algo a que Campos se refere como “uma criação paralela, autônoma porém recíproca” (Campos, 2013, p. 5).

Discuto, a seguir, brevemente, o escopo escolhido e suas motivações, última parte deste capítulo.

A seleção dos poemas

Como foi mencionado anteriormente, o critério de escolha dos poemas selecionados incluiu referências aos temas da linguagem, religião e memória, mas não só: também optei por dar preferência a poemas que contextualizam a migração de Akbar, seu deslocamento e não-pertencimento, a fim de embasar a discussão acerca da literatura sem morada fixa.

Assim, foram selecionados 23 poemas, traduzidos para essa dissertação. Esse número corresponde a, aproximadamente, 25% da obra publicada do autor

(somando os dois livros, há um total de 93 poemas). Além dos poemas completos, também traduzi dezenas de trechos que foram analisados na seção "linguagem, religião e memória", no capítulo 3, a fim de possibilitar que a discussão seja acompanhada em português.

Ainda sobre a tradução, é importante destacar que apesar de Akbar ser um poeta com uma repercussão grande no cenário poético norte americano, até o presente momento, não há nenhuma publicação editorial de seus poemas em português. As únicas disponíveis estão em artigos de minha autoria: "O Palácio", publicado no periódico *Belas Infiéis*, em 2020; e "O Milagre", publicado na *Revista Versalete*, em 2023. Dada a relevância do trabalho de Akbar discutida nos capítulos anteriores, a tradução de parte da sua obra para o português contribuirá para as discussões de literatura sem morada fixa no âmbito acadêmico, além de abrir portas para que mais pessoas e estudiosos possam conhecer e investigar a sua obra.

Encerrei, neste capítulo, as questões teóricas e práticas envolvendo a tradução, e gostaria de concluir retomando a ideia de que toda tradução implica um processo de deslocamento, seja ele de língua, de país, de público, de recepção. Longe de querer neutralizar essas questões numa tradução domesticadora, quis que a estranheza e as tensões do original perdurassem no texto traduzido.

Para concluir, trago mais uma vez as palavras de Elkin, que afirma que "quando traduzimos, não traduzimos um bloco de texto no seu equivalente imediato; ficamos atentos ao que não é dito, transmitido pela linguagem, contrabandeado para dentro dela" (Elkin, 2017, p.11). Essa dissertação e suas traduções é um dos jeitos de trazer, para dentro das nossas fronteiras, a alteridade que mora lá fora. Para Elkin, "é trabalho do tradutor encontrar um caminho por cima e até o outro lado dos muros" (Elkin, 2017, p. 10). É o que venho tentando fazer.

Deixo que essa reflexão ecoe, e que as traduções que seguem possam ser lidas como o começo de uma longa conversa, que não prevê um fim. A seguir, apresento os originais e suas traduções, fruto da reflexão e análise desenvolvidas até aqui.

7 A TRADUÇÃO

7.1 Traduções de *Calling a Wolf a Wolf*.

SOOT

Sometimes God comes to earth disguised as rust,
chewing away a chain link fence or mariner's knife.

From up so close we must seem
clumsy and gloomless, like new lovers

undressing in front of each other
for the first time. Regarding loss, I'm afraid
to keep it in the story,
worried what I might bring back to life,

like the marble angel who woke to find
his innards scattered around his feet.

Blood from the belly tastes sweeter
than blood from anywhere else. We know this

but don't know why—the woman on TV
dabs a man's gutwound with her hijab
then draws the cloth to her lips, confused.

I keep dreaming I'm a creature pulling out my claws

one by one to sell in a market stall next to stacks
of pomegranates and garden tools. It's predictable,
the logic of dreams. Long ago I lived in Heaven
because I wanted to. When I fell to earth

I knew the way—through the soot, into the leaves.
It still took years. Upon landing, the ground

embraced me sadly, with the gentleness
of someone delivering tragic news to a child.

FERRUGEM

Às vezes desce Deus feito ferrugem,
mascando um alambrado ou a faca de um marujo.

De muito perto, devemos parecer
radiantes e desajeitados, como amantes recentes

despindo-se na frente um do outro
pela primeira vez. Quanto à perda, tenho medo
de deixá-la na história,
preocupado com o que eu poderia ressuscitar,

como o anjo de mármore que viu ao acordar
suas entranhas espalhadas ao redor dos pés.

O sangue da barriga é mais doce
do que o sangue de qualquer outra parte. Sabemos disso

mas não o por quê – a mulher na TV
toca o intestino ferido de um homem com o hijab
e depois leva o tecido aos lábios, confusa.

Tenho esse sonho que sou uma criatura tirando as garras

uma a uma para vender na feira perto das pilhas
de romãs e ferramentas de jardinagem. É previsível,
a lógica dos sonhos. Muito tempo atrás morei no Céu
porque quis. Quando caí na terra

sabia o caminho – através da fuligem, por entre as folhas.

Ainda assim levou anos. No pouso, o chão
me envolveu triste, com a ternura

de alguém que dá uma notícia trágica a uma criança.

DO YOU SPEAK PERSIAN?

Some days we can see Venus in mid-afternoon. Then at night, stars
separated by billions of miles, light traveling years

to die in the back of an eye.

Is there a vocabulary for this—one to make dailiness amplify
and not diminish wonder?

I have been so careless with the words I already have.

I don't remember how to say *home*
in my first language, or *lonely*, or *light*.

I remember only
delam barat tang shodeh, I miss you,

and *shab bekheir*, goodnight.

How is school going, Kaveh-joon?
Delam barat tang shodeh.

Are you still drinking?
Shab bekheir.

For so long every step I've taken
has been from one tongue to another.

To order the world:
I need, you need, he/she/it needs.

The rest, left to a hungry jackal

in the back of my brain.

Right now our moon looks like a pale cabbage rose.

Delam barat tang shodeh.

We are forever folding into the night.

Shab bekheir.

VOCÊ FALA PERSA?

Alguns dias, dá pra ver Vênus no meio da tarde. À noite, estrelas separadas por bilhões de milhas, luz que viaja por anos

e morre no avesso de um olho.

Tem uma palavra para isso – para amplificar a mesmice dos dias sem diminuir o seu espanto?

Tenho sido tão descuidado com as palavras que já tenho.

Não me lembro como se diz *casa* na minha primeira língua, ou *isolado*, ou *luz*.

Me lembro só
delam barat tang shodeh, eu sinto sua falta,

e *shab bekheir*, boa noite.

Como vai a escola, Kaveh-joon?
Delam barat tang shodeh.

Continua bebendo?
Shab bekheir.

Há tanto tempo, cada passo que dou tem sido de uma língua para outra.

Para ordenar o mundo:
Eu preciso, tu precisas, ele/ela precisa.

O resto, largado a um chacal faminto

no fundo do meu cérebro.

Nesse instante, nossa lua lembra uma pálida rosa de cem folhas.

Delam barat tang shodeh.

Estamos para sempre sumindo na noite.

Shab bekheir.

CALLING A WOLF A WOLF³²

like the sky I've been too quiet everyone's forgotten I'm here I've tried all the usual tricks pretending I've just been made terrifying like a suddenly carnivorous horse like a rabid hissing sapphire the medical response has been clear sit patiently until invited to leave outside the lake is evaporating dry blue like a galley proof a month ago they dragged up a drowned tourist his bloatwhite belly filled with radishes and lamb shank his entire digestive system was a tiny museum of pleasure compared to him I am healthy and unremarkable here I am reading a pharmaceutical brochure here I am dying at an average pace envy is the only deadly sin that's no fun for the sinner this makes sadness seem more like a tradition loyalty to a parent's past I try to find small comforts purple clover growing in the long grass a yellow spider on the windowsill I am less horrible than I could be I've never set a house on fire never thrown a firstborn off a bridge still my whole life I answered every cry for help with a pour with a turning away I've given this coldness many names thinking if it had a name it would have a solution thinking if I called a wolf a wolf I might dull its fangs I carried the coldness like a diamond for years holding it close near as blood until one day I woke and it was fully inside me both of us ruined and unrecognizable two coins on a train track the train crushed into one

³² A quebra de versos nesse poema em particular não corresponde à quebra de versos na página original. Não foi possível adequar, pois considerei mais importante a formatação justificada, como no original.

DAR NOME AOS LOBOS ³³

como o céu me fez tão quieto que todos esqueceram que estou aqui tentei todos os truques comuns fingi ter virado assustador de repente como um cavalo subitamente carnívoro como um beija-flor de assobio raivoso a resposta médica foi muito clara sente paciente até que te digam para sair lá fora o lago está evaporando azul e seco como uma prova de galé faz um mês que pescaram um turista afogado o bucho branco-inchado de nabos e de pernil de cordeiro todo o seu sistema digestivo um ínfimo museu de prazeres comparado a ele eu sou saudável e irrelevante aqui estou eu lendo um catálogo farmacêutico aqui estou eu morrendo numa velocidade banal a inveja é o único pecado mortal que é sem graça pro pecador isso faz a tristeza parecer mais uma tradição uma lealdade ao passado dos pais eu busco pequenos confortos trevos vermelhos crescendo na grama alta uma aranha amarela no beiral sou menos terrível do que poderia ser nunca botei fogo numa casa nunca joguei um primogênito do alto de uma ponte ainda assim minha vida toda atendi cada súplica com um encher de copo com um dar as costas chamei essa frieza de muitos nomes pensando que se tivesse um nome ela teria solução pensando que se eu desse nome aos lobos amoleceria suas presas levei essa frieza como um diamante por anos e anos tão perto de mim quanto meu sangue até que um dia acordei e estava ela dentro de mim nós dois irreconhecíveis e acabados duas moedas no trilho de um trem que o trem tornou uma só

³³ Acredito que original "calling a wolf a wolf" faz referência ao ditado "call a spade a spade". Por isso, ao invés de traduzir literalmente, optei pelo ditado próximo em português "dar nome aos bois", sugerido pela Luci Collin na banca de qualificação.

STOP ME IF YOU HEARD THIS ONE BEFORE

I can't even remember my name, I who remember
so much - football scores, magic tricks, deep love
so close to God it was practically religious.

When you fall asleep in that sort of love
you wake up with bruises on your neck. I don't
have drunks, sirs, I have adventures. Every day

my body follows me around asking
for things. I try to think louder, try
to be brilliant, wildly brilliant. We all want

the same thing (to walk in sincere wonder,
like the first man to hear a parrot speak), but we live
on an enormous flatness floating between

two oceans. Sometimes you just have to leave
whatever's real to you, you have to clomp
through fields and kick the caps off

all the toadstools. Sometimes
you have to march all the way to Galilee
or the literal foot of God himself before you realize

you've already passed the place where
you were supposed to die. I can no longer remember
the being afraid, only that it came to an end.

ME INTERROMPA SE VOCÊ JÁ OUVIU ESSE AQUI

Não consigo nem lembrar meu nome, eu que lembro tanta coisa - placares de futebol, truques de mágica, amor profundo tão perto de Deus que era praticamente religioso.

Quando adormece nesse tipo de amor
você acorda com machucados no pescoço. Não
fico bêbado, senhores, tenho aventuras. Todo dia

meu corpo me segue por aí pedindo
coisas. Tento pensar mais alto, tento
ser brilhante, absurdamente brilhante. Todos nós queremos

a mesma coisa (andar numa admiração sincera,
como o primeiro homem que ouviu um papagaio falar), mas vivemos
numa enorme planície flutuante entre

dois oceanos. Às vezes você só tem que abrir mão
do que quer que seja real pra você, tem que
percorrer os campos e chutar as cabeças de

todos os cogumelos. Às vezes
você tem que percorrer todo o caminho até a Galileia
ou até o pé literal do próprio Deus antes de perceber que

já passou pelo lugar onde
devia ter morrido. Eu não consigo mais lembrar
como era estar apavorado, só que acabou.

HERITAGE

Reyhaneh Jabbari, a 26-year-old Iranian woman, was hanged on October 25th, 2014, for killing a man who was attempting to rape her.

the body is a mosque borrowed from Heaven centuries of time
 stain the glazed brick our skin rubs away like a chip
 in the middle of an hourglass sometimes I am so ashamed

of my sentience how little it matters angels don't care about humility
 you shaved your head spent eleven days half-starved in solitary
 and not a single divine trumpet wept into song now it's lonely all over

I'm becoming more a vessel of memories than a person it's a myth
 that love lives in the heart it lives in the throat we push it out
 when we speak when we gasp we take a little for ourselves

in books love can be war-ending a soldier drops his sword to lie forking oysters
 into his enemy's mouth in life we hold love up to the light
 to marvel at its impotence you said in a letter to Sholeh

you weren't even killing the roaches in your cell that you would take them up
 by their antennae and flick them through the bars into a courtyard
 where you could see men hammering long planks of cypress into gallows

the same men who years before threw their rings in the mud who watered them
 five times daily who shot blackbirds off almond branches
 and kissed the soil at the sight of sprouts then cursed each other when the stalks

which should have licked their lips withered dryly at their knees may God beat
 us awake scourge our brains to life may we measure every victory
 by the momentary absence of pain there is no solace in history this is a gift

we are given at birth a pocket we fold into at death goodbye now you mountain

you armada of flowers you entire miserable decade in a lump in my throat
despite all our endlessly rehearsed rituals of mercy it was you we sent on

HERANÇA

Reyhaneh Jabbari, uma mulher iraniana de 26 anos, foi enforcada no dia 25 de outubro de 2014, por matar um homem que tentava estuprá-la.

o corpo é uma mesquita emprestada do Céu séculos de tempo
mancharam o revestimento nossa pele gasta feito um grão
no meio de uma ampulheta às vezes tenho tanta vergonha

da minha senciência como ela não faz diferença os anjos não ligam pra humildade
você raspou a cabeça passou onze dias em isolamento quase morto de fome
e nem um só clarim divino te chorou uma canção agora tudo é solidão

estou virando mais um vaso de memórias que uma pessoa é um mito
que o amor mora no coração ele mora na garganta nós o expelimos
ao falar ao arfar pegamos um pouco para nós

nos livros o amor termina guerras um soldado solta a arma
para dar ostras na boca do inimigo na vida colocamos o amor contra a claridade
para estranhar sua impotência você disse numa carta para Sholeh

que não matava nem as baratas da cela que as erguia pelas
antenas e as atirava pela grade até o pátio
onde via homens martelando longas tábuas de cipreste para formar uma força

os mesmos homens que anos antes jogaram seus anéis na lama que os molharam
cinco vezes por dia que expulsaram melros de amendoeiras a tiros
e beijaram o solo ao vislumbre de brotos e viraram uns contra os outros quando os
caules]

que deveriam ter-lhes tocado os lábios murcharam aos seus pés que Deus
nos acorde a pauladas açoite nossos cérebros para a vida que possamos medir
cada vitória]
pela momentânea ausência da dor não há consolo na história essa é uma dádiva

que recebemos ao nascer um bolso para o qual nos dobramos na morte adeus
você, montanha]

você, esquadra de flores você, toda uma pífia década feito um nó na minha
garganta]

apesar dos nossos intermináveis ritos de misericórdia foi você que escolhemos
para seguir adiante]

PRAYER

again I am thinking of self-love filled with self-love the stomach
of the girl who ate only hair was filled with hair they cut
it out when she died it formed a mold of her stomach reducing
a life to its most grotesque artifact my gurgling internal devotion
to myself a jaw-half formed there are words
I will not say the muscle of my face smeared
with clay I am more than the worry I make I choose
my words carefully we now know some angels are more terrifying
than others our enemies are replaceable the stones behind their teeth
glow in the moonlight compared to even a small star
the moon is tiny it is not God but the flower behind God I treasure

ORAÇÃO

de novo penso sobre amor próprio cheio de amor próprio o estômago
da menina que só comia cabelo ficou cheio de cabelo cortaram
tudo quando ela morreu o maço formou o molde do seu estômago reduzindo
uma vida ao seu pedaço mais grotesco minha borbulhante devoção interna
por mim mesmo uma maldíbula pela metade tem palavras que
eu não me permito dizer os músculos da minha face borrados
de argila sou mais do a aflição que eu causo escolho
cuidadosamente as minhas palavras sabemos que alguns anjos são mais
terríveis que outros nossos inimigos são substituíveis as pedras por trás dos
dentes deles brilham a luz da lua comparada até a menor das estrelas
a lua é minúscula não é Deus mas a flor por trás de Deus que eu almejo

BEING IN THIS WORLD MAKES ME FEEL LIKE A TIME TRAVELER

visiting a past self. Being anywhere makes me thirsty.

When I wake, I ask God to slide into my head quickly before I do.

As a boy, I spit a peach pit onto my father's prayer rug and immediately

it turned into a locust. Its charge: devour the vast fields of my ignorance.

The Prophet Muhammad described a full stomach as containing one-third food, one-third liquid, and one-third air.

For years, I kept a two-fists-long beard and opened my mouth only to push air out.

One day I stopped in a lobby for cocktails and hors d'oeuvres

and ever since, the life of this world has seemed still. Every night,

the moon unpeels itself without affection. It's exhausting, remaining

humble amidst the vicissitudes of fortune. It's difficult

to be anything at all with the whole world right here for the having.

EXISTIR NESSE MUNDO ME FAZ SENTIR UM VIAJANTE DO TEMPO

visitando um eu do passado. Existir em qualquer lugar me dá sede.

Quando acordo, peço pra Deus entrar na minha cabeça antes de mim.

Menino, cuspi um caroço de pêssego no tapete de oração do meu pai e na hora

ele virou um gafanhoto. Seu preço: devorar os vastos campos da minha ignorância.

O Profeta Maomé descreveu uma barriga cheia como composta de um terço comida, um terço líquido, e um terço ar.

Durante anos, tive uma barba de 20 centímetros e só abria a boca para expelir ar.

Um dia, entrei num saguão para experimentar coquetéis e aperitivos e desde então, a vida nesse mundo parece estática. Toda noite,

a lua se descasca sem afeto. É cansativo, permanecer humilde em meio às vicissitudes da fortuna. É difícil ser qualquer coisa agora com o mundo todo bem aqui ao alcance das mãos.

FUGU

the liver of a blowfish is said to
 be the tastiest part it's also the
 most toxic an ounce enough to kill ten
 men I have avoided it completely
 which is not to say I've been unreckless
 as a boy I saw a wolf in the shade

of a yew tree I stared it stared at my
 staring I whispered *banam-e-khudah*
 it bolted it could have shredded me like
 a paper kite in a storm I used to
 believe my father's umbrella caused the
 rain he was so powerful nobody
 has turned out to be as powerful as
 I believed my father to be least of
 all my father with his insulin and
 heart medication now he can't even
 eat the fruit he grows which doesn't stop him
 from growing it he dries it sends boxes
 of pressed quince apple cherry peach pear plum

that I struggle to love other man is
 a lie I've uttered with confidence at
 certain convenient moments in my live
 I can't imagine anything less true
 now with the dizzying sweet fruit still struck
 in my teeth my gums and tongue tinted green
 a quiet question answering itself

FUGU

dizem que o fígado de um baiacu é
 a parte mais gostosa também é
 a mais tóxica poucos gramas bastam para matar dez
 homens eu tenho evitado completamente
 o que não é o mesmo que dizer que não tenha me arriscado
 quando menino vi um lobo na sombra

de um teixo eu olhei ele olhou
 o meu olhar sussurrei *banam-e-khudah*
 ele correu poderia ter me despedaçado feito
 pipa de papel num temporal eu costumava
 acreditar que o guarda-chuva do meu pai era o que fazia
 chover ele era tão poderoso ninguém
 se provou tão poderoso quanto
 eu acreditava que meu pai era ainda menos
 que todos meu pai com sua insulina e
 remédios para o coração agora ele não consegue
 nem comer as frutas que planta o que não o impede
 de continuar plantando ele as seca manda caixas
 de marmelo maçã pêsego pêra ameixa desidratados

que acho difícil amar outro homem é
 uma mentira que contei convicto em
 certos momentos convenientes da minha vida
 não consigo imaginar nada que seja menos verdade
 agora com as frutas estonteantemente doces ainda grudadas
 nos dentes gengivas e língua tingidas de verde
 uma pergunta silenciosa respondendo a si mesma

PORTRAIT OF THE ALCOHOLIC STRANDED ALONE ON A DESERT ISLAND

I live in the gulf
between what I've been given
and what I've received.

Each morning, I dig into the sand
and bury something I love.
Nothing decomposes.

It might sound ungrateful to say
I expected poetry, but I did –

palm forests and clouds above them
arranged like Dutch still lifes,
musically-colored fauna lounging
in perpetual near-smiles.

Instead, these tumors under the surf.

Wildness: to appear
where you are unexpected.

My favorite drugs are far from here.

Our father, who art in Heaven – always
just stepped out, while Earth,
the mother, everywhere around.

It all just means so intensely: bones
on the beach, calls from the bushes,
the scent of edible flowers
floating in from the horizon.

I hold my breath.

The boat I am building
will never be done.

RETRATO DO ALCOÓLATRA NAUFRAGADO NUMA ILHA DESERTA

Eu vivo no abismo
entre o que me foi dado
e o que recebi.

Toda manhã, cavo na areia
e enterro algo que amo.
Nada se decompõe.

Posso parecer ingrato ao dizer que
esperava poesia, mas é verdade –

florestas de palmeiras e nuvens sobre elas
organizadas feito uma natureza-morta holandesa,
fauna musicalmente colorida com saudades
em perpétuas risadas quase inteiras

Ao invés disso, esses tumores sob a ressaca.

Ser selvagem: surgir
onde você não é esperado.

Minhas drogas favoritas estão longe daqui.

Pai nosso, que estais no Céu – sempre
acabou de ir embora, enquanto a Terra
a mãe, tudo em volta.

Tudo tem um significado tão intenso: ossos
na praia, chamados vindo dos arbustos,
o perfume das flores comestíveis
que se evola do horizonte.

Prendo a respiração.

O barco que estou construindo
nunca estará pronto.

7.2. Traduções de *Pilgrim Bell*

PILGRIM BELL

Dark on both sides.
 Makes a window.
 Into a mirror. A man.
 Holds his palms out.
 To gather dew.
 Through the night. Uses it.
 To wash before.
 Dawn prayer.
 Only a god.
 Can turn himself into.
 A god.
 The earth buckles.
 Almond trees bow.
 To their own roots. Fear.
 Comes only.
 At our invitation but.
 It comes. It came.

SINO PEREGRINO

Escuridão dos dois lados.
 Cria uma janela.
 Num espelho. Um homem.
 Estende as mãos.
 Para juntar orvalho.
 A noite toda. Usa.
 Para se lavar antes.
 Da oração da manhã.
 Só um deus.
 Pode se transformar em.
 Um deus.
 A terra se dobra.
 Amendoeiras se curvam.
 Até as raízes. O medo.
 Vem só.
 Quando convidamos mas.
 Ele vem. Ele veio

VINES

when I saw God
 I trembled like a man I used the wrong pronouns

 God bricked up my mouthhole
 his fists were white as gold there were
 roaches in my beard now I live like a widow

 everyday a heave of knitting patterns
 and sex toys my family speaks of me

 with such pride نونش تو روغنه they say
his bread is in oil I thank them for that and
 for their chromosomes most of which

 have been lovely I am lovely too my body
 is hard and choked with juice like a plastic

 throat stuffed with real grapes my turn-ons
 include Rumi and fake leather my turn-
 offs have been ushered into the basement

 I'll drink to them and to any
 victory roaches in my beard I live now like a window

 fat wet vines creep through onto my
 floors in the pipes and through
 the walls gentle as blue flames they curl

 my living there is ice in my attic sugar on my
 tile I am present and useless like a nose torn
 from a face and set in a bowl

VIDEIRA

quando vi Deus
tremi feito um homem usei os pronomes errados

Deus tapou meu buraco da boca
seus punhos brancos como ouro havia
baratas na minha barba agora eu vivo como uma viúva

todo dia uma onda de pontos de tricô
e brinquedos eróticos minha família fala de mim

com tanto orgulho نونش تو روغنه eles dizem
ele come seu pão com azeite eu agradeço a eles por isso e
pelos seus cromossomos cuja a maioria

tem sido uns amores eu também sou um amor meu corpo
ficou duro e engasgado com suco feito uma garganta

de plástico cheia de uvas de verdade o que me excita
inclui Rumi e couro falso o que não me
excita foi conduzido para o porão

brindarei a isso e a qualquer
barata vitoriosa na minha barba eu vivo agora como uma ventana³⁴

ramos gordos de videira se esgueiram para dentro entram

³⁴ Apesar de não soar tão natural, optei pela palavra ventana ao invés de janela, para tentar recuperar o par widow/window como viúva/ventana

em cada andar através dos canos e pela
parede suaves como chamas azuis eles se enrolam para dentro
da minha vida tem gelo no meu sótão açúcar nas minhas
telhas eu sou tão presente e inútil como um nariz arrancado
de um rosto e colocado numa vasilha

THE MIRACLE

Gabriel seizing the illiterate man, alone and fasting in a cave, and commanding READ, the man saying I can't, Gabriel squeezing him tighter, commanding READ, the man gasping I don't know how, Gabriel squeezing him so tight he couldn't breathe, squeezing out the air of protest, the air of doubt, crushing it out of his crushable human body, saying READ IN THE NAME OF YOUR LORD WHO CREATED YOU FROM A CLOT, and thus: literacy. Revelation.

It wasn't until Gabriel squeezed away what was empty in him that the Prophet could be filled with miracle. Imagine the emptiness in you, the vast cavities you have spent your life trying to fill – with fathers, mothers, lovers, language, drugs, money, art, praise – and imagine them gone. What's left? Whatever you aren't, which is what makes you – a house useful not because its floorboards or ceilings or walls, but because the empty space between them.

Gabriel isn't coming for you. If he did, would you call him Jibril, or Gabriel like you are here? Who is this even for?

One crisis at a time. Gabriel isn't coming for you. Cheese on a cracker, a bit of salty fish.

Somewhere a man is steering a robotic plane into murder. "Robot" from the Czech robota, meaning forced labor. Murder labor, forced. He never sees the bodies, which are implied by their absence. Like feathers on a paper bird.

Gabriel isn't coming for you. In the absence of cloud-parting, trumpet-blaring clarity, what? More living. More money, lazy sex. Mother, brother, lover. You travel and bring back silk scarves, a bag of chocolates for you-don't-know-who-yet. Someone will want them. Deliver them to an empty field. You fall asleep facing the freckle on your wrist.

Somewhere a woman presses a button that locks metal doors with people behind them. The locks are useful to her because there is an emptiness on the other side that holds the people's lives in place. She doesn't know the names of the people. Anonymity is an ancillary feature of the locks. "Ancillary" from the Latin ancilla, meaning servant. An emptiness to hold all their living.

You created from a clot: Gabriel isn't coming for you. You too full to eat. You too locked to door.

Too cruel to wonder.

Gabriel isn't coming. You too loved to love. Too speak to hear. Too wet to drink.

No Gabriel.

You too pride to weep. You too play to still. You too high to cum.

No. Gabriel won't be coming for you. Too fear to move. You too pebble to stone. Too saddle to horse. Too crime to pay. Gabriel, no. Not anymore. You too gone to save. Too bloodless to martyr. Too diamond to charcoal. Too nation to earth. You brute, cruel pebble. Gabriel. God of man. Cheese on a cracker. Mercy. Mercy.

O MILAGRE³⁵

Gabriel apreende o homem analfabeto, sozinho e jejuando numa caverna, e o obriga LÊ o homem diz não consigo, Gabriel o espreme com força, o obriga LÊ, o homem arqueja eu não sei como, Gabriel o espreme tanto que ele não pode mais respirar, espreme para fora o ar protestante, o ar da dúvida, esmaga-o para fora do seu corpo humano esmagável, diz LÊ EM NOME DE TEU SENHOR QUE TE CRIOU DE UM COÁGULO³⁶, e então: letramento. Revelação.

Foi depois que Gabriel expeliu o que era vazio nele que o Profeta pôde ser preenchido com o milagre. Imagine o vazio em você, as tantas cavidades que você passa a sua vida inteira tentando preencher – com pais, mães, amantes, linguagem, drogas, dinheiro, arte, louvor – e imagine que tudo isso foi embora. O que sobra? Seja lá o que você não é, é isso que te compõe – uma casa é útil não por causa do piso ou do teto ou das paredes, mas por causa do espaço vazio entre eles.

Gabriel não vem por você. E se ele viesse, você o chamaria de Jibril, ou Gabriel como chama agora? Para quem é isso mesmo?

Uma crise de cada vez. Gabriel não está vindo. Biscoito água e sal, um punhado de peixe salgado.

Em algum lugar, um homem programa um avião robô para assassinar. "Robô" do tcheco robota, significa trabalho forçado. Trabalho de assassinar, forçado. Ele nunca vê os corpos, que são implicados pela ausência deles. Como penas em um pássaro de papel.

Gabriel não vem por você. Diante da ausência de um raio-de-luz, clarão de trompeta-estrondosa, o que? Mais vida. Mais dinheiro, coito desinteressado. Mãe,

³⁵ Uma primeira versão deste poema foi publicada na Revista Versalete, em 2023. Disponível em: <http://www.revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol11-20e21/versaletes-vol-11-20e21.pdf>.

³⁶ Esse trecho é uma passagem do Alcorão, conhecida como Sura Nonagésima Sexta ou Sura do Coágulo, verso 1, na tradução de José Pedro Machado, 1979. Como se trata de uma citação direta, optei aqui por não traduzir literalmente, mas resgatar o trecho na tradução consolidada do Alcorão na língua portuguesa.

irmão, amante. Você viaja e traz de volta echarpes de seda, uma caixa de bombons pra você-ainda-não-sabe-quem. Alguém irá querê-los. Entregue-os para um campo deserto. Você adormece mirando as manchas da sua mão.

Em algum lugar uma mulher aperta o botão que tranca portas de metal com gente atrás. A tranca é útil para ela porque o vazio do outro lado mantém a vida dessas pessoas no lugar. Ela não sabe o nome dessas pessoas. O anonimato é uma característica auxiliar das trancas. "Auxiliar" do latim ancilla, significa servente. Um vazio para conter todo o viver.

Você que foi criado de um coágulo: Gabriel não vem por você. Você cheio demais para comer. Você tranca demais para ser porta.

Cruel demais para imaginar.

Gabriel não vem. Você amado demais para amar. Fala demais para ouvir. Molhado demais para beber.

Nada de Gabriel.

Você orgulho demais para chorar. Você jogo demais para parar. Você chapado demais para o gozo.³⁷

Não. Gabriel não vai vir por você. Medo demais para se mexer. Você seixo demais para apedrejar. Sela demais para o cavalo. Crime demais para quitar. Gabriel, não. Não mais. Você acabado demais para salvar. Pálido demais para o martírio. Diamante demais para o carvão. Nação demais para essa terra. Seu seixo, bruto e cruel. Gabriel. Deus dos homens. Biscoito água e sal. Misericórdia. Misericórdia.

³⁷ Tentei recuperar a sintaxe estranha do original com uma sintaxe estranha em português.

GHAZAL FOR THE MEN I ONCE WAS

If you're immortal, God better be too. Otherwise? Otherwise. Hello, have you disrobed? The nursemaid is stomping her hooves. Don't make her fret like that.

Dip a finger in your bourbon, tap it to your lip. Bad water. Bedwetter. Now watch these hands through your blood – jealous moths. How do they heaven, upset like that?]

The hungry bear won't dance. Bad milk burnt her tongue. How to find your voice: try. You're bound to it like a knight to his century. Everything forgets like that.

The key, filed smooth to fit every lock, opens none. The bitter mourning uselessly in the rain. In the beginning was the eye, and the eye was wet like that.

Like a pin pushed through a pane of glass. Like a life lasting longer than you can bear. Like a sundial gone bad. Like your own name. Dead set like that.

GAZEL PARA O HOMEM QUE EU FUI

Se você é imortal, é melhor que Deus seja também. Se não? Se não. Olá, já se despiu? A enfermeira está batendo os cascos. Não a estresse assim.

Mergulhe o dedo em bourbon, ponha nos lábios. Água estragada. Cama molhada. Agora veja]

essas mãos no seu sangue – traças invejosas. Como que elas paraisam, se entristecem assim?]

A urso faminta não dançará. Leite azedo queimou a língua dela. Como achar sua voz:]

tente. Você está ligado a isso, como um cavaleiro à sua época. Tudo esquece, assim.]

A chave, solicitada para encaixar toda fechadura, não abre nenhuma. O luto amargo, inutilmente na chuva. No início havia o olho, e o olho umedece assim.

Como um alfinete atravessado numa janela vidro. Como a vida durando mais do que se pode suportar. Como um relógio de sol estragado. Como o seu próprio nome. Permanece assim.]

my father who wore only black even
around the house whose arms could
cut chicken wire and make stew and
bulged with old farm scars my father my
father my father built
the world the first sound I ever heard
was his voice whispering the azan
in my right ear I didn't need anything
else my father cherished
that we were ugly and so being ugly
was blessed I smiled with all my teeth

RESTAURANTE REZA, CHICAGO, 1997

os garçons conversavam sobre encher os frascos
de sumagre limpando pratos de cebola e
rabanete

meu pai apontou para cada pessoa sussurrou
Persa sobre o velho com a barba

branca sussurrou Árabe sobre a mulher com
a mancha no olho Persa o adolescente derramando
água Branco o homem no telefone

Eu tinha oito anos
ainda mole como um polegar e impressionado
perguntei como que ele poderia saber disso quando
eram todos pele-
morena-cabelo-preto como a gente quase todos naquele
restaurante se pareciam com a gente
ele sorriu um sorrisinho
orgulhoso um caloroso ninho
de lábios disse é fácil disse só somos mais feios

ele voltou para a sua vitela mas eu fiquei perplexo mal
toquei no meu gheimh eu usava óculos grandes e tinha dentes
ruins me senti bastante Persa

quando a mulher
com olhos claros e cabelo loiro-escuro
fechou a nossa conta meu pai olhou pra mim
Eu disse Árabe? ele balançou a cabeça deu risada
fomos para casa eu cresci levou anos pra
decodificar o que o meu pai quis
dizer naquele dia meu pai que escutava
exclusivamente os Rollings Stones
que chamava os Beatles de
banda de meninas

meu pai que só vestia preto até
mesmo em casa cujo os braços conseguiam
cortar galinha e fazer caldo e
inchado de velhas cicatrizes da granja meu pai meu
pai meu pai construiu
o mundo o primeiro som que ouvi
foi a voz dele sussurrando o azan
no meu ouvido direito eu não precisava de mais
nada meu pai me acalentou
com isso éramos feios e então ser feio
era uma benção eu sorri com todos os
dentes.

PILGRIM BELL

The stillness you prize.
Won't prize you back. Two beefsteaks.
Ripening on a windowsill.
A purple tray.
Piled with coal.

Become the many-roomed house.
You walk through in dreams. Show me.
On the great blue door.
Where it hurts.

This is the season where grace.
Is the likeliest. Where the uttermost.
Angels weigh down our galaxy.
With sound. A silver ring.
Lost in the bedsheets is still.

A silver ring. You can either be.
More holy or more full but.

Not both. See how the hot.
Element glows red. How.
Honey cools the tea. Suppose.
There was a reason for it.
Suppose there wasn't.

SINO PEREGRINO

A quietude que você valoriza.
Não te valorizará. Dois bifés.
Amadurecendo no peitoril da janela.
Uma travessa roxa.
Cheia de carvão.

Torne-se a casa de muitos quartos.
Pela qual você caminha nos seus sonhos. Me mostre.
Na grande porta azul.
Onde que dói.

Esta é a estação onde a graça.
É mais provável. Onde superlativos
Anjos lastreiam nossa galáxia.
com som. Um anel de prata.
Perdido nos lençóis permanece.

Um anel de prata. Você pode ser ou.
Mais sagrado ou mais pleno mas.

Não os dois. Vê como o elemento.
Quente cintila rubro. Como.
Mel resfria o chá. Imagina.
Que exista uma razão para isso.
Imagina que não.

PILGRIM BELL

I demand.

To be forgiven.

I demand.

A sturdier soul.

Every person I've ever met.

Has been small enough.

To fit.

In my eyes.

SINO PEREGRINO

Eu exijo.

Que me perdoem³⁸.

Eu exijo.

Uma alma mais resistente.

Toda pessoa que já conheci

Foi pequena a ponto.

De caber.

Nos meus olhos

³⁸ Optei pelo "me perdoem" para tentar recuperar a falta de gênero do original, apesar de que pelo contexto da obra, podemos deduzir que seja o mesmo eu-lírico autobiográfico que permeia outros poemas.

SEVEN YEARS SOBER

Trust God but tie your camel.³⁹ Trust
God. The bottle by the bed the first

few weeks. Just in case. Trust.

After the nights of too-relaxed-to-
breathe. After the nights – no repetition,

only insistence. Trust.

Buying raspberries to
watch them rot. Dipping bread in water.

Trust. You find a gold tooth washed up
on the beach. So long in coming. Gurfa⁴⁰:

the volume of water that can fit
in your hand.

Trust God.
The volume of your hand.

But carry water.

³⁹ Essa frase é atribuída ao Profeta Muhammad.

⁴⁰ Palavra árabe.

SETE ANOS SÓBRIO

Confie em Deus mas amarre seu camelo. Confie em Deus. A garrafa ao lado da cama nas

primeiras semanas. Por via das dúvidas. Confie.

Depois das noites relaxadas-demais-para respirar. Depois das noites – sem repetição,

só insistência. Confie.

Comprar framboesas para vê-las apodrecer. Molhar pão na água.

Confie. Você achou um dente de ouro que a maré deixou na praia. Demorou tanto a vir. Gurfa:

o volume de água que cabe na sua mão.

Confie em Deus.

O volume da sua mão.

Mas leve água.

COTTON CANDY

To go to heaven, we make heaven come to us. – JOHN DONNE

yes John I tried that the results were
 underwhelming my liver practically
 leapt out of my body my mother
 wept nightly for eight years
 my living
 curled its hands around her throat
 not choking exactly but like the squeeze
 of an outgrown collar
 in Iran
 she spoke my father's language with
 such a thick accent his family laughed when she
 talked but she still talked and she listened diligent
 as a holy sword
 the reward
 for goodness
 is just more goodness and sometimes
 not even that once I allowed a beetle to
 scuttle back under my fridge in a week
 she became a thousand beetles I packed
 my bags and left for good the apartment
 was hers
 a mother
 is someone who
 is looking to improve
 mine was
 a climbable trellis her nation-
 flag was a leather apron fastened
 to a spear
 if I were a mother
 I'd lose my child at the fair and go on

riding rides zooming through the
air singing Which way I fly is
heaven! I myself am heaven!⁴¹ But
my mother hated rides
she was happy to buy me cotton candy and
sit on a bench
smiling
she'd watch me eat the whole bag

⁴¹ Parte extraída e modificada da citação: Which way I fly is hell; myself am hell; – John Milton, Paradise Lost.

ALGODÃO DOCE

Para chegar no paraíso, nós fazemos o paraíso vir até nós. – JOHN DONNE

sim John eu tentei os resultados foram
 decepcionantes meu fígado só faltou
 saltar para fora do corpo minha mãe
 chorou toda noite por oito anos
 minha existência
 grudou as mãos no seu pescoço
 não exatamente sufocando mas como o aperto
 duma gola que ficou pequena demais
 no Irã
 ela falava a língua do meu pai com
 tanto sotaque que a família dele ria toda vez
 que ela falava mas ela falava mesmo assim e ouvia diligente
 como uma espada sagrada
 a recompensa
 pela bondade
 é só mais bondade e às vezes
 nem isso uma vez deixei uma carocha
 fugir para debaixo da geladeira numa semana
 ela virou mil carochas eu fiz as
 malas e fui embora de vez o apartamento
 era dela
 uma mãe
 é alguém que
 está tentando melhorar
 a minha era
 uma treliça escalável a bandeira
 da nação dela era um avental de couro preso
 a uma lança
 se eu fosse mãe
 perderia meu filho no parque de diversões e continuaria andando

cavalgando cavalos no carrossel atravessando
o ar cantando Aonde vou o paraíso
vai! Eu sou o paraíso!⁴² Mas
minha mãe odiava carrosséis
ela ficava feliz só de me comprar algodão doce
sentar num banco e sorrindo
me ver comer o pacote todo

⁴² De acordo com a metodologia, escolhi uma tradução consolidada no português. Aqui o trecho foi modificado a partir do Paraíso Perdido, edição da Editora 34 (2015, tradução Daniel Jonas).

I WOULDN'T EVEN KNOW WHAT TO DO WITH A THIRD CHANCE

What's inside my body is more or less the same
as what's inside yours – here, the river girl clutching her toy whistle.
Here, the black snake covered in scabs. Follow my neckline,

the beginning will start beginning again. I swear on my
head and eyes, there are moments every day when
if you asked me to leave, I would. Head and eyes. Heaven

is all preposition, above, among, around, within – and if you must,
you can live any place that's a place. A failure of courage is still
a victory for safety. Bravery pitches its refugee tent

at the base of my brain and slowly starves, chipping into
darkness like a clay bird bouncing down a well. All night
I eat garlic cream, water my dead orchids.

In what world does any of it seem credible?
God's word is a melody, and melody requires repetition.
God's word is a melody I sang once and then forgot.

EU NEM SABERIA O QUE FAZER COM UMA TERCEIRA CHANCE

O que tem dentro do meu corpo é mais ou menos o mesmo que tem no seu – aqui, a menina do rio segura um apito de brinquedo.

Aqui, a cobra preta coberta de crostas. Siga o contorno do meu pescoço,

o início vai começar a iniciar de novo. Juro pela minha cabeça e olhos, todo dia tem momentos em que

se você me mandasse embora, eu iria. Cabeça e olhos. O paraíso

é todo preposição - sobre, acima, ao redor, dentro – e se preciso, daria pra viver em qualquer lugar que é um lugar. Um fracasso da coragem ainda é

uma vitória da segurança. A bravura monta a sua tenda de refugiados

na base do meu crânio e passa fome devagar, lascando a escuridão como um pássaro de argila que cai num poço. Toda noite eu como creme de alho, rego minhas orquídeas mortas.

Em que mundo qualquer parte disso pareceria crível?

A palavra de Deus é uma melodia, e melodias precisam de repetição.

A palavra Deus é uma melodia que eu cantei uma vez e esqueci.

THERE IS NO SUCH THING AS AN ACCIDENT OF THE SPIRIT

You can cut the body in half
like a candle to double its light
but you need to prepare yourself
for certain consequences.
All I know about science –
neurons, neutrinos, communicable
disease – could fit inside
a toothpick, with wood to spare.
Blow it away, like an eyelash or
lamplight. Show me one beast
that loves itself as relentlessly
as even the most miserable man.
I'll wait. Verily, they sent down
language, filling us with words
like seawater filling a lung. You
can hear them listening now
for our listening. Ask me again
about my doubt – turquoise
today and almond-hard. It speaks
only of what it can't see itself:
one chromosome bowing politely
to the next, or the way our lips still
sometimes move when we sleep.

ACIDENTES DO ESPÍRITO NÃO EXISTEM

Você pode cortar o corpo na metade
como uma vela, para duplicar a luz
mas é preciso estar preparado
para as consequências.

Tudo o que sei sobre ciência –
neurônios, neutrinos, doenças
transmissíveis – caberia num
palito de dente, e sobraria madeira.

Assopre, como um cílio ou
a chama de uma vela. Me mostre
um bicho que se ame tão incansavelmente
quanto o mais miserável dos homens.

Vamos lá, eu espero. A verdade é que nos
mandaram a linguagem, nos enchendo
de palavras como água do mar num pulmão.

Dá para escutá-los ouvindo agora
o nosso ouvir. Me pergunte de novo
sobre a minha dúvida – turquesa hoje
e dura feito amêndoa. Fala apenas
o que não consegue ver por si própria:
um cromossomo educadamente se curvando
para outro, ou o jeito como os nossos lábios
ainda se movem às vezes quando dormimos.

READING FARROKHZAD IN A PANDEMIC

The title is a lie;
I can't read Farsi.

ما هرچه را که باید از دست داده اشتیم از دست داده ایم

I can make out:

"we lose,
we lose."

I type it into a translation app:
"we have lost everything we need to lose."

In between what I read and what is written:
"need", "everything."

□

Here, the waving flag.
Here, the other world.

Because we need mail, people die.

□

Because we need groceries, people die.

I write "we need"
knowing we dilutes

□

my responsibility,
like watercolors dipped

in a fast river.
Get behind me, English.

□

When I text

ما هرچه را که باید از دست داده اشتیم از دست داده ایم

to my dad he writes back,
"we have lost whatever we had to lose."

Hammering
pentameter.

Whatever we
had.

People die because they look like him.
My uncle jailed, his daughter killed.

□

This real fact too wretched for
letters. And yet:

My uncle jailed.

□

His daughter killed.

Waving world,
the other flag –

there is no room in language for being
without language.

So much of wet is cold.
So much of diamond is light.

□

I want both my countries
to be right

to fear me.

We have lost
whatever

we had to lose.

LENDO FARROKHZAD EM UMA PANDEMIA

O título é mentira;
 não sei ler Farsi.

ما هرچه را که باید از دست داده اشتیم از دست داده ایم

Consgo decifrar:

"nós perdemos,
 nós perdemos."

Digito no tradutor automático:

"nós perdemos tudo que era preciso perder"

entre o que leio e o que está escrito:

"tudo" "era preciso"

□

Aqui, voa a bandeira.
 aqui, o outro mundo.

Nós precisamos de correio, por causa disso pessoas morrem.

□

Nós precisamos ir à feira, por causa disso pessoas morrem.

Eu escrevo "nós precisamos"
 sabendo que nós dilui

□

minha responsabilidade,
como aquarela posta

num córrego apressado
Vade retro, inglês.

□

Quando mando

ما هرچه را که باید از دست داده اشتیم از دست داده ایم

para meu pai ele responde
"nós perdemos o que tínhamos que perder."

Alexandrino
imperfeito.⁴³

O que
tínhamos.

Pessoas morrem por se parecer com ele.
Meu tio foi preso, sua filha foi morta.

□

Esse fato é infeliz demais
para ser escrito. E mesmo assim:

Meu tio foi preso.

□

⁴³ O metro "pentâmetro" foi adaptado para "alexandrino imperfeito", visto que cada palavra da frase tem um significado para o poema, o que permitia poucas adaptações na sua estrutura.

Sua filha foi morta.

Voa o mundo,
a outra bandeira –

não há espaço na linguagem para se estar
sem linguagem.

Tanto do molhado é frio.
tanto do diamante é luz.

□

Quero que meus dois países
tenham razão

em me temer.

Nós perdemos
o que tínhamos

que perder.

FORFEITING MY MYSTIQUE

It is pretty to be sweet
and full of pardon like
a flower perfuming the
hands that shred it, but
all piety leads to a single
point: the same paradise
where dead lab rats go.

If you live small you'll
be resurrected with the
small, a whole planet
of minor gods simpering
in the weeds. I don't know
anyone who would kill
anyone for me. As boys

my brother and I
would play love, me
drawing stars on
the soles of his feet,
him tickling my back.
Then we'd play harm,
him cataloging my sins

to the air, me throwing
him into furniture.
The algorithms for living
have always been
delicious and hollow,

like a beetle husk in a
spider's paw. Hafez said

fear is the cheapest room
in a house, that we ought
to live in better
conditions. I would
happily trade all my
knowing for plusher
carpet, higher ceilings.

Some nights I force
my brain to dream me
Persian by listening
to old home movies
as I fall asleep. In the
mornings I open my eyes
and spoil the séance. Am I

forfeiting my mystique?
All bodies become sicker
bodies. This is a kind of object
permanence, a curse bent
around our scalps resembling
grace only at the tattered
edges. It's so unsettling

to feel anything but good.
I wish I was only as cruel as
the first time I noticed
I was cruel, waving my tiny
shadow over a pond to scare
the copper minnows.

Rockabye, now I lay me

down, et cetera. The world
is what accumulates —
the mouth full of meat,
the earth full of dust.

My grandfather
taught his parrot
the ninety-nine holy

names of God. Al-Muzil:
The Humiliator. Al-Waarith:
The Heir. Once, after
my grandfather had been
dead for a year, I woke
from a dream (I was a
sultan guzzling milk

from a crystal boot) with
his walking cane deep in
my mouth. I kept sucking until
I fell back asleep. Al Muhshi:
The Numberer. There are only
two bones in the throat, and that's
if you count the clavicle. This

seems unsafe, overduplicate,
like I ought to ask for
a third. As if anyone
living would offer.

Corporeal friends are
spiritual enemies, said
Blake, probably gardening

in the nude. Today I'm trying
 to scowl more, mismatch
 my lingerie. Nobody
 seems bothered enough.
 Some saints spent their
 whole childhoods biting
 their teachers' hands and

sprinkling salt into spider-
 webs, only to be redeemed
 by a fluke shock
 of grace just before
 death. May I feather
 into such a swan soon.
 The Book of Things

Not to Touch gets longer
 every day: on one
 page, the handsome puppy
 bred only for service. On
 the next, my mother's
 face. It's not even enough
 to keep my hands to myself —

there's a whole chapter
 about the parts of me
 that could get me
 into trouble. In Farsi,
 we say jaya shomah khallee
 when a beloved is absent
 from our table — literally:

your place is empty. I don't
know why I waste my time
with the imprecision of saying
anything else, like using
a hacksaw to slice a strawberry
when I have a razor in my
pocket. A slice of straw-

berry so fresh it shudders.
One immortal soul spoils
the average for everyone,
remind us the whole game
is rigged. This is a fact,
but barely. Which is to say
it is.

COMPROMETENDO MINHA MÍSTICA

É bonito ser amoroso e
cheio de perdão como
uma flor que perfuma as
mãos que a destruíram, mas
toda devoção leva a um único
lugar: o mesmo paraíso
que espera os ratos de laboratório.

Se viver pequeno você
vai ser ressuscitado com os
pequenos, um planeta inteiro
de deuses menores sorrindo
entre a relva. Não conheço
alguém que mataria
por mim. Quando meninos

meu irmão e eu
brincávamos de amor, eu
desenhando estrelas nas
solas dos seus pés,
ele comichando as minhas costas.
Então brincávamos de ferir,
ele catalogava meus pecados

para o ar, eu o arremessava
contra os móveis.
Os algoritmos da vida
foram sempre
deliciosos e vazios,
como uma casca de carocha
na pata de uma aranha. Hafez disse

o medo é o quarto mais barato
dentro de uma casa, que nós
deveríamos viver em condições
melhores. Eu trocaria
alegremente todo o meu
conhecimento por tapetes
mais fofos, por tetos mais altos.

Às vezes à noite eu forço
meu cérebro a me sonhar
persa ouvindo velhos
filmes caseiros enquanto
adormeço. De manhã
eu abro os olhos e
estrago a séance. Estou

comprometendo minha mística?
Todos os corpos viram corpos
mais doentes. É um tipo de
permanência de objeto, uma maldição
ao redor da nossa cabeça
que só parece ter graça nas
bordas esfarrapadas. É tão inquietante sentir

qualquer coisa que não seja estar bem.
Gostaria de ser só tão cruel quanto
a primeira vez que percebi que
era cruel, balançando a minha pequena
sombra sobre um lago para assustar
os peixinhos dourados.
Santo anjo do senhor, meu

zeloso guardador et cetera⁴⁴. O
 mundo é o que acumula –
 a boca cheia de carne,
 a terra cheia de poeira.
 Meu avô ensinou para
 o seu papagaio os
 noventa e nove nomes

sagrados de Deus. Al Muzil:
 O Humilhador. Al Waarith:
 O Herdeiro. Uma vez, quando
 meu avô já estava morto
 há um ano, eu acordei
 de um sonho (eu era um
 sultão bebendo leite

de uma botina de cristal) com
 a bengala dele fundo na
 minha boca. Fique sugando até
 cair no sono outra vez. Al-Muhsi:
 O Calculador. Tem somente
 dois ossos na garganta, isso é
 se você contar a clavícula.

Não parece nada seguro, frágil demais,
 como se eu devesse pedir por
 um terceiro. Como se qualquer
 ser vivo fosse oferecer.

*Amigos corporais são
 inimigos espirituais* disse

Blake, provavelmente a jardinar

⁴⁴ Como não tem um equivalente direto da música de ninar "now I lay me down to sleep" em português, optei por traduzir por outra música de ninar de teor religioso.

desnudo. Hoje estou tentando
ficar mais carrancudo, descombinar
a minha lingerie. Ninguém
parece incomodado o suficiente.
Alguns santos passam toda a
infância mordendo a
mão dos professores e

salpicando sal em teias-de-
aranha, só para serem redimidos
por um súbito choque de
graça pouco antes da
morte. Que eu emplume feito
um cisne desses logo.
O Livro das Coisas

A Não Se Tocar fica maior
a cada dia: numa das
páginas, o cachorrinho charmoso
procriado apenas para serviço. Na
próxima, o rosto da minha
mãe. Não basta eu manter
as mãos afastadas –

tem um capítulo inteiro
sobre as partes de mim
que poderiam me
causar problema. Em fársi,
nós dizemos jaya shomah khallee
quando alguém querido está ausente
da nossa mesa – literalmente:

o seu lugar está vazio. Não sei
porque desperdiço meu tempo
com a imprecisão de dizer
qualquer outra coisa, é como usar
uma serra pra cortar morango
quando tenho uma navalha no
bolso. Uma fatia de moran-

go tão fresco que treme.
Uma única alma imortal estraga
a média para todo mundo,
nos lembra que o jogo inteiro
foi arranjado. E isso é fato,
mais ou menos. O que é o mesmo que
dizer que é.

THE PALACE

It's hard to remember who I'm talking to
 and why. The palace burns, the palace
 is fire
 and my throne is comfy and
 square.

□

Remember: the old king invited his subjects into his home
 to feast on stores of apple tarts and sweet lamb. To feast on sweet lamb of
 stories. He believed
 they loved him, that his goodness
 had earned him their goodness.
 Their goodness dragged him into the street
 and tore off
 his arms, plucked
 his goodness out, plucked his fingers out
 like feathers.

□

There are no good kings.
 Only beautiful palaces.

□

Who here could claim to be merely guilty?
 The mere.

My life

growing monstrous

with ease.

To be an American my father left his siblings

believing

he'd never see them again. My father

wanted to be Mick Jagger. My father

went full ghost,

ended up working on duck farms for thirty years, once a sleep

a couch,

he coughed up a feather.

□

America could be a metaphor, but it isn't.

Asleep on the couch, he coughed up a white duck feather.

□

There are no doors in America.

Only king-sized holes.

□

To be an American is to be a scholar

of opportunity.

Opportunity costs.

Every orange I eat disappears the million

peaches, plums, pears I could have eaten

but didn't.

In heaven, opportunity costs.

In her heaven

my mother grows

peaches, plums, pears, and I eat them till I pass out

and wake up in heaven;
 wake up, and eat some more. I couldn't dream of doing anything
 by halves. Whatever it is, I'll take the whole
 bouquet. Please and soon.

□

Are you still listening?

 Every person I touch
 costs me ten million I'll never meet. Persons and persons,
 inside each
 a palace on fire. Inside each
 Mick Jagger wearing a gorilla-pelt coat covered in ostrich feathers.
 He calls it "glamouflage."

□

What's gone, but still seen?

□

Luckless soldiers,
 the pencil pushed slowly through my brother's tricep.
 (What's gone, but still seen?)
 He didn't scream, just let his eyes water.
 If I smile even a little: they start sharpening their swords.
 And they're right. This is no time for joy.
 This is no time. The palace burns.
 Pencil pushes slowly through my brother's brother.
 (What's still, but seen gone?)

□

A king governs best
 in the dark, where you can't see his hands move. A king
 doesn't see us
 watching the king.
 We sew God's initials into our workshirts

while our babies get thinner.
 The babies do not see us
 watching our babies
 get thinner.
 Our babies born addicted to fear of babies.
 Our babies gumming apples in the sun.

□

America? the broken headstone.
 America? far enough away from itself.

□

Hello, this is Kaveh speaking:
 I wanted to be Keats
 (but I've already lived four years too long).
 Hello, this is Keats speaking:
 it is absurd to say anything now
 (much less anything new).
 Hello, this is no one speaking:
 hibiscus bloom, wet feathers,
 (a tiny thumb of ash).

□

To be American is to be a hunter.
 To be American. Who can be American?
 To be American is to be? What? A hunter? A hunter
 who shoots only money.
 No, not money—
 money.

□

I have a kitchen device
 that lets me spin lettuce.
 There is no elegant way
 to say this—people
 with living hearts
 that could fit in my chest
 want to melt the city where I was born.
 At his elementary school in an American suburb,
 a boy's shirt says: "We Did It To Hiroshima, We Can Do It To Tehran!"

□

At his elementary school in an American suburb,
 a boy's shirt says: "We Did It To Hiroshima, We Can Do It To Tehran!"

□

The take-home trophy:
 roasted goat baying on the spit.

□

A boy's shirt says: "We Did It To Hiroshima, We Can Do It To Tehran!"

He is asked to turn his shirt inside out.

He is asked? His insides, out.

After he complies, his parents sue the school district.

Our souls want to know

how they were made,

what is owed.

These parents want their boy

to want to melt my family,

and I live among them.

Palace throne. Comfy, burning.

I draw it without lifting my pen.

I draw it fat as creation—

empty as a footprint.

□

How to live? reading poems, breathing shallow,
spinning lettuce.

□

America the shallow breath,

how to live?

The shallow trap, America

catching

only what is too small to eat.

□

The dead keep warm under America
while my mother fries eggplant on a stove.

□

I am not there.

I am elsewhere in America (I am always
elsewhere in America) writing this, writing this, writing this, English
is my mother's first language,
but not mine.

I might have said bademjan.

I might have said khodafez.

Sizzling oil, great fists of smoke, writing this.

□

The first insect drawn by man was a locust.

Art is where what we survive survives.

Sizzling oil, great fists of smoke. Art. Sizzling oil. Art.

My mother fries eggplant. The first
insect drawn by man survives.

□

Who to kiss the prom queen?

Brain pulsing like an oyster.

Who to win the war?

America rises

covered in

the tiny grains of its own making:

fresh bread pocked with flour dust.

Mistyping in an e-mail I write,

I lose you so much today,

then leave it.

Forbidden mercies, windmills spinning around
like drunk teenagers.

□

Any document of civilization is also a document of barbarism

says the palace, burning.

I, a man

am what I do not say.

America I warn you if you invite me into your home

I will linger,

losing, kissing my beloveds frankly,

pulling up radishes

and capping all your pens.

There are no good kings,

only burning palaces.

Lose me today, so much.

O PALÁCIO ⁴⁵

É difícil lembrar com quem estou falando
 e porquê. O palácio queima, o palácio
 é fogo
 e meu trono é cômodo e
 quadrado.

□

Lembra: o velho rei convidou seus súditos para casa
 para se deliciarem com estoques de tortas de maçã e cordeiro doce. Para se
 deliciarem com

 cordeiro doce de estórias. Ele acreditou

que o amavam, que a sua bondade
 tinha feito ele merecer a bondade deles.

A bondade deles o arrastou para a rua
 e despedaçou

seus braços, arrancou
 a sua bondade, arrancou os seus dedos
 feito penas.

□

Não há bons reis.
 Só belos palácios.

⁴⁵ Uma primeira versão dessa tradução foi publicada na Revista Belas Infiéis, em 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.26512/belasinfiéis.v9.n2.2020.27245>

□

Quem aqui poderia alegar ser meramente culpado?

Os meros.

Minha vida
ficando monstruosa
com facilidade.

Para ser Americano meu pai deixou os irmãos
pensando
que nunca os veria de novo. Meu pai
queria ser o Mick Jagger. Meu pai
virou fantasma,
acabou trabalhando em granjas por trinta anos, certa vez um sono
um sofá
ele cospe uma pena.

□

América poderia ser uma metáfora, mas não é.
Dormindo no sofá, ele cuspiu uma pena branca de pato.

□

Não há portas na América.
Só buracos king-size.

□

Ser Americano é ser um especialista
em oportunidade.

Oportunidade custa.

A cada laranja que como desaparecem os milhares de
pêssegos, ameixas, peras que eu poderia ter comido

mas não comi.

No céu, oportunidade custa.

No céu dela

minha mãe planta

pêssegos, ameixas, peras, e eu como até desmaiar

e acordar no céu;

acordar, e comer mais um pouco. Eu não poderia sonhar em fazer nada
pela metade. Seja o que for, quero o ramo
todo. Por favor. E rápido.

□

Você ainda está ouvindo?

Cada pessoa que toco

me custa dez milhões que nunca vou conhecer. Pessoas e pessoas,

dentro de cada

um palácio em chamas. Dentro de cada

Mick Jagger usando um casaco de pele de gorila coberto de penas de avestruz.
Ele o chama de “glamouflagem”.

□

O que se foi, mas permanece visto?

□

Soldados sem sorte,
o lápis atravessa lentamente o tríceps do meu irmão.

(O que se foi, mas permanece visto?)

Ele não gritou, só deixou os olhos lacrimejarem.
Se eu sorrir, mesmo que um pouco: eles começam a afiar as espadas.
E estão certos. Agora não é hora de alegria.

Agora não é hora. O palácio queima.
O lápis atravessa lentamente o irmão do meu irmão.

(O que permanece, mas visto que se foi?)

□

Um rei governa melhor
no escuro, onde não dá pra ver suas mãos se mexendo. Um rei

não nos vê
assistindo o rei.

Costuramos as iniciais de Deus nas nossas roupas de trabalho

enquanto nossos bebês emagrecem.

Os bebês não nos veem

assistindo os bebês
emagrecerem.

Nossos bebês nascidos viciados em medo de bebês.
 Nossos bebês mastigando maçãs sob o sol.

□

América? a lápide quebrada.
 América? longe o bastante de si mesma.

□

Alô, aqui é o Kaveh falando:
 Queria ser o Keats
 (mas já vivi quatro anos mais)

Alô, aqui é o Keats falando:
 seria um absurdo dizer alguma coisa agora
 (muito menos alguma coisa nova)

Alô, aqui é ninguém falando:
 floradas de hibisco, penas molhadas,
 (um pequeno polegar de cinzas.)

□

Ser Americano é ser um caçador.

Ser Americano. Quem pode ser Americano?

Ser Americano é ser? O que? Um caçador? Um caçador
 que só atira grana.

Não, grana não –
 grana.

□

Tenho um aparelho de cozinha
 que me permite secar alface.
 Não tem jeito elegante
 de dizer isso – pessoas
 com corações vivos
 que caberiam no meu peito
 querem derreter a cidade onde nasci.

Na sua escola, num subúrbio americano,
 a camiseta de um menino diz: “Nós Fizemos Com Hiroshima, Podemos Fazer Com
 Teerã!”

□

Na sua escola, num subúrbio americano,
 a camiseta de um menino diz: “Nós Fizemos Com Hiroshima, Podemos Fazer Com
 Teerã!”

□

O troféu:
 bode assado ganindo no espeto.

□

A camiseta de um menino diz: “Nós Fizemos Com Hiroshima, Podemos Fazer Com
 Teerã!”
 Pedem para ele virar a camiseta do avesso.
 Pedem? Ele, do avesso.

Depois que ele obedece, seus pais processam a secretária de educação.

Nossas almas querem saber

como foram feitas

o que devem.

Esses pais querem que o menino

queira derreter a minha família,

e eu vivo entre eles.

O trono do palácio. Aconchegante, em chamas.

Eu o desenho sem levantar a caneta.

Eu o desenho gordo como a criação—

vazio como uma pegada.

□

Como viver? lendo poemas, respirando curto,

secando alface.

□

América, a respiração curta

como viver?

A armadilha curta, América

capturando

só o que é pequeno demais pra comer.

□

Os mortos se mantêm aquecidos sob a América

enquanto minha mãe frita berinjela no fogão.

□

Eu não estou lá.

Estou em algum outro lugar da América (sempre estou
em algum outro lugar da América) escrevendo isso, escrevendo isso, escrevendo
isso, inglês

é a primeira língua da minha mãe,
mas não é a minha.

Eu poderia ter dito bademjan.

Eu poderia ter dito khodafez.

Óleo escaldante, grandes punhos de fumaça, escrevendo isso.

□

O primeiro inseto desenhado pelo homem foi o gafanhoto.

Arte é onde o que nós sobrevivemos sobrevive.

Óleo escaldante, grandes punhos de fumaça. Arte. Óleo escaldante. Arte.

Minha mãe frita berinjela. O primeiro

inseto desenhado pelo homem sobrevive.

□

Quem vai beijar a rainha do baile?

Cérebro pulsando como uma ostra.

Quem vai ganhar a guerra?

América emerge

coberta dos

miúdos grãos daquilo de que é feita:

Pão fresco inchado com pó de farinha.

Ao escrever um e-mail, eu cometo um erro de digitação:

Eu te *chamo* tanto hoje,

e deixo assim.

Piedades proibidas, moinhos de vento girando

feito jovens bêbados.

□

Qualquer documento de uma civilização é também um documento de barbárie
diz o palácio, em chamas.

Eu, um homem
sou tudo que não digo.

América, eu te garanto, se você me convidar para a sua casa

Eu vou ficar,

chamando, beijando meus amados com franqueza,
colhendo rabanetes
e tampando todas as suas canetas.

Não há bons reis,
só palácios em chamas.

Me chame hoje, tanto.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“The past is a foreign country”

– L. P. Hartley

Tentei mostrar, nesta dissertação, as características que tornam a obra de Akbar relevante, atual, bem como as diferentes formas como ela pode nos fornecer uma visão poética, política e complexa das questões que englobam deslocamento, língua, cultura e religião, a partir de um narrador experiente e de um relato pessoal do que é assumir o lugar do não pertencimento, do não ser e, ao mesmo tempo, ser plurilinguisticamente, plurigeograficamente, ser no agora, sem limites concretos. Com esta dissertação, pretendi expandir a atenção à obra de Akbar, que é recente e ainda tem muito caminho pela frente.

Acredito que a tradução dos 23 poemas selecionados possibilitará ainda mais a repercussão de temas pertinentes para o estudo crítico de literatura e de tradução na contemporaneidade. E, para realizar uma boa tradução, foi indispensável a análise crítica, do contexto da obra e do cenário literário contemporâneo, para que fosse possível distinguir os aspectos que tornam a sua poesia singular. Sem uma análise minuciosa, como a que propus nesta dissertação, uma tentativa de tradução correria o risco de não contemplar as multiplicidades de significados que foram cuidadosamente estabelecidos pelo autor ao longo da obra.

Além disso, me concentrei em desenvolver a minha leitura de como os temas “linguagem”, “religião” e “memória” são centrais para a sua produção poética, e de como autor escolhe trabalhar com eles de forma entrelaçada em ambos os livros.

Também realizei a conexão da obra de Akbar com a discussão acerca da literatura sem morada fixa, teorizada por Ette, inserindo-a assim dentro deste contexto mais amplo e que, como argumento aqui, é cada vez mais o cenário de produção literária da contemporaneidade.

Reconheço que, como esse é o primeiro trabalho acadêmico de fôlego sobre Akbar no Brasil, explorei apenas o começo de um longo caminho, e espero que a partir dele, mais pessoas se interessem pela obra. Reconheço também que, pela natureza de um trabalho que necessita de um fim, tive que fazer, ao longo da sua escrita, escolhas. Precisei delimitar o escopo teórico e selecionar um número de poemas, e portanto, deixei possibilidades inexploradas. Devido à pluralidade da

obra, tive que optar por um caminho a seguir e não consegui contemplar tudo aquilo que existe para ser contemplado.

Dito isso, acredito que cumpri meu objetivo e que há, neste trabalho, material suficiente para compreendermos a obra de Akbar de uma forma mais ampla, com todos os seus recursos e sofisticações.

Menciono, de passagem, que durante a escrita dessa dissertação, Akbar publicou em 2024 seu primeiro romance, intitulado *Martyr!*. O livro compartilha muitos dos temas da obra poética e da sua vida. Considerei incluir *Martyr!* na análise da dissertação, mas concluí que, ao meu ver, a sua obra poética constitui uma unidade por conta do gênero, e não faria sentido analisar o romance neste trabalho.

Por último, também menciono que considerei entrar em contato com o autor para adquirir mais informações sobre a sua vida, sobre a sua produção e, no geral, obter mais dados relevantes para a leitura da obra. Nós já trocamos, desde 2019, alguns poucos emails, onde expliquei em linhas gerais a natureza do meu trabalho. Akbar respondeu solícito e grato pelo interesse na sua escrita.

Mas, no que diz respeito a considerá-lo como um contribuidor para produção da análise propriamente dita, decidimos – eu e o meu orientador – que o melhor a se fazer era trabalhar apenas com o que a obra em si apresenta, assim como o que ele declarou publicamente em entrevistas. Tratar com o Akbar ficcionalizado, inscrito nos poemas, me pareceu mais palpável e mais concreto. Afinal, foi a obra poética que ele produziu que me propus a analisar, interpretar e traduzir. Aspectos pessoais da sua vida, manifestados pelo autor, só foram considerados para essa finalidade.

Concluo aqui essa dissertação transformada como profissional da área de Letras, tradutora e pesquisadora. Acima de tudo, a leitura minuciosa da obra de Akbar me ensinou a ser uma leitora mais atenta, a dispensar o óbvio, a ir além. Encerro esses dois anos de trabalho com um dos meus trechos favoritos: "O tempo vai quebrar o que não dobra – até o tempo. Até você" (Akbar, 2021a, p. 50).

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Luiz Carlos. *A tradução da poesia entrelínguas de Rose Auslander*. Dissertação de mestrado. Curitiba: Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPR, 2022.

ABDALA JUNIOR, Luiz Carlos. *Rosa estrangeira em tradução: O problema da língua materna e da pátria em Rose Auslander*. Curitiba: Monografia de conclusão do curso de Letras da UFPR, 2019.

AGÊNCIA DA ONU PARA REFUGIADOS. *Dados sobre Refugiados*. 14 junho 2023. Disponível em <https://www.acnur.org/portugues/dados-sobre-refugiados>. Acesso em: 29 dez 2023.

AKBAR, Kaveh. "Between the Covers Kaveh Akbar Interview". Entrevista concedida a: David Naimon. *Tin House*, 9 ago de 2021d. Disponível em: <https://tinhouse.com/transcript/between-the-covers-kaveh-akbar-interview/>

AKBAR, Kaveh. *Calling a Wolf a Wolf*. Farmington, Maine: Alice James Books, 2017.

AKBAR, Kaveh. "Losing Language to Find It: An Interview with Kaveh Akbar". Entrevista concedida a: Nathan John, *Michigan Quarterly Review*, oct 2020. Disponível em: <https://sites.lsa.umich.edu/mqr/2020/10/losing-language-to-find-it-an-interview-with-kaveh-akbar/> . Acesso 2 dez 2024.

AKBAR, Kaveh. *Pilgrim Bell*. Minneapolis, Minnesota: Graywolf Press, 2021a.

AKBAR, Kaveh. "Pilgrims, Prophets, and Poetry: An Interview with Kaveh Akbar". Entrevista concedida a: Mandana Chaffa. *Chicago Review of Books*. 10 ago. 2021b. Disponível em: <https://chireviewofbooks.com/2021/08/10/pilgrims-prophets-and-poetry/>

AKBAR, Kaveh. "Poetry Is Doing Great: An Interview with Kaveh Akbar". Entrevista concedida a: Craig Morgan Teicher. *The Paris Review*. 18 ago 2021c. Disponível em: <https://www.theparisreview.org/blog/2021/08/18/poetry-is-doing-great-an-interview-with-kaveh-akbar/>

AKBAR, Kaveh. *Portrait of the Alcoholic*. Little Rock, Arkansas: Sibling Rivalry Press, 2017.

AKBAR, Kaveh. "The Wide Question: Kaveh Akbar, the author of *Calling a Wolf a Wolf*, returns with *Pilgrim Bell*, a collection of poems that dissolves the border between knowing and not knowing and interrogates ideals of justice, the self, and the divine". Entrevista concedida a: Claire Schwartz. *Poets & Writers Magazine*, vol. 49, no. 5, oct 2021e, Disponível em: link.gale.com/apps/doc/A672997862/AONE?u=anon~39d53cfe&sid=googleScholar&xid=953a170f. Acesso: 13 de julho de 2022.

AKBAR, Kaveh. "The Rumpus Poetry Book Club Chat with Kaveh Akbar". Entrevista concedida a: Brian Spears, Emily Francis e Shelly Stewart Cato. *The Rumps*, 31 de ago 2021f. Disponível em:

<https://therumpus.net/2021/08/31/the-rumpus-poetry-book-club-chat-with-kaveh-akbar-2/>. Acesso 25 de nov de 2024.

ASLAN, Reza In: Conversations with Tyler: "Reza Aslan on Martyrdom, Islam, and Revolution". Entrevista concedida a: Tyler Cowen. 19 de outubro de 2022. Podcast. Disponível em:

<https://podcasts.apple.com/br/podcast/conversations-with-tyler/id983795625?i=1000583162322>

BRITTO, Paulo Henriques. A reconstrução da forma na tradução de poesia. *Eutomia*, Recife, n. 16, v. 1, p. 102-117, 2015.

BRODZKI, Bella. Autobiography, Memory, and Translation, In: Translation, a transdisciplinary journal. Milão, vol. 5, p. 17-40, 2021. Disponível em: <https://riviste.unimi.it/index.php/translation/article/view/15516>. Acesso em: 26 ago. 2024.

CASSIN, Bárbara. *Elogio da Tradução*. Trad. Daniel Falkemback e Simone Petry. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2022.

CAMPOS, Haroldo. "Da tradução como criação e como crítica". In: TÁPIA, M; NÓBREGA, T. (Org). Transcrição. São Paulo, Perspectiva, 2013.

CHAN, Andre. "Kaveh Akbar Finds Meaning in Misunderstanding". *The New Yorker*, 2 ago de 2021. Disponível em:

<https://www.newyorker.com/magazine/2021/08/09/kaveh-akbar-finds-meaning-in-misunderstanding>. Acesso 3 dez de 2024.

COETZEE, J. M. "After many years of practice, I write good English sentences".

Entrevista concedida a: Berna González Harbour. *El País*, 13 de setembro de 2022.

Disponível em:

<https://english.elpais.com/culture/2022-09-13/j-m-coetzee-after-many-years-of-practice-i-write-good-english-sentences.html>. Acesso em: 20 de janeiro de 2025.

ELIOT, Thomas Stearns. *The Complete Prose of T. S. Eliot the critical edition. Volume 1: Apprentice Years, 1905–1918*. Ronald Schuchard (editor). Faber and Faber e Johns Hopkins University Press, 2014.

ELKIN, Laura. "Foreword" In: GANSEL, Mireille. *Translation as Transhumance*. Nova York: Feminist Press, 2017.

ETTE, Ottmar. *EscreverEntreMundos: Literaturas sem morada fixa*. Trad. Rosani Umbach, Dionei Mathias e Teruco Arimoto Spengler. Curitiba: Editora UFPR, 2018.

FLORES, Guilherme Gontijo. *A diversão tradutória: uma tradução das Elegias de Sexto Propércio*. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG, 2008.

GUERIN, Wilfred L. e outros. *A Handbook of Critical Approaches to Literature*. New York, Oxford University Press, 1966.

HARRIS, Elizabeth A. "What Drives Kaveh Akbar? The Responsibility of Survival". *The New York Times*, 19 jan de 2024. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2024/01/19/books/kaveh-akbar-martyr.html>. Acesso 3 dez de 2024.

HUMBOLDT, Wilhelm von. *Linguagem, Literatura, Bildung*. Werner Heidermann e Markus J. Weininger (orgs). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2006.

KLEIN, S.B., Robertson, T.E. & Delton, A.W. Facing the future: "Memory as an evolved system for planning future acts". *Memory & Cognition* v. 38, p. 13–22, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.3758/MC.38.1.13>. Acesso 2 dez de 2024.

KING, Nicola. *Memory, Narrative, Identity: Remembering the Self*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.

LUDMER, Josefina. *Aqui América latina: uma especulação*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

MAHER, T. M. *Transculturalidade, linguagem e educação*. São Paulo: Mercado das Letras, 2007.

MATTELART, Armand. NEVEU, Erik. *Introdução aos estudos culturais*. São Paulo: Parábola, 2004.

MESCHONNIC, Henri. *Poética do Traduzir*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MOLLOY, Sylvia. *Viver entre línguas*. Belo Horizonte: Relicário, 2018.

NOLAN, Emma. J.K. Rowling Book Burning Videos Are Spreading Like Wildfire Across TikTok. *Newsweek*, 16 set. 2020. Disponível em <https://www.newsweek.com/jk-rowling-books-burned-tiktok-transgender-issues-1532330>. Acesso em: 14 jun 2023.

ROWE, Elisa. "My Empire and My God: A Review of Pilgrim Bell". *Michigan Quarterly Review*, 2021. Disponível em: <https://sites.lsa.umich.edu/mqr/2021/07/my-empire-and-my-god-a-review-ofpilgrim-bell/>. Acesso em: 5 de jul. 2023.

SAKAI, Naoki. Tradução e a figura da fronteira: Por uma apreensão da tradução como ação social. In: ESTEVES, Lenita (org.). *Traduzir traduzido: diálogos com a tradução*. São Paulo: USP, Grupo MultiTrad, 2019.

SOUZA, Livia Santos. Escritas em movimento: a imaginação translinguística na obra de Junot Díaz. *Alea: Estudos Neolatinos*. v. 21 n. 1, 2019.

TELLES, Pedro Grossmann. "Nunca me senti tão livre e satisfeito escrevendo como agora, na poesia", diz o escritor Márwio Câmara. *Jornal Opção*, 7 maio 2023. Disponível em <https://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/nunca-me-senti-tao-livre-e-satisfeito-e-screvendo-como-agora-na-poesia-diz-o-escritor-marwio-camara-488603/> Acesso em: 14 jun 2023.

WIMSATT, W. K. BEARDSLEY, M. C. *The Intentional Fallacy*. *The Sewanee Review*, Vol. 54, No. 3, The Johns Hopkins University Press, 1946.

WORTHINGTON, Marjorie. *The story of "me": contemporary American autofiction* Lincoln: University of Nebraska Press, 2018.