

Fernanda Maria Alves Lourenço

**TRADUÇÃO DE POESIA:
EMILY DICKINSON SEGUNDO A PERSPECTIVA
TRADUTÓRIA DE AUGUSTO DE CAMPOS**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Mestre em Estudos da Tradução

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Karine Simoni
Coorientadora: Prof^a. Dr^a. Silvia La Regina (UFBA)

Florianópolis,
2014

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária
da UFSC.

Lourenço, Fernanda Maria Alves

Tradução de poesia : Emily Dickinson segundo a perspectiva tradutória de Augusto de Campos / Fernanda Maria Alves Lourenço ; orientadora, Karine Simoni ; coorientadora, Sílvia La Regina. - Florianópolis, SC, 2014. 187 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.

Inclui referências

1. Estudos da Tradução. 2. Tradução de poesia. 3. Augusto de Campos. 4. Emily Dickinson. I. Simoni, Karine. II. La Regina, Sílvia. III. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. IV. Título.

Fernanda Maria Alves Lourenço

**TRADUÇÃO DE POESIA: EMILY DICKINSON SEGUNDO A
PERSPECTIVA TRADUTÓRIA DE AUGUSTO DE CAMPOS**

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de Mestre em Estudos da Tradução, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução

Florianópolis, 25 de março de 2014.

Prof.^a Andréia Guerini, Dr.^a
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof.^a Karine Simoni, Dr.^a
Orientadora
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Silvia La Regina, Dr.^a
Orientadora
Universidade Federal da Bahia

Prof. Artur Almeida de Ataíde, Dr.

Prof.^a Andréia Guerini, Dr.^a
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Walter Carlos Costa, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Dedico este trabalho a meus pais, que incansavelmente não mediram esforços para que este sonho fosse possível.

AGRADECIMENTOS

Algumas pessoas foram fundamentais para a realização deste trabalho, agradeço:

Aos meus pais, pela confiança em mim depositada, pelo incessante apoio ao longo dos anos deste curso, por não terem medido esforços para que eu conquistasse esse sonho, sem vocês eu não teria conseguido,

À minha orientadora, **Prof.^a Dr.^a Karine Simoni**, por tornar possível a realização de mais uma etapa em minha vida, de um sonho, e também agradeço por toda ajuda, dedicação, tempo, atenção e paciência a mim oferecidas nesses meses de trabalho conjunto,

À minha coorientadora, **Prof.^a Dr.^a Silvia La Regina**, por ter aceito o convite em me coorientar, oferecendo-me grandes e imprescindíveis contribuições acerca deste trabalho,

Aos professores participantes de minha banca de qualificação, **Prof. Dr. Walter Carlos Costa** e **Prof. Dr. Sérgio Romanelli**, que ajudaram a amadurecer o rumo deste trabalho,

Aos **professores** participantes de minha banca de defesa, por gentilmente terem aceito compor esta banca, contribuindo significativamente para um momento tão especial em minha vida,

Aos meus **grandes amigos** que aguentaram meus momentos mistos de tranquilidade e nervosismo, de alegrias e tristezas, mas que sempre estavam ao meu lado para o que fosse preciso, me dando forças para chegar até o final desta caminhada,

À **Universidade Federal de Santa Catarina**, ao **Curso de Pós-Graduação em Estudos da Tradução**, pela oportunidade e toda atenção oferecida,

À **CAPES**, pela ajuda financeira oferecida em parte deste projeto,

E aqueles que direta ou indiretamente passaram pela minha vida e me ajudaram durante meu mestrado,

A todos, o meu: **Muito obrigada!**

*In this short Life
That only lasts an hour
How much – how little – is
Within our power*

Nesta Vida tão breve
De que nos dão só um gole
Quanto – quão pouco – está
Sob o nosso controle
(DICKINSON, 2008, p. 98-99)

RESUMO

Esta dissertação, a partir da perspectiva teórica e prática de Augusto de Campos quanto à tradução de poesia, visa analisar sete de suas traduções dos poemas da norte-americana Emily Dickinson, publicadas na obra *Emily Dickinson: não sou ninguém*, em 2008. O trabalho foi dividido em três capítulos. O primeiro trata dos principais elementos que constituem a poética de Dickinson, bem como das traduções brasileiras de suas obras. Como embasamento teórico foram utilizados Gilbert e Gubar (1984), Donoghue (1969), Sewall (1963) e Daglian (1987), dentre outros autores. O segundo capítulo tem como objetivo apresentar Augusto de Campos como poeta e como tradutor, com ênfase nos seus comentários sobre tradução, visando compreender sua prática tradutória. O terceiro capítulo analisa as traduções de sete poemas de Dickinson realizadas por Augusto de Campos e busca identificar a relação entre a teoria e a prática do tradutor. Essa análise, de caráter discursivo, além do plano formal e sintático, se concentra no plano semântico dos textos, tendo em conta que não possui a pretensão de realizar qualquer tipo de julgamento prescritivo.

Palavras-chave: Tradução de poesia. Augusto de Campos. Emily Dickinson.

ABSTRACT

This dissertation, from the perspective theoretical and practical of Augusto de Campos about the poetry translation, analyzes seven of his translations of the North-American poet Emily Dickinson, published in the book "Emily Dickinson: não sou ninguém", in 2008. This work contains three chapters; the first presents the main elements that constitute the Dickinson's poetry, as well as the Brazilian translations of her poems. It has, as theoretical support, authors like: Gilbert and Gubar (1984), Donoghue (1969) Sewall (1963) and Daglian (1987). The second chapter aims to approach the main remarks of Augusto, highlighting his activity as poet and as translator, aiming to understand his practice of translation. The third chapter analyses the Augusto's translations of seven poems of Dickinson and try to identify the relationship between the theory and the practice of the translator. This discursive, besides the formal and syntactic field focuses on the semantic field of the poems, without any kind of prescriptive judgment.

Keywords: Poetry Translation. Augusto de Campos. Emily Dickinson.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: Emily Dickinson em 1846.....	27
FIGURA 2: Fragmento de um poema de Dickinson.....	33
FIGURA 3: Carta escrita por Emily Dickinson para autora Helen Hunt Jackson	34
FIGURA 4: Modelo de Holmes	52
FIGURA 5: Augusto de Campos (2008).....	57
FIGURA 6: Capa da obra de Emily Dickinson: Não sou ninguém (2008)	72

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
1 CAPÍTULO I: EMILY DICKINSON: TRADUÇÕES NO BRASIL	26
1.1 EMILY DICKINSON: POESIA, TEMPO E ESTILO	26
1.2 EMILY DICKINSON NO BRASIL	44
2 CAPÍTULO II: AUGUSTO DE CAMPOS E A NOVA PERSPECTIVA DA TRADUÇÃO	51
2.1 EM TORNO DA TRADUÇÃO POÉTICA	51
2.2 AUGUSTO DE CAMPOS: POETA E TRADUTOR	57
2.3 DIVERSAS FACETAS: O LADO TRADUTOR DE AUGUSTO DE CAMPOS	61
2.4 AUGUSTO DE CAMPOS E A TRADUÇÃO DE EMILY DICKINSON	72
3 CAPÍTULO III: EMILY DICKINSON EM TRADUÇÃO: TEORIA E PRÁTICA DE AUGUSTO DE CAMPOS	76
3.1 POEMA NÚMERO 1	78
3.2 POEMA NÚMERO 2	81
3.3 POEMA NÚMERO 3	87
3.4 POEMA NÚMERO 4	91
3.5 POEMA NÚMERO 5	95
3.6 POEMA NÚMERO 6	101
3.7 POEMA NÚMERO 7	106
3.8 DISCUSSÃO DOS RESULTADOS	113
CONCLUSÃO	118
REFERÊNCIAS	121
ANEXOS	133
ANEXO 1: Dissertações e teses encontradas no Banco de Teses da CAPES acerca de Augusto de Campos	133
ANEXO 2: Seleção dos poemas de Emily Dickinson estudadas (texto em inglês e as traduções de Augusto de Campos)	136
ANEXO 3: Transcrição das entrevistas de Augusto de Campos utilizadas nesta pesquisa	140

INTRODUÇÃO

Na história da tradução, diferentes concepções do ato tradutório se destacaram ao longo do tempo, juntamente com o papel do tradutor, que tem se alterado, em que seu reconhecimento e espaço têm aumentado gradativamente tanto na área acadêmica quanto fora dela. No cenário brasileiro, destaca-se Augusto de Campos, tradutor renomado e reconhecido no âmbito nacional e internacional. Sua importância na história da tradução no Brasil foi considerada por teóricos como Susan Bassnett (2005) e José Paulo Paes (1990) como um marco nos estudos tradutórios, em decorrência de seus trabalhos singulares e inovadores.

Nascido na década de 30, na cidade de São Paulo, Augusto de Campos iniciou sua carreira como poeta, em 1949, com a publicação de seus primeiros poemas na revista *Novísimos*. No ano de 1951, teve sua primeira obra publicada, *O rei menos o reino*, um poema longo dividido em cinco partes, com acréscimo de dez poemas autônomos. Nessa mesma época participou do grupo Noigandres, dos chamados poetas concretos, que reunia Décio Pignatari e Haroldo de Campos. Como se sabe, a poesia concreta foi concebida nos anos 1950, e foi um marco no desenvolvimento dos trabalhos de Augusto. Tal movimento trazia consigo renovadas formas de se fazer poesia, que integravam a "fragmentação de palavras, espacialização dos textos e ênfase em valores sonoros (paronomásias, aliteraões) e visuais" (CAMPOS, A., 2008c, p. 285).¹

Apesar de a crítica reconhecer a relevância de Augusto como poeta e crítico brasileiro, neste trabalho será dada ênfase ao seu papel de tradutor, paradoxalmente, ainda pouco estudado no Brasil, posto sua reconhecida pertinência no campo da tradução. Ao realizarmos uma

¹ Para mais informações sobre a poesia concreta, consultar obras como: FRANCHETTI, Paulo. **Alguns aspectos da teoria da poesia concreta**. Campinas: Editora da Unicamp, 1993; AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2005; CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950 - 1960**. Cotia: Ateliê Editorial, 2006; e KHOURI, Omar. Noigandres e invenção: revista porta-vozes da Poesia Concreta. **Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP**, São Paulo, n. 16, p. 20-33, jul./dez. 2006. No site pessoal de Augusto de Campos, encontram-se quatro significativos textos que discutem a respeito da poesia concreta. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/textos.htm>>. Acesso em: 10 dez. 2013.

consulta junto ao banco de dados da CAPES, constatamos que foram feitas somente vinte e oito pesquisas a seu respeito, entre dissertações e teses, e destas somente cinco tratam de tradução, o que justifica a necessidade de serem realizados mais estudos acerca de Augusto de Campos como tradutor. No anexo 1 desta dissertação estão detalhadas as teses e dissertações encontradas que têm como objeto de estudo Augusto de Campos.

No que concerne ao papel de tradutor de Augusto de Campos, uma das primeiras observações a serem feitas é que, de acordo com a sua concepção tradutológica, ao realizar uma tradução deve-se pensar o texto como um conjunto formado por vários elementos: os formais, os semânticos e os emocionais, "em contraposição à tradução literal ou didática, que pode ser útil e necessária para o estudo e a compreensão de textos literários, mas não tem pretensões artísticas" (CAMPOS, A., 2004, p. 286). Conseguir um resultado satisfatório para Augusto é ter de fazer cortes e modificações, em prol de efeitos estilísticos e semânticos, alterações estas que são compensadas ao longo do trabalho, para manter, assim, aquilo que ele considera ser a essência do texto. Desse modo, a tarefa do tradutor, segundo Augusto, consiste em realizar uma crítica via tradução criativa, isto é, uma recriação do original no idioma de chegada. No caso da tradução de poesia, "versos devem ser recriados em versos. Não se pode transformar uma catedral num arranha-céu, ou, o que é pior, num casebre..." (CAMPOS, A., 2004, p. 192). Além disso, a relação entre autor e tradutor, bem como entre original e tradução, fazem parte de alguns dos questionamentos feitos por ele que serão tratados nesta dissertação.

Ressalta-se ainda a opção de Augusto em traduzir para o português do Brasil apenas autores que lhe chamam a atenção e por quem tem grande admiração, em sua grande maioria nomes pouco ou quase nada conhecidos no âmbito literário brasileiro. Sobre esse assunto, em uma entrevista ele ressalta que "as editoras nunca tiveram qualquer influência em meus trabalhos, jamais aceitei encomendas editoriais. Só traduzi e traduzo aquilo que amo, a poesia que me interessa e apaixonou" (2012).² Dentre as línguas traduzidas, destacam-se o inglês e o francês, embora tenha vertido também textos do grego e do italiano.

² Com o intuito de enriquecermos nossa pesquisa, enviamos uma lista de perguntas para Augusto de Campos, a respeito de suas traduções de Dickinson. No entanto, devido aos compromissos, o tradutor nos enviou algumas de suas entrevistas já concedidas, que foram transcritas no anexo 3, as quais muito nos auxiliaram em nosso trabalho.

No conjunto de autores que integram os trabalhos de tradução de Augusto de Campos, destacamos a poeta norte-americana de considerável relevância no século XIX: Emily Elizabeth Dickinson, nascida em 1830, na cidade de Amherst, e falecida neste mesmo local no ano de 1866.

Juntamente com Augusto, Dickinson compõe nosso objeto de estudo. Com uma obra e uma história de vida que instigou e continua a instigar críticos e leitores, ela teve seus textos reconhecidos somente após a morte. Seu fazer poético é considerado moderno e muito além do que se produzia na literatura inglesa de sua época (TATE, 1932). Ela é conhecida por transmitir em seus poemas aquilo que sentia e vivia, por meio de uma linguagem e um estilo totalmente inerente a si, ou nas palavras de Augusto (2007a, p. 11), uma linguagem densa e substantiva. E julgamos ter sido esse modo singular que instigou Augusto a traduzir alguns poemas de Dickinson, como podemos observar na afirmação a seguir, presente na introdução de sua obra *Emily Dickinson: não sou ninguém*, em que ele comenta a poética da autora:

Cruzam-se em sua poesia os traços de um panteísmo espiritualizado, de uma solidão-solitude, ora serena ora desesperada, e de uma visão abismal do universo e do ser humano. Micro e macrocosmo compactados em aforismos poéticos. Da observação da natureza, em suas mais humildes manifestações, ela consegue ascender às perguntas sem respostas da vida e da morte e do amor (ainda que recessivo e sublimado) em seus epigramas-enigramas conceituais. **Temas que percorreram a poesia de todos os tempos, mas assimilados aqui num idioleto de rara beleza. Sua geografia imaginária não tem limites** (CAMPOS, A., 2007a, p. 11, grifo nosso).

Pautados pela interpretação e crítica de Augusto de Campos em relação à Dickinson, pretendemos investigar se as concepções/teorias que Augusto defende são aplicadas em suas traduções da poeta. Para tanto, analisaremos as traduções de sete poemas de Dickinson traduzidos por ele e publicados em 2008, pela editora Unicamp, na obra intitulada *Emily Dickinson: Não sou ninguém*.³ A fim de atingir tal objetivo, nos

³ Os poemas que constituem o *corpus* da pesquisa encontram-se no Anexo 2.

apoiamos na seguinte pergunta que permearam nossa pesquisa: As posições teóricas de Augusto acerca da tradução de poesia foram efetivamente empregadas em seus textos traduzidos?

Em 2004, também Britto, em seu artigo "Augusto de Campos como tradutor", ao analisar as versões de Augusto dos textos de Gerar Manley Hopkins, levantou essa dúvida, alegando que há um certo descompasso entre o posicionamento teórico de Augusto quanto à tradução de poesia e sua realização prática, conforme observamos em sua citação:

[...] a julgar pelos textos críticos em que Augusto de Campos apresentava os poetas que traduzia, era de se esperar que suas traduções se detivessem unicamente no aspecto formal dos poemas, relegando ao segundo plano o nível semântico. No entanto - e é este o descompasso que mencionei no parágrafo inicial - quando, terminada a leitura do ensaio introdutório, eu passava para as versões poéticas, constatava que ao traduzir um poema Augusto era tão cuidadoso na recuperação do significado quanto na recriação da forma (2004, p. 326).

Esta pesquisa, embora tenha realizado um estudo análogo ao de Britto (2004), se justifica pelo fato de até o momento não se ter notícia de um estudo que trate, de forma sistemática, da tradução de *Não sou ninguém*, de Emily Dickinson, realizada por Augusto de Campos, apesar de tanto Emily quanto Augusto terem sido objeto de estudo de várias publicações e trabalhos acadêmicos.⁴ Naturalmente, não intentamos dar

⁴ Conforme consulta no Banco de Teses da CAPES, disponível em <http://capesdw.capes.gov.br/capesdw/Teses.do>, acesso em 15 de jan. 2013, foram encontrados diversos trabalhos sobre Dickinson realizados em distintas Universidades brasileiras, como o de Carlos Daghlian, um dos principais pesquisadores da poeta no Brasil, que em 1987 defendeu sua dissertação de Mestrado intitulada *A obsessão irônica na poesia de Emily Dickinson*. Há outros mais recentes, como a tese de Doutorado de Justina Inês Faccini Lied, apresentada em 2008 com o título de *Emily Dickinson in her private bubble: poems, letters and the condition of presence*, e a dissertação de Karima Bezerra de Almeida, defendida no ano de 2009 e intitulada *"With Specimens of song": a tradução da rima de Dickinson*. Já acerca de Augusto, existem trabalhos tanto em relação à sua poética quanto ao seu papel de tradutor, este em menor quantidade. Constatamos a dissertação de Ana Helena Barbosa Bezerra de

conta de abarcar toda a complexidade que envolve a tradução de poesia, bem como a poética de Augusto e de Dickinson, mas buscamos contribuir para trazer ao conhecimento/divulgar a teoria e a prática de Augusto de Campos como tradutor, por acreditar que a sua experiência colaborou para o desenvolvimento dos Estudos da Tradução no Brasil.

A divisão do trabalho se constitui em três capítulos. No primeiro, são apresentados os aspectos que consideramos mais relevantes da vida e da obra de Emily Dickinson. São explicitados alguns aspectos biográficos e algumas das principais publicações que tornaram sua obra conhecida, admirada e/ou criticada, tanto pela crítica quanto pelos leitores menos especializados. Para tanto, fazemos referência a autores como: Gilbert e Gubar (1984), Donoghue (1969), Tate (1932), Thackrey (1954), Sewall (1963), Daghlain (1987), Oberhaus (1993), Romanelli (2003, 2006), Lira (2006), Freeman (2010) e ao site Emily Dickinson Museum (2009). Além disso, identificamos obras e trabalhos produzidos acerca de Dickinson no cenário brasileiro.

O segundo capítulo possui uma dupla finalidade. De um lado, abordaremos a questão da traduzibilidade poética, baseados nos apontamentos de autores como: Paes (1990, 2008), Laranjeira (2003a/b), Britto (2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2010) e Haroldo de Campos (2006), para os quais existe a possibilidade de tradução do gênero lírico. Tais autores ressaltam aspectos importantes a serem levados em consideração ao se traduzir ou analisar traduções de poesia, aspectos que, em síntese, se referem ao cuidado com o aspecto formal do texto. De outro lado, daremos ênfase à figura do poeta, ensaísta, crítico literário e tradutor Augusto de Campos. Primeiramente, realizaremos um breve relato de seu percurso como poeta, com referência também às suas obras publicadas.

Em seguida, explicitaremos sua relevância como tradutor na história da tradução brasileira, discutindo, por meio de comentários de autores e tradutores como Paes (1990) e Bassnett (2005), e de suas próprias declarações, os aspectos encontrados em sua atividade tradutória que julgamos imprescindíveis. Alguns termos merecem destaque porque, no nosso entender, caracterizam o trabalho de Augusto como tradutor, tais como *recriar*, *traduzir criativamente*, *crítica via tradução criativa* e *tradução-arte*. Na sequência, apresentaremos um

Souza, defendida em 1993, com o título *A Tradução dos Poetas Metafísicos Ingleses por Augusto de Campos*. Os trabalhos mais atuais, entre dissertações e teses, são do ano de 2012. Ressaltamos que essas e as demais produções encontradas serão melhor explicitadas no capítulo II.

levantamento de suas obras sobre tradução, em que são expostos os autores que foram traduzidos. Por fim, será feita uma discussão acerca do trabalho de Augusto sobre os poemas traduzidos de Dickinson, em que dez foram publicados ainda em 1986, na obra *O Anticrítico*.

No terceiro e último capítulo temos a parte mais substancial deste trabalho, pois expomos a análise das traduções feitas por Augusto de sete poemas selecionados de Dickinson, compreendendo assim nosso objetivo. Embora o número possa parecer pequeno, levando em consideração os quarenta e cinco presentes na obra aqui utilizada, consideramos a amostra suficiente e de grande valia para o alcance do nosso objetivo. A metodologia utilizada para a análise das traduções terá como base os preceitos de Britto (2002, 2003, 2005, 2006, 2010, 2013) acerca de sua formulação de correspondência formal e correspondência funcional, e os conceitos de poesia presentes na obra *Versos, sons, ritmos* de Goldstein (2006) e também na obra *The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics* de Preminger e Brogan (1993). É importante sublinhar que, além desses autores, também nos baseamos nas questões expressas por Augusto a respeito de seu modo de traduzir, que serão discutidas no capítulo II. Por fim, exporemos nossas conclusões com base nos resultados obtidos nas análises, que buscam demonstrar de maneira mais explícita e abrangente as escolhas tradutórias feitas por Augusto.

Sem a intenção de avaliar qualitativamente as traduções de Augusto, nossas análises se basearão, em particular, nas questões semânticas, e, em menor escala, porém não menos relevante, nas questões formais e sintáticas. À questão semântica será dada maior importância, e se justifica, dentre outros aspectos, pelo fato de Augusto prezar transpor a *persona*, ou seja, adentrar na pele do outro - do autor do original (CAMPOS, A., 1988). No caso de Dickinson, sua poesia está concentrada no plano do significado, na concentração de ideias que seus versos trazem, concentração esta que, segundo Daghljan (1987, p. 194) é também típica dos metafísicos. Além disso, temos a pretensão de, em estudo posterior e de temporalidade maior, realizar uma análise mais aprofundada no plano da forma das traduções de Augusto dos poemas de Emily Dickinson.

Como complemento de nosso estudo, após os três capítulos, incluímos três anexos: no primeiro, detalhamos as teses e dissertações encontradas a respeito de Augusto; no segundo, apresentamos a seleção integral das poesias de Dickinson estudadas, com o texto em inglês e suas respectivas traduções de Augusto de Campos. Já no terceiro,

incluímos a transcrição das entrevistas concedidas por Augusto e que foram utilizadas neste trabalho.

1 CAPÍTULO I - EMILY DICKINSON: TRADUÇÕES NO BRASIL

Neste capítulo, serão apresentados alguns dos aspectos mais relevantes acerca da vida e obra de Emily Dickinson, uma das principais poetas norte-americanas do século XIX, com o objetivo de tratar especificamente da sua poética e das traduções brasileiras de suas obras, elementos necessários para compreender as escolhas tradutológicas de Augusto de Campos, objeto de estudo desta pesquisa.

1.1 EMILY DICKINSON: POESIA, TEMPO E ESTILO

Ainda que se confessasse "fora de moda" - *old-fashioned* - era através da poesia lírica que Emily Elizabeth Dickinson (1830-1886), da pequena cidade de Amherst (EUA), introduzia de forma marcante "bases do modernismo nas artes"; era esse estilo de poesia que a fazia reconhecida e diferente dos demais poetas de sua época (GOMES, 1984, p. 20). A respeito de poesia lírica, Bellei (1987, p. 10) observa que esta

[...] parte não da imagem para representação [conforme ocorre na poesia épica], mas de um estado emocional que em sua origem é sentimento sem imaginação para a concretização, na linguagem, desse estado emocional. [...] A lírica situa na origem a emoção desprovida de imagens claras e definidas. Tais imagens aparecem apenas posteriormente e são condensadas em uma metáfora única. [...] o lírico é o discurso de um sujeito que se volta para dentro e para si mesmo, concretizando na linguagem esse interior subjetivo.

Em concordância ao que foi proposto por Bellei, a crítica e os biógrafos de Dickinson atestam que ela transportava para sua poesia as emoções que surgiam do seu "eu" interior; havia em seus textos líricos a expressão de si mesma, daquilo que sentia, vivia e sonhava, isto é, seu estado emocional era transpassado de ideias para palavras concretas (AZERÊDO, 2008), havendo assim uma tradição de palavras por trás de Dickinson. O site *Emily Dickinson Museum* (2009, p. 1), no tópico *Major characteristics of Dickinson's poetry* [Principais características da

poesia de Dickinson] [tradução nossa],⁵ afirma que Dickinson escrevia a respeito de si, de seus assuntos, "lembrar que ela tinha uma forte sagacidade que geralmente ajudava a discernir o tom por trás de suas palavras".⁶ D'Onofrio (1995, p. 57), ao comentar a poesia lírica, afirma que "a lírica encontra relações surpreendentes entre o sentimento do presente, as recordações do passado e o pressentimento do futuro, entre os fenômenos da natureza cósmica e os atributos do ser humano", o que parece ser o caso da poesia de Emily Dickinson.

Gilbert e Gubar (1984) consideram que o fato de Dickinson não ter escrito poemas narrativos e nem ter se aventurado em escrever prosas ou romances é um dos aspectos que a torna diferente das mulheres escritoras de sua época.

Figura 1 - Emily Dickinson em 1846



Fonte: Emily Dickinson Museum (2009). Disponível em: <<http://www.emilydickinsonmuseum.org/book/export/html/15>>. Acesso em: 11 fev. 2014.

⁵ Doravante todas as traduções serão nossas.

⁶ *Remembering that she had a strong wit often helps to discern the tone behind her words.* Disponível em: <http://www.emilydickinsonmuseum.org/poetry_characteristics>. Acesso em: 10 fev. 2014.

Por volta de 1862, um fato marcante se instaurou na vida de Dickinson: a reclusão. Segundo biógrafos, como Faustino (2011), ela fazia de seu quarto o seu mundo; era a partir dali e da vista que tinha de sua janela que vinha a inspiração para escrever poemas, e, assim, começou a vivenciar seu mundo poético. A intensidade e a relevância que a poesia trazia para Dickinson pode ser constatada em uma das cartas que enviou para o crítico literário da revista *Atlantic Monthly*, Thomas W. Higginson, que considerava ser seu grande mentor. Afirma ela:

Se leio um livro e ele me gela o corpo de tal forma que nenhum fogo consegue me esquentar, sei que é poesia. Se sinto fisicamente como se a parte de cima da minha cabeça tivesse sido arrancada, sei que é poesia. Essas são as únicas maneiras que conheço⁷ (EMILY DICKINSON MUSEUM, 2009, p. 1).

Nesta passagem, podemos perceber o quanto o labor poético significava para Emily Dickinson; era uma espécie de companhia que a ajudava a expressar, mesmo que somente por escrito, suas mais íntimas emoções. Em determinada ocasião, no ano de 1877, quando Higginson questionou se ela ainda escrevia poemas, sua resposta foi sucinta "eu não tenho outro parceiro"⁸ (OBERHAUS, 1993, p. 61). Donoghue (1969, p. 13) comenta que, para Dickinson, a arte, isto é, a poesia "é um lugar de experiências e riscos, escrever é se arriscar [...]. Os maiores riscos são tomados no interior da alma".⁹

Ela vivia em uma época em que o fato de uma mulher ser poeta não era algo bem visto e aceito pela sociedade, inclusive por outras mulheres, conforme afirmam Gilbert e Gubar (1985, p. 840):

⁷ *If I read a book and it makes my whole body so cold no fire can warm me I know that is poetry. If I feel physically as if the top of my head were taken off, I know that is poetry. These are the only way I know it.* Disponível em: <http://www.emilydickinsonmuseum.org/late_years>. Acesso em: 11 fev. 2014.

⁸ *I have no other Playmate.*

⁹ *To Emily Dickinson, art is the place of experiment and risk, to write is to dare [...]. The greatest risks are taken by the inland soul.*

Excentricidade, reclusão e, acima de tudo, amor não correspondido - essas são as circunstâncias que pareciam guiar uma mulher [Dickinson] que tinha, para as outras, a perversidade de escrever verso¹⁰ (1985, p. 840, grifo nosso).

O comportamento dos contemporâneos de Emily Dickinson quanto ao seu trabalho inovador não lhe parecia estranho, pois ela reconhecia que o tempo e o meio social em que se encontrava não julgavam de maneira positiva seu estilo de poesia. Ela estava muito mais distante de sua própria cultura do que os principais escritores da literatura renascentista americana (OBERHAUS, 1993, p. 58). Lira (2006) comenta que nenhum(a) poeta de sua época recebeu tantas críticas negativas e incompreensões quanto ela, embora hoje seu trabalho seja amplamente reconhecido e valorizado.

O sonhado e o vivido são contrastes bastante característicos no fazer poético de Dickinson, e provavelmente um dos motivos disso se deve ao fato de que aquilo que ela não vivenciava, em decorrência da reclusão em seu quarto, era fantasiado e expresso em seus poemas a partir do que imaginava ser. Um exemplo se encontra no fato de que, embora a poeta nunca tenha estado na Guerra, ela escreveu para Higginson, em 1863, relatando que sentia a guerra como "um lugar oblíquo"¹¹ (OBERHAUS, 1993, p. 59). Quanto a essa questão, Oberhaus (1993, p. 59) assinala que os cerca de cinco poemas que Dickinson escreveu sobre "soldados que lutaram e morreram na guerra"¹² justificam esse impacto sentido por ela com respeito ao tema.

Daghlian (1987, p. 194) comenta que, ao se isolar do mundo para viver de forma mais significativa, Emily Dickinson "queria um modo de vida que lhe permitisse representar o seu drama interior de renúncia", o qual foi expresso por meio de seus textos. Além disso, Oberhaus (1993, p. 58) é outro autor que assinala que a poeta escolheu morrer para o mundo, optando por se tornar "Ninguém",¹³ conforme declara em seu

¹⁰ *Eccentricity, reclusiveness, and, most of all, thwarted romance - these appeared to be the conditions that might drive a woman to what was, for women, the perversity of writing verse.*

¹¹ *"An oblique place".*

¹² *[...] soldiers who fought and died in the war [...].*

¹³ *By choosing to die to the world - to become "Nobody" [...].*

poema *I'm Nobody! Who are you?*.¹⁴ Portanto, a decisão de se manter distante do convívio social parece ter sido uma decisão tomada de maneira consciente. Para Donoghue (1969, p. 10), a solidão não era algo pelo qual ela sofria, mas, sim, algo que comandava. É o caso do poema XVIII,¹⁵ cujo tema é a solidão natural:

*There is another Loneliness
That many die without,
Not want or friend occasions it,
Or circumstances or lot.*

*But nature sometimes, sometimes thought,
And whoso it befall
Is richer than could be divulged
By mortal numeral.*

Dickinson tratou como joias raras "as palavras e os silêncios: resguardando-os, retendo-os, oferecendo-os só frugalmente" (AMARAL, 1995, p. 10). Tal comportamento se justifica pelo fato de a poeta ter sido adversa à publicação e à fama, o que resultou na disseminação e reconhecimento de seu talento somente após a sua morte. Um dos prováveis motivos pode estar no fato de Dickinson ter permitido que publicassem, em vida, somente cerca de oito de seus poemas, os quais foram julgados negativamente por alguns críticos. Como exemplo, o poema *Success is counted sweetest*,¹⁶ que foi publicado, primeiramente, em 1864, no *Brooklyn Daily Union*.

O óbito de Emily Dickinson, causado por consequência da doença de Bright,¹⁷ deu-se em 15 de maio de 1886, e a primeira publicação de sua obra, contendo 116 poemas, intitulada *Poems by Emily Dickinson*, foi realizada em 1890, por iniciativa do crítico Thomas W. Higginson e de Mabel Loomis Todd, esposa de um professor da

¹⁴ Dickinson não dava título a seus poemas, como explicitaremos mais adiante, portanto somente reproduzimos a primeira linha do poema como forma de sua representação.

¹⁵ Disponível em: <<http://www.bartleby.com/113/5018.html>>. Acesso em: 18 out. 2012.

¹⁶ Este poema será trabalhado no terceiro capítulo, em que realizaremos uma discussão e uma análise mais aprofundada acerca dele.

¹⁷ Doença de Bright, termo antigo usado para definir a insuficiência renal (JUNIOR, 2004, p. 1).

Amherst College, local onde o pai de Emily, Edward Dickinson, havia sido tesoureiro (DONOGHUE, 1969).

É interessante destacar que a primeira publicação de Emily Dickinson só foi feita após diversas recusas por parte de algumas editoras, entre elas a *Roberts Brothers*, situada em Boston. Lavinia Dickinson, irmã de Emily, financiou um volume contendo alguns poemas da irmã, os quais sofreram cortes e revisões de Higginson. Além disso, Higginson escreveu um artigo, publicado junto aos poemas, com o intuito de não causar estranhamento aos leitores quanto à poesia peculiar de Dickinson. Após ser publicada, a obra recebeu diversas críticas negativas, porém o sucesso foi tal que várias editoras começaram a se interessar e a demandar novas edições (ROMANELLI, 2006).

No ano de 1896, em decorrência de uma discussão entre Mabel e Lavinia, os manuscritos de Emily Dickinson foram divididos e a partir de então começaram a circular por diversas mãos. Naquela época, Lavinia entregou a parte que lhe cabia primeiramente à sua cunhada, Susan Dickinson, e, em seguida, à sua sobrinha Martha Dickinson Bianchi. Já Mabel dividiu a sua parte dos manuscritos com a filha Millicent Todd Bingham. Atualmente os manuscritos de Dickinson encontram-se distribuídos em diferentes instituições, conforme aponta o site <http://www.emilydickinsonmuseum.org/>. Dentre os locais citados no site, estão o *Amherst College* e as Universidades de Harvard, Brown e Yale.¹⁸

Dickinson colocava em seus manuscritos um "+", em forma de nota de rodapé, para indicar mais de uma variante para determinada palavra, visto que "algumas vezes palavras com significados totalmente diferentes eram sugeridos [por Dickinson] como alternativas possíveis"¹⁹ (EMILY DICKINSON MUSEUM, 2009, p. 3, grifo nosso). Com isso, existem poemas de Dickinson que possuem mais de uma versão, e o fato de não tê-los publicados, e, portanto, finalizados, ocasionou desafios para os editores. Um exemplo é o poema *Essential Oils - are wrung*, que, segundo Donoghue (1969, p. 43), "existe em duas versões e suas implicações são reciprocamente incompatíveis, uma trata

¹⁸ Para outras informações a respeito dos locais onde estão arquivados os manuscritos, consultar: http://emilydickinsonmuseum.org/resources_bibliography#other_collections. Acesso em: 12 de nov. 2013.

¹⁹ *Sometimes words with radically different meanings are suggested as possible alternatives.*

da esperança e a outra do desespero. Ambas escritas ao mesmo tempo".²⁰

Os poucos poemas de Emily Dickinson publicados ainda em vida foram demasiadamente modificados por críticos que não souberam reconhecer a grandiosidade de sua estética poética no momento da editoração, fato este que contribuiu para que a poeta optasse por não levar ao conhecimento do público seu trabalho. Romanelli (2003, p. 60) ilustra melhor tal situação, ao explicar que ela

[...] preferiu o risco de uma ininterrupta, solitária experimentação poética e de uma fama póstuma e incerta, à certeza da mutilação que a sua palavra teria sofrido - como de fato aconteceu com as poucas poesias que aceitou publicar em vida, anônimas, que foram corrigidas por críticos obtusos justamente nas "anomalias" nas quais ela se reconhecia: o famoso travessão substituído por vírgulas, as inusitadas iterações fônicas das palavras consideradas como desarmonias.

Tal acontecimento não ocorreu somente com os poemas publicados em vida, mas, também, e principalmente, naqueles editados após a sua morte. Como exemplo, temos a primeira obra publicada por Todd e Higginson, na qual "fizeram cortes e revisões para tornar mais regulares ritmos e rimas, e 'normalizar' a pontuação; dividiram as poesias por temas, e aplicaram-lhes títulos explicativos (que não existiam)" (ROMANELLI, 2003, p. 63), como forma de tentar amenizar uma possível e provável reação adversa do público quanto ao estilo dos poemas. No entanto, ainda segundo Romanelli (2003), a autenticidade do texto de poesia de Dickinson mudou com as edições de Thomas H. Johnson. Blackmur (1956), Donoghue (1969) e Augusto de Campos (2007a) são alguns dos críticos que consideram as publicações de Thomas Johnson como as mais fiéis ao manuscrito da poeta, principalmente no que tange ao modo singular de Dickinson quanto à pontuação. Foram publicadas por Johnson três coletâneas: *The Poems of Emily Dickinson*, de 1955; *The Complete Poems of Emily Dickinson*, de 1960 e *Final Harvest: Emily Dickinson's Poems*, de 1961.

²⁰ 'Essential Oils - are wrung' exists in two versions, their implications mutually incompatible, one hopeful, one despairing. Both were written about the same time.

Ainda quanto a essas publicações, Amaral (1995, p. 33) comenta que "pela primeira vez os poemas de Dickinson são organizados na sua totalidade, acompanhados de variantes, de notas explicativas e de um aparato crítico, com uma coerência e fidedignidade que se julgava serem totais". A autora ainda relata como a publicação de Johnson proporcionou uma guinada no desenvolvimento de novos e intensivos estudos acerca de Dickinson, permitindo trabalhos e biografias de caráter até então inexistentes. Alguns exemplos se encontram no trabalho feito por Charles Anderson, intitulado *Emily Dickinson's Poetry: Stairway of Surprise*; no documentário sobre a vida e a época da poeta, elaborado por Jay Leda, em 1960, e de nome *The Years and Hours of Emily Dickinson*; e ainda a biografia de Sewall - *The Life of Emily Dickinson* (1963).²¹

No que concerne à quantidade de composições, Dickinson escreveu aproximadamente 1775 poemas e 1049 cartas (SEWALL, 1963). Abaixo estão representados os manuscritos da autora; a figura 2 corresponde ao fragmento de um de seus poemas e a figura 3 a um pedaço da carta escrita à autora Helen Hunt Jackson:

Figura 2 - Fragmento de um poema de Dickinson

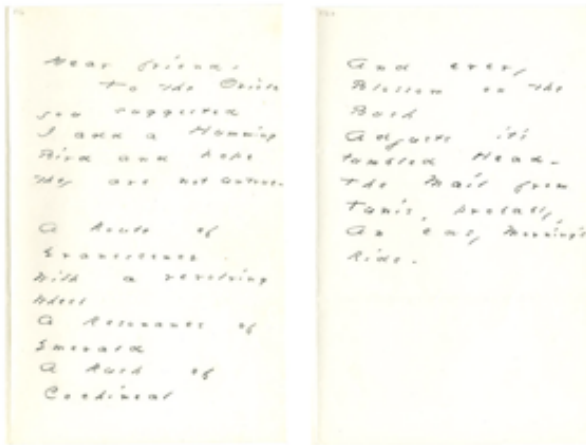


Fonte: Emily Dickinson Museum (2009). Disponível em:

<<http://www.emilydickinsonmuseum.org/book/export/html/15>>. Acesso em: 11 fev. 2014.

²¹ Para conhecer outros trabalhos que foram possíveis graças à versão de Johnson, consultar AMARAL, 1995.

Figura 3 - Carta escrita por Emily Dickinson para autora Helen Hunt Jackson



Fonte: Emily Dickinson Museum (2009). Disponível em: <<http://www.emilydickinsonmuseum.org/book/export/html/15>>. Acesso em: 11 fev. 2014.

Dramas vividos nas relações amorosas; amores não-correspondidos; desilusões amorosas; dor e sofrimento; confronto entre a imaginação e a realidade; a percepção acerca da imortalidade; a identidade de si própria; amor e natureza: estes são alguns dos temas tratados por Dickinson em sua poesia. Se considerarmos os amores não-correspondidos que fizeram parte da vida da poeta, e a grande presença dessa temática em seus versos, podemos supor que este seria um dos motivos de seu sofrimento e reclusão. Linge, em seu artigo intitulado *Pequeno tributo à Emily Dickinson* (2011), corrobora tal apontamento quando caracteriza Dickinson como possuidora de "uma alma apaixonada e sofrida" (LINGE, 2011, p. 100). Ela tinha diferentes relações de amizade e amor com pessoas que desempenhavam papéis importantes e diferentes em sua vida, como o reverendo Charles Wadsworth, seu crítico e mentor Higginson e seu amigo Bowles. Donoghue comenta que (1969, p. 11) "alguns de seus melhores poemas foram causados por momentos de dramas dessas relações".²²

²² *Some of her greatest poems were provoked by moments in the drama of these relationships.*

Assim como o diálogo com sua família era raro, Dickinson também mantinha poucas relações de amizade. Uma delas era com o já citado crítico Thomas Higginson, com quem se correspondeu por cartas, além de ter sido um dos poucos que recebeu em sua casa. Higginson passou a ser seu "mentor literário", emitindo opiniões, quando solicitado, acerca dos poemas que ela escrevia. Embora o crítico tenha desencorajado Dickinson, ao expressar-lhe uma resposta negativa de publicação, em 1862, de quatro dos poemas por ela enviados, teria sido ele quem percebeu e compreendeu, como nenhum outro biógrafo de Dickinson havia visto antes, a intensidade e a extensão da vocação estética da norte-americana (GILBERT; GUBAR, 1985).

Após a morte da poeta, o crítico literário ajudou a divulgar os poemas por ela escritos, editando-os juntamente com Todd, na primeira obra publicada em 1890, conforme já referido. O ato de desencorajar Dickinson a publicar, mencionado anteriormente, se devia ao fato de que, na realidade, o que

[...] constrangia Higginson era sua total incapacidade de classificar aqueles poemas que estava lendo; ou seja, não saberia como encontrar um lugar adequado para eles na literatura, desde que eram, sem dúvida, notáveis, mas ao mesmo tempo, escapavam a qualquer definição crítica por causa de suas anomalias sintáticas, linguísticas e estilísticas, que tanto a afastavam do cânone vitoriano (ROMANELLI, 2006, p. 111).

Além de Higginson, outro amigo com quem mantinha contato era o estudante de direito Benjamin Franklin Newton (1821-1853), que teria exercido uma profunda influência no desenvolvimento de Dickinson como poeta (EMILY DICKINSON MUSEUM, 2009). Ela o descrevia em suas cartas como "seu mais antigo amigo", "o primeiro de seus amigos", "seu irmão mais velho, o qual amava muito, de fato"²³ (EMILY DICKINSON MUSEUM, 2009, p. 1). Tal admiração é ainda mais visível em uma de suas cartas, na qual relatava: "O senhor Newton se tornou para mim, ainda que severo, um gentil instrutor, me ensinando o que ler, quais autores admirar, o que havia de mais magnífico e bonito

²³ *"My earliest friend", "the first of my own friends", "an elder brother, loved indeed very much"*. Disponível em: <<http://www.emilydickinsonmuseum.org/ed/node/118>>. Acesso em: 30 de jul. 2012.

na natureza, e sua mais sublime lição, a fê em coisas que não se pode ver".²⁴

Outra figura de destaque na vida da poeta foi Wadsworth. Ele exerceu uma grande fonte de inspiração poética para Dickinson, e, de acordo com Linge (2011, p. 100), foi em virtude da transferência do reverendo para São Francisco, em 1861, que a poeta começou a usar vestimentas brancas, como um sinal de "luto" ao contrário. Essa escolha por roupas brancas é um dos objetos que marcam a trajetória da poeta; para seus fãs, "o vestido branco incorpora/expressa a essência dessa amada escritora"²⁵ (EMILY DICKINSON MUSEUM, 2009, p. 1).²⁶ Também Mabel comentou quanto a esse aspecto: "Ela [Dickinson] veste-se inteiramente de branco e sua mente pode ser considerada completamente maravilhosa"²⁷ (SEWALL, 1974, p. 216, grifo nosso).

Além desse círculo de amizades, que, para Dickinson, representa "seu bem precioso"²⁸ (OBERHAUS, 1993, p. 60), também seus livros e autores favoritos desempenharam um papel de significativa relevância em sua criação poética. O hábito da leitura foi adquirido desde pequena, uma vez que os livros foram apresentados e tiveram sua leitura incitada por meio de seu pai, Edward Dickinson. Além da Bíblia e do Dicionário, que foi seu grande companheiro após a morte de Newton, constam de sua biblioteca notáveis escritores como: Longfellow; Poe; Whitman; Lowell; Wordsworth; Tennyson; e Charles Darwin.

Também havia quadros em seu quarto de Elizabeth Barrett Browning, George Eliot e Thomas Carlyle, os quais para Oberhaus (1993, p. 60) "revelam um sentido de perda, um sentimento profundo e comum reservado a amigos próximos e a membros de família",²⁹ ou seja, para Dickinson seus livros e autores preferidos são retratados como

²⁴ *Mr. Newton became to me a gentle, yet grave Preceptor, teaching me what to read, what authors to admire, what was most grand or beautiful in nature, and that sublimer lesson, a faith in things unseen.* Disponível em: <<http://www.emilydickinsonmuseum.org/ed/node/118>>. Acesso em: 30 de jul. 2012.

²⁵ *For many of Dickinson's fans, the white dress embodies the essence of their beloved writer.*

²⁶ Disponível em: <http://www.emilydickinsonmuseum.org/white_dress>. Acesso em: 11 fev. 2014.

²⁷ *She dresses wholly in white, & her mind is said to be perfectly wonderful.*

²⁸ *Her precious 'estate'.*

²⁹ *Reveal a sense of loss, a depth of feeling ordinarily reserved for personal friends and family members.*

"amigos imortais" e "parentes"³⁰ (OBERHAUS, 1993, p. 61). Cabe ainda destacar um dos poetas mais admirados e lidos por Dickinson, o poeta e dramaturgo inglês William Shakespeare, do qual ela sabia todas as suas peças de cor (GOMES, 1984, p. 27).

Outro elemento bastante recorrente em seus poemas e considerado um dos mais notáveis é a morte, a qual parecia não causar estranhamento à Dickinson, talvez por ser um acontecimento bastante frequente em sua vida (primeiro perdeu seu pai, depois sua mãe, além de seus poucos amigos com quem mantinha contato). Além disso, o fato de a poeta nunca ter tido boa saúde pode ter influenciado sua relação com a morte. No poema a seguir, observamos como a morte era algo por ela imaginada, como se já tivesse passado por tal experiência:

Emily Dickinson	Tradução Aíla Gomes (1984, p. 79)
<i>I heard a Fly buzz - when I died - The Stillness in the Room Was like the Stillness in the Air - Between the Heaves of Storm -</i>	Ouvi mosca zumbir - quando morri - A calma pelo quarto - Como no ar a calma Entre os arquejos da tormenta.
<i>The Eyes around - had wrung them dry - And Breaths were gathering firm For that last Onset - when the King Be witnessed - in the Room -</i>	A meu redor, os olhos, espremidos, Secavam; firmavam-se os fôlegos Para a última partida, quando No quarto fosse visto o Rei.
<i>I willed my Keepsakes - Signed away What portion of me be Assignable - and then it was There interposed a Fly -</i>	Lembranças em testamento, leguei De mim a porção que supus Transferível - e foi então Quando uma mosca se interpôs -
<i>With Blue - uncertain - stumbling Buzz - Between the light - and me - And then the Windows failed - and then I could not see to see -³¹</i>	Com azul, indeciso, tropeçante Zumbir - entre a luz e o meu ser - Por fim falharam-me as janelas E eu não podia ver para ver

Tanto os poemas quanto as cartas de Emily Dickinson eram expressos em tom de ironia, como afirma Daghlian em sua tese de livre-docência, *A obsessão irônica na poesia de Emily Dickinson* (1987). O

³⁰ "Immortal friends" and "Kinsmen".

³¹ DICKINSON, 1984, p. 78.

estudioso aborda os diferentes temas que eram escritos dessa maneira; dentre eles sublinhamos o ato de ironia usado pela poeta ao expor sua representação de crença religiosa, de fé e da existência de Deus, por ser um tema que instiga dúvidas quanto à opção religiosa de Dickinson. No ano de 1848, após um ano de curso, ela abandonou o *South Hadley Female Seminary* por ter se recusado a declarar sua fé (DAGHLIAN, 1987). A Bíblia parecia ser um manual retórico e a religião um livro cheio de metáforas, conforme observamos no trecho de um dos poemas escritos por Dickinson: *The Bible is an antique Volume - / Written by faded Men*, que em uma tradução literal significaria *A Bíblia é um Volume antiquado - / Escrita por Homens desbotados*. Fica claro nesse trecho a classificação pejorativa que a poeta dava à Bíblia e principalmente àqueles que a escreveram.

Parafraseamos Oberhaus (1993, p. 62) quando diz que a fonte que ilustrava com maior frequência os poemas e as cartas de Dickinson era a Bíblia *King James Bible*, em particular o Novo Testamento. Embora em muitos de seus poemas houvesse referências ao Gênesis e aos Salmos, dentre outros, e além de ler e estudar a Bíblia (OBERHAUS, 1993), Emily Dickinson acreditava naquilo que julgasse ser mais apropriado, no que penetrasse sua sensibilidade, e não no que era feito para se crer (DONOGHUE, 1969, p. 15). Dickinson personificava a Bíblia, dando a ela conotações como "um velho senhor muito simples"³² (OBERHAUS, 1993, p. 63). Apesar dessa constante tensão entre fé e dúvida, uma das poucas e maiores certezas que tinha era a do sofrimento físico até a morte, sofrimento este que, segundo ela, em parte era causado pelo modo como a sociedade vivia, considerado por ela consumista e sem fé (DAGHLIAN, 1987).

A religião de Dickinson estava em sua busca com a palavra poética, pois apesar de manifestar em versos aquilo que julgava ser o Reino dos Céus, Deus era uma entidade ainda misteriosa para ela, conforme comenta Romanelli (2006). Assim explica o crítico o aspecto da religião na vida e poesia de Dickinson:

A poesia de Emily Dickinson estaria, de fato, a meio caminho entre o Puritanismo e o Transcendentalismo. [...] Emily Dickinson, ainda que recusando as pretensões, as crenças e as práticas da religião local, não desconhecia suas origens puritanas, que constituíam, aliás, a base do

³² 'A very plain Old Gentleman'.

seu pensamento. As crenças puritanas eram severas e rígidas, enfatizando o sentido de dever do homem, a consciência de estar entre os escolhidos, o conceito de redenção, devendo esses preceitos serem aplicados ao dia-a-dia de cada. Em Emily Dickinson, segundo A. L. Johnson (1995), a necessidade puritana de justificar-se se deslocou do plano religioso para o artístico-literário, mas mantendo a experiência constante da introspecção (ROMANELLI, 2006, p. 119).

No caso do Transcendentalismo, a ideia estaria associada ao "processo de identificação com o mundo e com os outros" (ROMANELLI, 2006, p. 120); portanto, a crença representada na poesia de Dickinson se referia à maneira como ela sentia e via as coisas do mundo, as quais eram transpostas por metáforas. Azerêdo (2008) assinala que a justaposição de objetos concretos a ideias e sentimentos era uma estratégia de Dickinson para tentar demonstrar e definir suas sensações. Assim como o volume de poemas e cartas, a quantidade de bibliografia crítica sobre Dickinson é bastante extensa e não unânime em relação ao modo de ser e à obra da autora, tendo em vista que não é nosso intuito abarcarmos toda essa produção.

Conforme já relatado, a crítica à poeta se iniciou a partir da primeira publicação de seus poemas, na década de 1890. Sewall (1963, p. 2) considera que existiram duas fases da crítica dickinsoniana: a primeira, chamada de "pré-restauração", engloba os anos de 1890 a 1955, e a segunda, denominada "restauração", dá-se a partir do início de 1955, com a editoração de Johnson, que teria se distanciado de modo vital, em diversos aspectos, dos críticos precedentes. Em sua obra *Emily Dickinson: a collection of critical essays*, publicada em 1963, Sewall reúne diversos ensaios de diferentes críticos literários, os quais apresentam seus estudos e considerações acerca dos poemas de Dickinson. Essa coleção de ensaios só tende a comprovar ainda mais o quanto a bibliografia crítica é bastante variada e as opiniões muitas vezes divergentes; portanto cabe aqui destacar que nosso intuito será o de expor um breve panorama a esse respeito, pois temos a pretensão de, em estudos posteriores, retomar tal assunto e dar a ele maior visibilidade e especificidade.

Dentre os ensaios presentes no livro de Sewall, podemos destacar os dos críticos Conrad Aiken (1924) e Allen Tate (1932), que são citados por Sewall como os primeiros a considerarem Dickinson uma

poeta de fato. Ambos os críticos e poetas destacam que a reclusão dela não influenciou negativamente a sua poesia, já que não a impediu de escrever poemas brilhantes e ricos de imagens, visto que colocava neles sentimentos tais como sua visão acerca da vida e da morte. Tate (1932, p. 19) afirma que a poesia da norte-americana estava muito além dos versos que eram produzidos em sua época, e era escrita "com uma profunda e variada experiência".³³

Outro aspecto de merecido destaque foi apontado por Thackrey (1954) e diz respeito ao poder das palavras utilizadas por Dickinson em seus poemas. Thackrey (1954) mostra a partir de exemplos retirados dos poemas da norte-americana a preocupação desta em dar às palavras significados únicos, isto é, significados conotativos totalmente diferentes daqueles a que normalmente se referiam. A mesma ideia está presente no site do Museu de Emily Dickinson, que afirma que, em muitos textos da autora, "ideias abstratas e coisas materiais eram usadas para explicar uma a outra, mas a relação entre elas permanecia complexa e imprevisível" (EMILY DICKINSON MUSEUM, 2009, p. 1).³⁴

Thackrey (1954, p. 51) comenta que "língua e comunicação exercitavam um fascínio quase hipnótico sobre ela [*Dickinson*]; o poder da palavra individual, em particular, parece tê-la inspirado com nada menos do que a reverência".³⁵ O autor ainda considera que nos poemas de Dickinson ocorre a presença de elementos como: frugalidade, economia, concisão, reserva e simplicidade,³⁶ e assinala que "Emily Dickinson tentou desenvolver um sistema taquigráfico de linguagem poética que combinaria as vantagens da concisão com a capacidade de dar conotação a um rico complexo de sugestões"³⁷ (TACKREY, 1954, p. 59).

Quanto à questão da concisão dos poemas de Dickinson, Augusto de Campos, na introdução de sua obra *Emily Dickinson: Não sou*

³³ [...] her poetry is rich with a profound and varied experience.

³⁴ [...] abstract ideas and material things are used to explain each other, but the relation between them remains complex and unpredictable. Disponível em: < http://www.emilydickinsonmuseum.org/poetry_characteristics>. Acesso em: 11 fev. 2014.

³⁵ Language and communication exercised an almost hypnotic fascination over her; the power of the individual word, in particular, seems to have inspired her with nothing less than reverence.

³⁶ No original: Frugality, economy, conciseness, reticence and simplicity.

³⁷ [...] Emily Dickinson attempted to develop a shorthand system of poetic language which would combine the advantages of conciseness with the capability of connoting a rich complex of suggestions.

ninguém, publicada em 2008, afirma que ela empregava uma linguagem de veras sintética e que

[...] criou um idioma poético próprio e antecipatório em termos de densidade léxica, economia de expressão e liberdade sintática. Parece mais próxima das ousadias metafóricas dos poetas 'metafísicos' ingleses [...]. Utiliza, muitas vezes em combinatórias novas, versos tradicionais, nos quais os seus estranhos tracejamentos gráficos introduzem recortes e pausas inusitados, dando-lhe feição singular (CAMPOS, A., 2007a, p. 10).

Augusto de Campos, ao se referir a essa singular e inovadora forma de escrever de Dickinson, parece fazer alusões à sua própria maneira de produzir poesias e traduções concisas, conforme será aprofundado no próximo capítulo.

Gilbert e Gubar (1985) também discorrem sobre o diferencial dos poemas de Dickinson. Eles assinalam que, com "frases elípticas, condensadas intensamente", os poemas são linguisticamente mais inovadores do que de outros pertencentes à sua época, com raras exceções, como os escritos por Walt Whitman e Gerard Manley Hopkins. Gilbert e Gubar ainda relatam o fato de Dickinson ser uma das maiores poetas do século XIX, embora tenha sido considerada por muitos críticos e biógrafos como sendo uma "reclusa excêntrica" (GILBERT; GUBAR, 1985, p. 839).

Além da linguagem concisa e econômica, o fato de os escritos de Dickinson estarem repletos de travessões, tanto em seus poemas quanto em suas cartas, é algo que também despertou e ainda desperta a atenção de críticos, leitores e tradutores. Esse recurso é usado como quase a única forma de pontuação e representa uma inventividade, na poesia do século XIX, na ruptura sintática. A esse respeito, Romanelli (2003, p. 62-63) comenta que o travessão é a pausa que

[...] antecede a erupção da linguagem, uma pausa que obriga a fazer uma parada, como quem contempla sem fôlego a verdade à beira de um Abismo; é, ao mesmo tempo, o superar da pontuação normativa e o anúncio da contração do texto poético que se verificará na poesia moderna (ROMANELLI, 2003, p. 62-63).

Além de empregar os travessões com o intuito de fazer uma pausa "forçada" no verso, Emily Dickinson também fazia uso de letras maiúsculas, geralmente em substantivos, como uma forma de dar destaque à palavra, bem como ao sentido e à relevância que esta assume dentro do poema. A métrica e a rima não pareceram ser uma preocupação da poeta, já que, de acordo com Oberhaus (1993, p. 59), "ela era metricamente experimental",³⁸ variou entre sonetos, métrica do hino protestante, dentre outros tipos de metros. O que interessava a ela era dar harmonia aos sons e a forma de seus poemas. Além disso, Small (2010) afirma que Dickinson, na maioria das vezes, iniciava seus poemas com rimas perfeitas e depois alternava para rimas imperfeitas, que eram o tipo de rimas mais usado por Dickinson. Ainda segundo o autor, o efeito dessas rimas promove ambiguidades (2010, p. 83), e os experimentos da poeta mostram que "ela entendia que a estabilidade de rimas perfeitas pode ser um sinal de segurança e a instabilidade de rimas imperfeitas pode indicar uma incerteza dolorosa ou o sublime transporte da liberdade" (2010, p. 83-84).³⁹

Os textos de Dickinson, além dos aspectos já assinalados, também se diferenciavam pela sua escolha de não seguir as regras gramaticais, como ocorre na última estrofe do poema *On a Columnar Self*, em que a poeta no trecho *Suffice Us - for a Crowd - / Ourselves - and Rectitude*, ao invés de utilizar a forma correta do pronome reflexivo "ourselves", prefere escrever à sua maneira, mudando tal pronome para "ourself". No capítulo III, abordaremos de maneira mais aprofundada essa recorrência, demonstrando por meio de análises como ela ocorre.

Gomes (1984) na introdução de sua obra *Emily Dickinson: uma centena de poemas*, assinala um dos fatores que pode ter influenciado em toda essa liberdade de criação presente na escrita dos poemas de Dickinson. Afirma ela:

Foi, provavelmente, na gramática poética de Shakespeare, que ela encontrou estímulo e encorajamento para a sua desarticulação de sintagmas costumeiros (processo frequente em sua poesia), cujo único critério de controle era o resultado final obtido, isto é, a nova ordem

³⁸ [...] she was metrically experimental.

³⁹ [...] show she understood that the instability of full rhyme can signal pleasant security [...] and that the instability of partial rhyme can indicate painful uncertainty or the sublime transport of freedom.

surgida da aparente desordem (GOMES, 1984, p. 27).

Desse modo, julgamos que seja por meio de metáfora, de ironia ou de outras características, era essa a maneira com que Dickinson transportava seu "eu" interior, fazendo uso de diversos temas ligados aos acontecimentos da vida da poeta. Esse seu estilo e sua modernidade poética deixaram de fazer parte do conhecimento de poucos para serem reconhecidos mundialmente. A fama de Dickinson foi da pequena cidade de Amherst para outras cidades dos Estados Unidos e do mundo. Os poemas escritos na reclusão de um quarto por alguém que, da mesma forma como foi vista por poucos também pouco viu na vida (FAUSTINO, 2011), passaram a fascinar estudiosos e leitores de todo o mundo, inclusive os brasileiros, e é justamente esse aspecto, o da tradução/recepção de Dickinson no Brasil, que será tratado a seguir.

No entanto, antes de iniciarmos o próximo tópico, gostaríamos de destacar dois fatos importantes apontados por Freeman (2010) a respeito da recepção internacional de Dickinson envolvendo o campo da tradução. A autora destaca a primeira conferência, em Washington nos EUA, no ano de 1992, focada em "Traduzir Dickinson na Língua, na Cultura, e nas Artes"⁴⁰ (FREEMAN, 2010, p. 103), e que atraiu tradutores e pesquisadores de quinze países. Além disso, para os estudiosos e leitores que se interessam pela recepção e crítica dos poemas de Dickinson em distintas culturas e nações, Freeman (2010) menciona uma importante obra editada por Mitchell Domhall e Maria Stuart, intitulada *The International Reception of Emily Dickinson* e lançada em 2009.

Esse volume é composto por artigos de onze estudiosos de Dickinson oriundos de dezoito países. Ele traz ao conhecimento de seus leitores discussões acerca da história da recepção de Dickinson; questões de tradução, como tradutores de diferentes nações estão lidando com as dificuldades sintáticas e as idiossincrasias presentes no estilo poético de Dickinson; bem como a maneira como o trabalho da poeta está sendo transpassado por meio da educação, das artes e de outros poetas (FREEMAN, 2010, p. 103 - 107). Devido ao fato de não termos o intuito de explorar a produção crítica de Dickinson no exterior, deixamos esta obra como uma expressiva indicação de leitura para aqueles que quiserem se aprofundar nesse assunto.

⁴⁰ "Translating Dickinson in Language, Culture, and Arts."

1.2 EMILY DICKINSON NO BRASIL: CRÍTICA E TRADUÇÃO

No Brasil, o reconhecimento de Emily Dickinson demorou a surgir e a se generalizar, de modo que, segundo Gomes (1984), na década de 80 ele ainda era relativamente restrito. No entanto, isso foi mudando e hoje é possível perceber como a inserção da norte-americana no cenário literário brasileiro tem crescido de forma gradual (MASSI, 2012), juntamente com o fascínio que sua poesia tem despertado em poetas, tradutores, críticos e leitores.

Seja através de pesquisas, seja por traduções, a partir dos anos 90 do século XX, muito se escreveu em língua portuguesa a respeito de Dickinson. Seus apreciadores e estudiosos podem encontrar em um site organizado por Carlos Daghlían⁴¹ um variado aparato de livros, periódicos, eventos, trabalhos acadêmicos, traduções, entre outras informações úteis e válidas sobre as produções já realizadas no Brasil e em Portugal ligadas à poeta.

Na academia, segundo o banco de teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES),⁴² as pesquisas realizadas acerca de Dickinson somam quinze, entre dissertações e teses. O que se pode notar é que a maioria dos trabalhos é produzido no século XXI, e os mais recentes datam de 2012. Trata-se de uma tese de autoria de Justina Inês Faccini Lied, intitulada *Emily Dickinson in her private bubble: poems, letters and the condition of presence*. Já o mais antigo é de 1987 e foi escrito pelo supracitado pesquisador Carlos Daghlían, sendo ela uma dissertação com o título de *A obsessão irônica na poesia de Dickinson*.

Diante da vasta bibliografia encontrada, será dado foco para aquela que se insere na área de pesquisa deste trabalho: a tradução. No Brasil, ela teve início com o trabalho pioneiro de Manuel Bandeira, que em 1928 publicou dois poemas traduzidos na revista *Para Todos*. No total, Bandeira traduziu do inglês cinco poemas de Dickinson, os quais podem ser encontrados no capítulo *Cinco Poemas de Emily Dickinson*, de sua obra *Poemas Traduzidos*, com edição mais recente de 1976 e que reúne traduções de diversos outros autores, tais como Goethe, Baudelaire, Rilke e Hölderlin.

⁴¹ Disponível em: <<http://www.ibilce.unesp.br/#388,414>>. Acesso em: 20 jan. 2013.

⁴² Disponível em: <<http://capesdw.capes.gov.br/capesdw/Teses.do>>. Acesso em: 14 de out. 2012.

Costa (1987) assinala que o interesse de Bandeira em traduzir Dickinson foi o mesmo que fez o tradutor escolher outros autores estrangeiros para traduzir: a questão da "afinidade eletiva". Um interessante estudo feito por Silva (2006), intitulado *Dickinson e Bandeira: coincidências, aproximação e encontro*, mostra como os dois poetas apresentam diversas semelhanças em suas vidas e, principalmente, em algumas temáticas tratadas em seus poemas. Uma delas, a da morte, se encontra presente em todos os textos de Dickinson que Bandeira escolheu para traduzir. Silva (2006, p. 68) aponta como, através desse tema, ocorre uma aproximação ainda maior entre os dois, pois

ao falar de morte, ambos abordam o tema de forma cuidadosa e bem trabalhada, apresentando para o tema uma ressignificação, como se a morte surgisse como uma possibilidade de triunfar sobre o sofrimento, como um repensar na experiência da vida (SILVA, 2006, p. 68).

Além disso, as cinco traduções de Dickinson que Bandeira realizou estão cercadas por várias divergências. O tradutor optou por não inserir os originais em inglês no texto, fato este que "constituiu um indício de que seu projeto era incorporar alguns momentos de Emily a sua própria poesia e a não revelar em língua portuguesa uma dicção desconhecida" (COSTA, 1987, p. 77), ou seja, podemos considerar que este fato caracteriza uma forma de "apropriação" de Bandeira em relação aos poemas originais.

A primeira mudança realizada por Bandeira ocorreu na criação de títulos para os poemas traduzidos, não tendo sido nunca intitulados os originais por Dickinson. Outra modificação foi com relação aos travessões e às letras maiúsculas, que fazem parte do estilo tão peculiar da poeta, mas que foram ocultados pelo tradutor. Além disso, Bandeira ainda alterou os níveis semânticos e sintáticos e o aspecto do ritmo dos poemas (COSTA, 1987). Os cinco poemas que fazem parte de sua tradução foram assim intitulados: *À porta de Deus, Beleza e verdade, Nunca vi um campo de urzes, Cemitério e Minha vida acabou duas vezes*.

No entanto, como se pode constatar no artigo *Manuel Bandeira: o tradutor*, Simões (2010) afirma que Bandeira foi fiel em alguns momentos ao texto-fonte, como em relação ao poema *My life closed twice before its close*, que fala sobre a morte e a pós-morte, a existência

do céu e do inferno. Ao traduzi-lo, Bandeira manteve os versos livres e o mesmo esquema de rimas utilizado por Dickinson.

Além de Bandeira, outros tradutores buscaram o desafio de traduzir os poemas de Dickinson para a língua portuguesa, com destaque para as traduções brasileiras, que se sobressaem ao número de traduções feitas pelos portugueses. Na década de 50, encontramos trabalhos de renome como aqueles realizados por Décio Pignatari (1952), Cecília Meireles (1954), Olívia Krähenbühl (1956) e, especialmente, Mário Faustino (1957).

De acordo com Costa (1987), Faustino realizou a segunda tradução, após Bandeira, mais significativa de Dickinson. O tradutor conhecia muito bem a vida e obra da autora e, além de considerá-la a maior poeta do século XIX, também acreditava que ela completava e "compensava" Walt Whitman (COSTA, 1987, p. 79).

O modo utilizado por Faustino para traduzir Emily Dickinson foi condizente com seu método pedagógico ao tratar a poesia, visto que seu intuito era ensinar, através de suas traduções, como poetizavam os autores por ele escolhidos. De acordo com Costa (1987, p. 80), Faustino fazia de suas traduções um texto explicativo que seguia o original de perto, como se fosse uma maneira de dar pistas ao leitor brasileiro que não tinha um bom conhecimento em inglês. Assim como Bandeira, também Faustino acrescentou títulos aos poemas traduzidos e, além disso, realizou uma excêntrica modificação nos originais de língua inglesa, intitulado-os. O tradutor produziu poemas como se fossem um texto não-linear, já que eram interrompidos justamente por versos livres, mesmo que ele classificasse seus poemas como não-versificados. Segue um exemplo de seu trabalho retirado do artigo *Emily Dickinson Brasileira*, de Walter Carlos Costa (1987, p. 80):

<i>PARTING</i>	<i>SEPARAÇÃO</i>
<i>My life closed twice before its close; It yet remains to see If Immortality unveil A third event to me, So huge, so hopeless to conceive, As these that twice befell. Parting is all we know of heaven, And all need of hell. (Emily Dickinson)</i>	Duas vezes encerrou-se minha vida antes do encerramento; resta saber se a Imortalidade me revelará um terceiro acontecimento, tão gigantesco, tão impossível de conceber-se, quanto esses que duas vezes sucederam. A separação é tudo o que sabemos do céu e tudo o que necessitamos do inferno.) (Mário Faustino)

Faustino optou por usar os parêntesis no começo e no final do poema e o título em *itálico*. Além disso, houve modificação no ritmo e no uso das letras maiúsculas, como se constata em sua opção de deixar somente a palavra "Imortalidade" em maiúsculo, conforme o original.

Outra tradutora que se preocupou em divulgar Emily Dickinson no Brasil foi Maria Julieta Drummond de Andrade, filha de Carlos Drummond de Andrade. Em 1984, ela realizou uma tradução criativa da peça teatral intitulada *Emily* (no original, *Emily - La Belle of Amherst*) escrita por Willian Luce e que fez um grande sucesso pelo mundo, inclusive no Brasil. Ainda no ano de 1984, temos o trabalho de Aíla de Oliveira Gomes, intitulada *Emily Dickinson uma centena de poemas*, que recebeu o prêmio Jabuti de 1985 como a melhor tradução na área de Letras (PRÊMIO JABUTI, 2013).

Na introdução de sua obra, Gomes relata os principais aspectos da vida e obra de Dickinson conhecidos pela crítica e ao final apresenta "explicações artesanais sobre o porquê dessa ou daquela solução, conta suas hesitações, fundamenta a escolha final e, num ato cativante de espontaneidade, julga suas produções, nem sempre absolvendo-as" (RÓNAI, 1984, p. XVII). A própria tradutora classifica seu trabalho como sendo "transcriativo", visto que produz poemas mais explicativos, se distanciando um pouco do aspecto conciso de Dickinson. Na maioria dos poemas, as letras maiúsculas e os travessões são retirados, os sentidos alterados e com isso o labor poético singular da norteamericana é pouco ou quase nada reconhecido na tradução.

Carlos Daghlian iniciou suas traduções de Dickinson em 1985 e, além destas, contribuiu ainda mais com a inserção da poeta no cenário brasileiro, com sua já citada tese *A obsessão irônica na poesia de Emily Dickinson* (1987). Além disso, como já referido, Daghlian é o responsável pelo site de referências bibliográficas da poeta no Brasil e em Portugal.

Outros dois nomes que se faz necessário citar e que surgiram na década de 80 foram os de Idelma Ribeiro de Faria (1986/1992) e Augusto de Campos (1986/2008). A primeira, segundo Costa (1987), traduziu de uma maneira mais livre e dando voz ao "feminismo" de Dickinson através de cinquenta poemas, reunidos em uma obra muito descuidada, com vários erros, além dos cortes das letras maiúsculas. Apesar de ser uma das poucas traduções que apresenta de forma clara o sentido de Dickinson, ela é considerada por Costa (1987, p. 86) como uma das traduções mais apressadas e antipoéticas de todas.

Quanto às traduções referentes ao segundo nome, ou seja, ao de Augusto de Campos, pelo fato de constituírem o objeto de estudo desta dissertação, será dado um enfoque maior no terceiro capítulo, em que mostraremos como a teoria de Augusto foi empregada em seu trabalho de tradução dos poemas de Dickinson.

No século XXI, José Roberto O'Shea, professor da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), traduziu alguns poemas de Dickinson, um no ano de 2001 e sete em 2003. Também no ano de 2003, Fernanda Mourão verteu alguns poemas que foram publicados na obra *A branca dor da escrita: três tempos com Emily Dickinson*. Mais tarde, em 2008, Mourão defendeu, pela UFMG, sua tese *117 e outros poemas: à procura da palavra de Emily Dickinson*, que teve como objetivo "chegar a um pensamento sobre a tradução e um modo - um método - de traduzir, uma poética extraída da própria escrita da poetisa" (MOURÃO, 2008, p. 2).

Tanto as cartas quanto os poemas traduzidos por Mourão (2008) foram antecedidos por seus originais, além disso, acrescentou ela a sua tese traduções de outros autores. Mourão foi uma das poucas tradutoras que manteve as peculiaridades dos travessões e das letras maiúsculas usados por Dickinson, já que a maioria dos tradutores optou por retirá-las no texto de chegada, algo que, na visão de Costa (1987, p. 82), além de empobrecer o texto, também faz com que o estilo poético do original seja perdido na tradução.

José Lira, outro tradutor de merecida atenção, deu início às suas traduções de Dickinson no ano de 2004, e a partir de então se empenhou em produzir, além das traduções, uma dissertação intitulada *Biografemas da estrangeirização na poesia de Emily Dickinson*, e algumas obras a respeito da vida e do estilo poético de Dickinson. A sua mais recente publicação é *Emily Dickinson: a branca voz da solidão*, de 2011. No que concerne às traduções mais atuais, temos a da especialista em língua inglesa e tradução da Universidade Metodista de Piracicaba (UNIMEP), Nádia Montanhini, que publicou, em 2011, a obra *Emily e Eu - A arte poética de Emily Dickinson*. Desenvolvida entre os anos de 2008 e 2010, a obra contém 75 poemas traduzidos, e, segundo a autora, foi produzida como uma forma de homenagear Dickinson pelos 125 anos de sua morte.⁴³

Para finalizar este panorama acerca das traduções de Dickinson no Brasil, pretende-se destacar, a título de ilustração, o poema que mais

⁴³ Disponível em: <<http://www.unimep.br/noticias.php?nid=2039>>. Acesso em: 18 de out. 2012.

recebeu traduções. Segundo informações encontradas no site de Daghlian, com distintas versões, *I died for Beauty* foi o poema que mais despertou interesse dos tradutores. Ele foi escrito pela poeta em 1862, e ao todo recebeu vinte e uma traduções, dentre as quais destacam-se alguns dos principais nomes referenciados anteriormente: Manuel Bandeira (1976), Aíla de Oliveira Gomes (1984) e José Lira (2004).⁴⁴ A seguir a transcrição do poema e suas respectivas versões:⁴⁵

Emily Dickinson (1862)
<i>I died for Beauty - but was scarce Adjusted in the Tomb When One who died for Truth, was lain In an adjoining Room - He questioned softly "Why I failed"? "For beauty," I replied - "And I - for Truth - Themself are One - We Brethren, are", He said - And so, as Kinsmen, met a Night - We talked between the Rooms - Until the Moss had reached our lips - And covered up - our names -</i>

⁴⁴ Chamamos a atenção para o fato de que Augusto de Campos (2008) também realizou sua tradução para esse poema, porém como ele faz parte do corpus selecionado para esta pesquisa, optamos em deixar sua transcrição somente no capítulo III.

⁴⁵ Ambos original e tradução foram retirados do site de Daghlian. Disponível em: <http://www.ibilce.unesp.br/#!/departamentos/letras-modernas/emily-dickinson/mais-traduzidos-most-translated/>. Acesso em: 11 fev. 2014.

Beleza e verdade (Manuel Bandeira, 1976)	José Lira (2004)
<p>Morri pela beleza, mas apenas estava Acomodada em meu túmulo. Alguém que morrera pela verdade. Era depositado no carneiro contíguo.</p> <p>Perguntou-me baixinho o que me matara: - A beleza, respondi. - A mim, a verdade - é a mesma coisa, Somos irmãos.</p> <p>E assim, como parentes que uma noite se encontraram, Conversamos de jazigo a jazigo, Até que o musgo alcançou os nossos lábios E cobriu os nossos nomes.</p>	<p>Morri pela Beleza - e em minha Cova Eu não me sentia a gosto Quando Alguém que morreu pela Verdade À Cova ao lado chegou -</p> <p>Gentil ele indagou por que eu viera - E eu disse - "pela Beleza" - "Eu vim pela Verdade - a Mesma Coisa - Somos Irmãos" - respondeu -</p> <p>E quais Parentes juntos numa Noite Conversamos no Jazigo - Até que o Musgo nos chegou aos lábios E nossos nomes cobriu -</p>

2 CAPÍTULO II - AUGUSTO DE CAMPOS: POETA E TRADUTOR

O objetivo deste capítulo consiste em discorrer acerca dos principais aspectos relacionados aos papéis de poeta e, sobretudo, de tradutor desempenhados por Augusto de Campos. Procuramos explicitar suas marcas tradutórias mais relevantes, que serão necessárias para a análise das traduções que fez dos poemas de Dickinson, os quais constituem o objeto deste trabalho.

2.1 EM TORNO DA TRADUÇÃO DE POESIA

Para Laranjeira (2003a), a tradução de poesia ao mesmo tempo que é uma atividade deveras desafiadora, é também muito estimulante. O autor (2003a) busca demonstrar que o mais sensato é aceitar que existem graus maiores e menores de traduzibilidade, ao invés de questionar a possibilidade ou não da tradução. Ele defende que "se aceitarmos a tradução como a escritura de uma leitura do poema, tal operação será sempre possível, e será a guardiã da perfectibilidade do texto do poema" (LARANJEIRA, 2003a, p. 40). Nesse sentido, é necessário que o tradutor seja capaz de analisar o poema, para nele poder detectar "o jogo de significantes e de significados que deverá recriar" (LARANJEIRA, 2003b, p. 121).

Como veremos mais adiante, Augusto compartilha desse conceito, pois para ele é possível realizar tal combinação entre o conteúdo/significado e a forma do poema no momento da tradução, o que não pode ocorrer é o tradutor deixar de transpassar o sentido do poema original, mesmo que para isso algumas perdas sejam necessárias. Logo, as diferentes leituras de um mesmo texto poético, assim como de outros gêneros textuais, possibilitam diferentes traduções, as quais dependem daquilo que o tradutor julga constituir as ideias mais relevantes do autor, bem como de outros fatores tais como: propósito da tradução, o público-alvo, a cultura e o tempo da língua para qual se vai traduzir, etc.

Assim como Laranjeira, Bassnett (2005, p. 135) compartilha desse mesmo pressuposto, ao enfatizar que tradução e interpretação são interrelacionadas, não devem ser exercícios realizados de forma individual pelo tradutor, pois a tradução de um poema não é algo único e fechado, pode haver versões diferentes, dependendo da visão e da função que o tradutor quer dar para seu texto. Nessa linha de pensamento, para uma melhor compreensão, apresentamos abaixo o

modelo desenvolvido por outro estudioso da área, James Holmes (1994), no qual observamos como a tradução do verso (poema) se encontra no centro de intersecção entre as formas de interpretação e as formas de poesia:

Figura 4: Modelo de Holmes



Fonte: Holmes (1994, p. 24, tradução nossa)

No campo da tradução de poesia, Paulo Henriques Britto vem contribuindo consideravelmente com a discussão e reflexão teórica dessa área, e por esse motivo alguns de seus pressupostos serão utilizados como principal base metodológica para a análise que realizaremos das traduções de Augusto dos poemas de Dickinson. Para o autor (2003, p. 90), a tradução de poesia é uma maneira de se fazer arte, visto que para sua realização é necessário que o tradutor apresente características de um escritor (talvez até de um poeta), tais como o apuro com o estilo e a palavra e a sensibilidade artística.

Em seu texto *A reconstrução da forma na tradução de poesia* (2010, p. 1), Britto elenca três etapas aplicadas em sua atividade tradutória, as quais acredita serem necessárias no momento de transpor um poema de uma língua para outra. Segundo o autor, primeiro deve-se identificar as características mais significativas do texto poético; em seguida, classificar cada característica de acordo com seu nível de relevância para o estilo total do poema, para que, por fim, se recriem os aspectos mais significativos, buscando encontrar correspondências formais ou funcionais para eles.

Os termos *correspondência formal* e *correspondência funcional* são empregados pelo autor (2005, p. 3) para designar os diversos níveis de exatidão que podem ocorrer na realização da atividade tradutória

poética; o primeiro se refere a encontrar recursos análogos à forma do original e utilizá-los na tradução, enquanto o segundo busca uma tradução preocupada não só com a forma, mas com todos os elementos do texto, intentando um resultado que funcione em um determinado contexto cultural e linguístico tradutório. Entretanto, isso não significa a busca pela equivalência, como o autor bem explica:

A tradução de um poema não é, em nenhum sentido estrito do termo, *equivalente* ao original; o máximo que se pode exigir de um poema traduzido é que ele capte algumas das características reconhecidas como importantes do poema original, e que ele seja lido como um poema na língua-meta (BRITTO, 2005, p. 3).

Se pudermos considerar a poesia como um manifesto criativo, também podemos julgar a tradução como tal; Arrojo (2007, p. 47) comenta que "ler um poema implica aceitar um convite implícito à criação". Além disso, para Britto (1996), o gênero lírico é aquele que mais concede liberdade ao tradutor, incitando-o a utilizar ao máximo sua criatividade. Em artigo intitulado *Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia* (2002, p. 54), este mesmo autor complementa sua afirmação ao mencionar que "a tarefa do tradutor de poesia será, pois, a de recriar, utilizando os recursos da língua-meta, os efeitos de sentido e forma do original - ou, ao menos, uma boa parte deles". Esse aspecto de recriar na tradução de poesia é uma característica singular de Augusto, conforme constataremos mais adiante em alguns de seus relatos acerca de seu trabalho tradutório.

O ensaio *Aspectos linguísticos da tradução* de Roman Jakobson, publicado pela primeira vez em 1963, fundamental para teoria da tradução, principalmente da poesia, colabora para a compreensão e a prática desta. Para o autor (2010, p. 89), "na poesia as categorias gramaticais têm um teor semântico elevado. Nessas condições, a questão da tradução se complica e se presta muito mais a discussões". Portanto, Jakobson vê a tradução de poesia como algo possível, mas somente por meio da "transposição criativa", a transposição de uma forma poética para outra; essa expressão remete à ideia da tradução livre, em que o tradutor se distancia da tradução literal, para assim conceber mais autonomia, interferindo no original e recriando um texto que transpasse suas convicções acerca daquilo que considera ser o sentido expresso pelo autor.

Como podemos notar, o termo "criação" é algo recorrente em se tratando de traduzibilidade poética, sendo possível julgarmos que a tradução de poesia está imbuída da questão da criação. Haroldo de Campos (2006) também se refere à tradução como um processo de recriação, do fazer o *novo*, em seu conceito de "transcrição", que remete ao ato de traduzir não só o conteúdo, mas também o significante, a forma do original, isto é, o próprio signo em sua totalidade. Ele aponta ser a tradução de poesia

[...] antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta **a máquina da criação**, aquela fragilíssima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivissecção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica (p. 43, grifo nosso).

Seguindo as palavras de Haroldo, compactuamos com a ideia de que a poesia pode parecer intraduzível, em decorrência de sua beleza e harmonia estética, mas, na verdade, ela pode sim ser traduzida/recriada, e passar a ganhar "vida" em outra língua, se tornando um texto único e, nas palavras de Laranjeira (2003a), "autônomo". Esta opinião também é compartilhada por Paz (2009, p. 13, grifo nosso), para quem o fato de a tradução desse gênero ser julgada como impossível é tido como uma concepção errônea, pois

[...] cada texto é único e, simultaneamente, é a tradução de outro texto. Nenhum texto é inteiramente original, porque a própria linguagem em sua essência já é uma tradução: primeiro, do mundo não-verbal e, depois, porque cada signo e cada frase é a tradução de outro signo e de outra frase. Mas esse raciocínio pode se inverter sem perder sua validade: todos os textos são originais porque cada tradução é distinta. **Cada tradução é, até certo ponto, uma invenção e assim constitui um texto único.**

No novo texto único que é a tradução, o tradutor não deve ser considerado como um sujeito apagado ou secundário. Lawrence Venuti

(1995) é um dos teóricos que primam pela visibilidade do tradutor, pela interferência deste no texto, visando elevar o *status* dado à tradução e combater assim a sua marginalidade, a qual, segundo o autor, ainda ocorre em grande escala. Seguindo esse pensamento, Simões (2010, p.74) afirma que:

[...] o leitor/tradutor de poesia tem o direito de realizar as devidas transformações no texto de chegada para que, mesmo se distanciando do texto original, em alguns momentos, possa transpor a poesia de uma realidade cultural para outra mantendo a fidelidade de significância frente à mesma.

Ou seja, o tradutor pode criar, mas sem perder "a essência" da poesia original. Para isso, ele deve levar em consideração o binarismo significante (som) e significado (sentido), "transmutando"⁴⁶ a pluralidade de sentidos do poema original, visando não somente ao seu sentido, mas, também, a sua significância, para que assim as características poéticas julgadas mais relevantes pelo tradutor estejam presentes no texto traduzido. Em termos linguísticos, a poesia é

[...] transponível a outra língua desde que nesta sejam encontrados signos equivalentes ou aproximados capazes de expressar-lhe não só o significado conceitual e afetivo (conotativo) como também o caráter especial das ligações estabelecidas entre os signos, os quais, transcendendo a ordem da gramática, passam a integrar a ordem da poesia (PAES, 1990, p. 40).

A explicitação de Paes remete ao que já foi dito anteriormente, pois se fosse tomada como base a concepção de signo linguístico do proclamado teórico da Linguística, Ferdinand Saussure, como a união de um conceito e uma imagem acústica, ou seja, a dicotomia significado/significante, estaríamos diante do conjunto forma e conteúdo, em que estrutura e sentido fazem com que a tradução de poesia seja colocada em grau de aceitabilidade. Nas palavras de Paul Valéry citadas por Paz (2009, p. 27), o ideal da tradução de poesia está

⁴⁶ Da expressão "transmutação" utilizada por Paz (2009, p. 27), a qual se refere ao que deve ser o texto traduzido, isto é, uma transmutação do original.

"em produzir por diferentes efeitos análogos", em seus variados níveis: fonológico, sintático, semântico e morfológico. Nessa afirmação está implícita a ideia de compensação, uma das principais estratégias da tradução de poesia, segundo Paes (1990). Seu procedimento consiste em

[...] o tradutor tentar obter efeitos análogos aos presentes no texto original, análogos no sentido de que, se não podem ser exatamente iguais, são o mais semelhantes possível ou pelo menos se enquadram em tipos ou categorias similares, e também, se não podem ser obtidos exatamente nos mesmos lugares ou trechos em que aparecem no original, aparecem pelo menos o mais próximo possível deles ou em posições que, de alguma maneira, criam contextos linguísticos similares àqueles em que eles ocorrem (CARVALHO, 2007, p. 59).

Augusto de Campos, ao traduzir as poesias de Emily Dickinson, parece ter adotado essa estratégia, como veremos no próximo capítulo, a qual consiste no ato de o tradutor retirar/suprimir algo de um lugar para compensá-lo em outro momento do texto traduzido, seja na substituição de uma paronomásia por outra, ou até mesmo de um recurso estilístico, como a aliteração por outro como a assonância. Autores como Britto (2003) e Bassnett (2005), também discutem a respeito dessa estratégia; para eles cabe ao tradutor ter a sensibilidade estética e linguística para optar por uma forma, palavra ou som em detrimento de outros elementos.

Por fim, assinalamos outro aspecto relevante, que é preciso levar em consideração, seja na tradução de textos literários ou não-literários: a cultura de chegada. Eco (2007) aponta que a tradução, mais do que uma passagem entre duas línguas, é também uma passagem entre duas culturas, visto que "o tradutor deve escolher a acepção ou o sentido mais provável e razoável e relevante naquele contexto e naquele mundo possível." (ECO, 2007, p. 50). Portanto, enfatizamos que, na tradução do gênero lírico ou em outros campos em que a tradução atua, é necessário muito mais que conhecimento linguístico: o tradutor deve ter um conjunto de técnicas e habilidades, que vão desde competências linguísticas até as culturais.

2.2 AUGUSTO DE CAMPOS: POETA E TRADUTOR

Nascido em 1931, na cidade de São Paulo, Augusto colabora com o polissistema literário brasileiro até os dias atuais, trabalhando sempre em projetos criativos dos mais variados gêneros, como poesias, ensaios, críticas e traduções.

Figura 5 – Augusto de Campos (2008)



Fonte: Revista do Instituto Humanitas Unisinos (2008). Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2212&secao=276>. Acesso em: 14 nov. 2013.

Destacamos sua primeira atividade, a de poeta, que se iniciou em 1949 com a publicação de seus poemas na *Revista Novíssimos*. Em 1951, quando ainda era estudante de direito, Augusto lançou seu primeiro livro independente, *O rei menos o reino*, que reunia poemas escritos entre 1949 e 1951. Juntamente com seu irmão Haroldo de Campos (1929-2003) e com o poeta e tradutor Décio Pignatari (1927-2012), fundou o movimento de notória repercussão no cenário poético-literário brasileiro e internacional, conhecido como poesia concreta, que teve seu início com o lançamento da revista-livro *Noigandres*⁴⁷ (termo provençal), originária do Grupo Noigandres.

O propósito desse movimento era apresentar algo novo à sociedade, ao passo que intentava trazer novos parâmetros para a

⁴⁷ A revista perdurou por dez anos, de 1952 à 1962, e foi escolhida para ser a porta-voz do grupo.

produção de poesia no Brasil, abolindo a forma usual para qual o verso era utilizado, a de unidade de ritmo e forma para assim substituí-lo por uma "estrutura gráfico-espacial, ideogrâmica" (CAMPOS, A., 2006, p. 71). O poeta concreto, segundo o manifesto escrito por Augusto, "vai direto ao seu centro, para viver e vivificar a sua facticidade. [...] Vê a palavra em si mesma - campo magnético de possibilidades - como um objeto dinâmico, uma célula viva, um organismo completo [...]" (2006, p. 71).⁴⁸

Em decorrência de seu caráter inovador e revolucionário, a crítica ao movimento vanguardista não era unânime. O poeta Ferreira Gullar, autor da obra *A Luta Corporal*, é um exemplo dos que manifestaram sua crítica ao trabalho de Augusto e à sua poesia concreta. Em carta a Augusto, datada de 1955, Gullar (1965) critica a série dos poemas *Poetamenos*⁴⁹ impressos em cores, dizendo que foi uma interessante, porém frustrada experiência, e que o problema maior estava na estrutura dos poemas.

Perrone, em seu texto *Viva Vaia: Para compreender Augusto de Campos* (2004, p. 215), comenta sobre as oposições e resistências ao Concretismo:

Os gritos e as polêmicas não cessam desde meados dos anos cinquenta, quando se afirmou que a poesia concreta, entre outras coisas, era o *rock 'n' roll da poesia*, e que incorporava coisas mais terríveis que a bomba de Hiroshima. Assim se manifestavam firmes protetores da convenção, os inimigos amedrontados da teoria, os que padeciam de tecnofobia, os árbitros políticos da cultura que têm certeza que somente a sua maneira de afetar a consciência poderia estar certa.

Embora tenha recebido críticas, a poesia concreta brasileira, por outro lado, conquistou muitos elogios e reconhecimentos, tendo as bases de seu movimento lançadas em âmbito internacional. Khouri (2012, p. 8) aponta que

⁴⁸ Esse manifesto foi publicado originalmente por Augusto na revista *ad* - arquitetura e decoração, São Paulo, n. 20, nov./dez. 1956.

⁴⁹ *Poetamenos* foi uma série de poemas em papel carbono colorido produzida por Augusto em 1953, que abolia o verso e a estrutura sintática tradicionais.

grande parte do mérito do alcance internacional da Poesia Concreta cabe a Haroldo de Campos que, com a paciência necessária, a erudição e o conhecimento de idiomas - que, por sinal, era uma característica dos três - manteve uma intensa correspondência epistolar com poetas de fora.

Uma prova desse reconhecimento no exterior é o conjunto de antologias publicadas, do qual fazem parte: *Concrete Poetry: an International Anthology*, de Stephen Bann (Londres, 1967), *Concrete Poetry: a World View*, de Mary Ellen Solt (Universidade de Bloomington, Indiana, 1968); e *Anthology of Concrete Poetry*, de Emmet Williams (Nova York, 1968).⁵⁰

Com o passar do tempo, as práticas intensas do grupo Noigandres tomaram caminhos e produções particulares. Augusto continuou com esse projeto da poesia concreta, isto é, o aspecto verbivocovisual,⁵¹ a invenção e o experimentalismo de novos meios tipográficos.

Na procura do novo e de seu interesse, desde muito cedo, em produzir algo além do esperado e do comum, Augusto procurou em seu percurso criador a "uma busca incessantemente renovada, volátil e aberta a novas possibilidades materiais e técnicas para a corporificação do sonho de ser verbivocovisual" (SANTAELLA, 2004, p. 172). E foi a partir dos anos 80 do século XX que, ao intensificar o uso das novas tecnologias digitais em seus trabalhos, ele radicalizou, de maneira mais expressiva, a visualidade e a linguagem de seus poemas, uma vez que passou a produzi-los "em vídeo-clips computadorizados, projeções a *laser* e eventos interdisciplinares". (SANTAELLA, 2004, p. 174). Um exemplo é sua publicação de *Não poemas* escrita em 1990 e reeditada em 2003 com um CD-ROM de "clip-poemas", que recebeu o prêmio de Livro do Ano pela Fundação Biblioteca Nacional.

Em entrevista a Kassab e Gomes para o *Jornal da Unicamp*, Augusto (2008b) declara ser "a linguagem da informática muito propícia e inspiradora para o desenvolvimento de novas formas de fazer poesia", mas que, no entanto, "o domínio das novas tecnologias, por si só, não assegura poesia de alta qualidade", e, por isso, mesmo utilizando tal "e-poesia" a seu favor, ele nunca deixou de lado a caneta e o papel em suas

⁵⁰ Referências retiradas do site pessoal de Augusto de Campos. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/biografia.htm>>. Acesso em: 11 fev. 2014.

⁵¹ Verbivocovisual se refere ao modo de fazer poesia relacionando a palavra, a estética e os recursos sonoros (som/poesia/imagem).

produções intensas e criativas. Seu gosto pela música o fez produzir poemas focados no projeto - poesia/som/imagem,⁵² como *Cidade/City/Cité* (1963), arranjo sonoro produzido com a direção musical de seu filho Cid Campos.

Os poemas de Campos, além de suas estruturas e formas visuais diferenciadas, também se distinguem quanto aos seus conteúdos. Começando pela angústia e percorrendo a subjetividade e a existência humana representada pelo nada e pelo vazio, encontramos um aspecto bastante característico do poeta, a (auto) negação (SISCAR, 2003). Esse tema é contemplado em alguns textos poéticos de Augusto, como em *Não Poemas* (2003), em que o autor apresenta distintas formas de como não fazer poesia, e ainda em prefixos negativos usados para compor os títulos *Poetamenos* (1953), *Expoemas* (1985) e *Despoesia* (1994). Nesse sentido, Siscar (2003, p. 2) afirma que "a negação sempre foi a base da dissonância buscada por Augusto de Campos em sua relação com a poética ou com a instituição 'poesia'".

Logo, concordamos com Bovincino (1994, p. 1), quando este destaca que Campos é um poeta lírico, que faz uso do lirismo duro e intenso da negação, da transformação e da ação contrária, já que para ele a poesia serve como uma espécie de refúgio para aqueles que não estão condizentes com a cultura e com a poesia e que por isso, são merecedores de críticas e desqualificações. Desde as formas/estruturas até as palavras escolhidas, a poesia de Campos significa/diz algo, ela "está impregnada de mundo, de sentido crítico de mundo. Seus poemas tematizam a existência (amorosa, literária) de um homem moderno numa grande cidade industrial do Terceiro Mundo" (BOVINCINO, 1994, p. 1). Portanto, é a valorização da palavra que ganha espaço e lugar nos textos concisos e precisos de Augusto, os quais são carregados por um livre lirismo.

Jackson (2004, p.13) apresenta em seu artigo *Augusto de Campos e o trompe-l'oeil da Poesia Concreta* cinco olhares distintos presentes nas obras poéticas de Campos, sendo eles: o olhar crítico, "que leva o questionamento da linguagem a uma crítica sociopolítica da realidade nacional"; o olhar sonoro, referente à grafia e som dos poemas, isto é, à "estrutura linguística tonal e vocalizada"; o olhar semiótico, aquele da forma e estrutura diferenciada, do ilusionismo agregado às múltiplas formas de se ver um mesmo poema; o olhar musical que interpreta a melodia de timbres, *Klangfarbenmelodie*, "responsável pela mudança

⁵² Em seu site pessoal - <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/audio.htm> - é possível ouvir algumas de suas produções. Acesso em: 14 out. 2013.

das cores e dos timbres na dinâmica vocal de uma partitura poética impressa", e, por fim, o quinto olhar, chamado de zen, que olha para dentro das coisas e pretende captar um "momento de percepção intensa" capaz de liberar novas formas de se ver.

É válido notar como esses cinco olhares destacados por Jackson (2004) reúnem de forma explícita os principais aspectos presentes nos trabalhos do tradutor brasileiro e discutidos nos parágrafos anteriores. Encontramos no olhar crítico a referência a atitude de Augusto em chamar a atenção, por meio de suas críticas e poesias, para a sua discordância quanto à maneira como é retratada a poesia por muitos autores. O segundo e terceiro olhares aludem ao aspecto verbivocovisual adotado pelo poeta em seus trabalhos, quando este une recursos sonoros e estruturas diversificadas das usuais, transformando sua poesia em algo singular e passível de distintas leituras. O quarto olhar, musical, nos remete ao seu gosto em agregar música a sua poesia, e que o leva a incluir grandes nomes da música brasileira a seus trabalhos, como já assinalado anteriormente. Por fim, o olhar zen mostra a capacidade de Augusto de transformar poesia em algo inusitado, fora do normal, estimulando seu leitor a "seguir as trilhas da invenção poética e a 'ver' o inesperado, o novo, o escondido, o oculto, que estão na nossa frente, enigmáticos e inquietantes, e que somente a poesia nos permitirá ver" (JACKSON, 2004, p. 33).

2.3 DIVERSAS FACETAS: O LADO TRADUTOR DE AUGUSTO DE CAMPOS

Recriação, invenção e inovação são alguns dos conceitos-chave que permeiam a atividade de Augusto de Campos como tradutor. Ele iniciou sua prática tradutória ainda em conjunto com os demais membros do movimento concreto, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. As traduções eram em sua maioria de Mallarmé, Maiakóvski, Ezra Pound e James Joyce, autores pelos quais o movimento concretista tinha grande apreço e admiração. Dentre as traduções publicadas, em conjunto, pelo grupo, destacam-se: *Cantares de Ezra Pound* (1960), *Antologia Poética de Ezra Pound* (1968), *Mallarmagem* (1971, 2ª edição de 1978) e *Ezra Pound - Poesia* (1983).

Tais autores supramencionados continuaram fazendo parte da lista de autores relevantes para Augusto, juntamente com outros, como E.E. Cummings, Rimbaud e John Donne. Havia, no entanto, aquele que o inspirava de maneira mais intensa e direta, o já mencionado poeta americano, Ezra Pound. Para Augusto, Pound é considerado "o modelo

máximo do **tradutor criativo moderno**. Instituiu a **crítica via tradução**. Recriou a poesia do passado e elevou a tradução, muitas vezes, à categoria de suas próprias criações" (CAMPOS, A., 2004, p. 290, grifo nosso). Essa afirmação contempla as características encontradas no modelo tradutório de Augusto, intitulado por ele de "tradução-arte", isto é, uma tradução que não se limita ao literal e que está preocupada em reproduzir a forma e o conteúdo artístico do texto de origem. Ele prefere chamar de "tradução-arte" aquilo que seu irmão Haroldo chama de "transcrição" e que muitas vezes é associado a ele. Tal termo foi cunhado como uma forma de aludir a sua admiração pelo futebol-arte brasileiro (CAMPOS, A., 2008b). Dentro desse modelo se encontram os objetivos que fazem parte de sua atividade tradutória, a saber:

Divulgar [...] no sentido de revelar o autor e o texto traduzido e integrá-lo nas fontes de informação artística como "nutrimento de impulso". Exercer, também, uma forma de crítica, pois que a escolha e a análise textual implicam uma avaliação histórica e estética. Criar, sim, na medida em que a tradução-arte implica a co-criação ou re-criação de uma inflexão inexistente no idioma de chegada (CAMPOS, A., 2004, p. 293).

Portanto, para Augusto a tradução é uma forma de crítica, uma crítica iluminadora, no sentido de que, através da tradução, é possível realizar uma leitura e interpretação do poema original para recriá-lo (concisa e verbivocovisualmente) no texto traduzido, de maneira a conduzir o leitor para aquilo que considera ser, para o poeta do texto fonte, primordial. Seria como produzir um texto original na cultura de chegada, levando-se em conta tanto elementos linguísticos quanto estruturais. Dessa forma, ele é contra aqueles que praticam uma crítica de maledicência, desviando "a atenção dos melhores para os de 2ª categoria ou para os seus próprios escritos críticos" (CAMPOS, A., 1986, p. 10). Esse apontamento se contempla em sua entrevista concedida a Oseki-Dépré, ao assinalar que

[...] é importante entender o significado do texto e manter, o quanto possível, a semântica original, mas o mais importante - se se trata de uma tradução artística - é recriar o impacto original do

poema, fazê-lo memorável, insubstituível em sua língua, e para tanto as considerações formais são as mais importantes (CAMPOS, A., 2004, p. 292).

Com isso podemos perceber a semelhança da teoria de Augusto de Campos com aquelas já explicitadas no item anterior, pois tanto ele quanto autores como Britto, Laranjeira e Haroldo de Campos enfatizam a tradução de poesia como um conjunto indissociável de forma e sentido. Moreno (2001) discute a respeito da crítica assumida por Augusto, assinalando que ela exerce "papel de extrema relevância e, como a tradução, parece também pretender assumir outra função, a de difundir uma determinada maneira de ler e conceber a linguagem poética" (MORENO, 2001, p. 153).

É possível julgarmos que Augusto juntamente com Pound são exemplos da contemporaneidade que exerce a criação no processo tradutório. Augusto tomou e introduziu em sua prática tradutória o *make it new* poundiano, expressão que se refere ao ato de trazer ao presente poemas de autores do passado, fazendo reviver suas vozes no idioma traduzido, muitas vezes esquecidas ou nem mesmo (re)conhecidas. De acordo com Nóbrega (2006, p. 250) o *make it new* poundiano é a "criatividade ampla do tradutor, que usurpa a obra para o seu tempo e lugar, afastando-se da literalidade".

O antigo transformado em novo, o passado instituído como presente, era e continua sendo a ideia valorizada e praticada por Augusto, conforme pode ser observado em sua afirmação: "O antigo que foi novo é tão novo como o mais novo novo. O que é preciso é saber discerni-lo no meio das velhacas velharias que nos impingiram durante tanto tempo" (1988, p. 7), na qual o poeta-tradutor agrega uma série de ensaios e traduções de autores de sua afinidade, que vão desde os provençais (Arnaut Daniel, Marcabru, Bertran de Born, entre outros) aos poetas metafísicos ingleses (John Donne, George Herbert, Andrew Marvell, entre outros), passando por Hopkins e pelos simbolistas franceses (Tristan Corbière, Jules Laforgue, entre outros). Dessa forma, foi no papel de mediador cultural que, ao escolher com rigor os poetas que iria traduzir, Augusto trouxe do passado para a língua portuguesa do Brasil as composições não tão conhecidas dos trovadores provençais e de outros, contribuindo assim com a poesia "de um mundo que necessitamos recompor na plenitude de seus enigmas" (FERREIRA, J., 2004, p. 311).

Em muitas de suas entrevistas, algumas das quais transcritas no anexo 3 desta dissertação, Augusto afirma nunca ter traduzido por

encomenda ou por pedido de editoras; pelo contrário, ressalta que sempre trabalhou com autores que lhe chamam atenção e com quem tem afinidade, já que seu propósito nada tem a ver com quantidade e sim com qualidade, com invenção e apreço pela arte poética introduzida via tradução/recriação, conforme observamos em sua entrevista a André Dick: "sempre fiz acompanhar as minhas traduções por considerações que envolvem traços caracterológicos dos autores no contexto do seu tempo e nunca deixei de me envolver emocionalmente com os poemas" (CAMPOS, A., 2008a, p. 3). Nesse sentido, a prática da tradução para Augusto pode ser entendida como um modo que ele encontra de dialogar e, em parte, homenagear os autores que admira, conforme se pode observar na seguinte declaração:

A minha maneira de amá-los é traduzi-los. Ou degluti-los, segundo a Lei Antropofágica de Oswald de Andrade: só me interessa o que não é meu. Tradução para mim é *persona*. Quase heterônimo. Entrar dentro da pele do fingidor para refletir tudo de novo, dor por dor, som por som, cor por cor. Por isso nunca me propus traduzir tudo. Só aquilo que sinto. Só aquilo que minto (CAMPOS, A., 1988, p. 7, grifo do autor).

A "Antropofagia", ideia de devoração, citada por Augusto, se associa à de canibalismo empregada por ele e por seu irmão Haroldo. A Antropofagia, na visão de Bassnett (2005), pode ser aplicada a uma perspectiva alternativa sobre a tradução, na qual a imagem do tradutor se associa a um canibal devorando o texto original em um ritual que se converte na criação de algo novo. De acordo com Moreno (2001, p. 182), a Antropofagia é um mecanismo fundamental utilizado pelos irmãos Campos, "pois, ao mesmo tempo em que ela sustenta, em termos teóricos, a deglutição de autores e textos que lhes interessam", coloca tanto o projeto tradutório quanto o poético "na linha mais radical da vanguarda brasileira". Ela surge como uma tentativa de "abrasileirar a nossa cultura, dando-lhe uma identidade" (MALTZ, 1993, p. 11), pois é por meio dela que os irmãos Campos (Augusto mais do que Haroldo) buscam instituir o objetivo do movimento concretista, ou seja, reformular a literatura brasileira (neste caso abrangendo também a tradução), dando uma "identidade estética" local. Em síntese, nas palavras de Haroldo de Campos (2006, p. 234), a Antropofagia

não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação: melhor ainda uma 'transvaloração': uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de uma de apropriação como de desapropriação, desierarquização, desconstrução.

Para Oswald de Andrade (1991), ser antropofágico significa prestar homenagem ao outro e não desmerecê-lo. A partir dessa afirmação, pode-se pensar a antropofagia praticada pelo tradutor-poeta Augusto, no sentido de que este não realiza trabalhos tradutórios de qualquer autor, pelo contrário, busca selecionar com rigor as obras que irá traduzir, como uma forma de demonstrar admiração e prestígio para com tais obras e seus respectivos autores.

Moreno (2001), através de relatos de Augusto, apresenta como ele dialoga também com autores que fazem parte da história da literatura brasileira e que muitas vezes foram esquecidos ou apagados da memória da sociedade brasileira. O processo de diálogo consiste em ler e traduzir os originais sob a ótica do "impulso" criador de autores como Sousândrade, Gregório de Matos e Pedro Kilkerry. Quando verteu Hopkins para o português, por exemplo, Augusto baseou muitas das suas estratégias tradutórias em Sousândrade, conforme é possível visualizar na seguinte afirmação:

Mesmo um simples *black hour* pode converter-se em sousandradino *horas-negror*, se a invenção textual o sugere, no espírito da técnica compositiva de Hopkins. Compósitos e aliteraões respondem às provocações dos poemas, nem sempre palavra por palavra. Enfim, **cuido de encontrar homologias plástico-verbais em nossa língua, inspirado nas premonições de Sousândrade**, com o qual o poeta inglês apresenta mais de uma afinidade [...] Estabelecer um diálogo intertextual ousado, crítico e sensível, com a poesia de Hopkins. Quebrar a língua. Subverter para converter (CAMPOS, A., 1991 apud MORENO, 2001, p. 158, grifo nosso).

Outra tradução que sofreu influências das origens brasileiras foi a que Augusto fez de *O barco bêbado* de Rimbaud, que teve como inspiradores Kilkerry, Cesário e Pessoa (MORENO, 2001). Foi desde cedo que o tradutor-poeta se interessou em aprender e dominar o maior

número de idiomas possível, para assim conhecer novas literaturas e, como ele mesmo diz, "antropofagá-las" (CAMPOS, A., 2004). Na já citada entrevista de Kassab e Gomes para o *Jornal da Unicamp* (2008b), Augusto diz se considerar um "vocalista" dos poemas que traduz.

No conceito de Augusto de Campos, a melhor tradução é aquela que não se parece com uma tradução e sim com um texto original em português, que recupere os achados artísticos do texto de origem e não se transforme em "um arremedo canhestro" (2008a, p.1). Ao traduzir, deve-se estabelecer um padrão e segui-lo até o final, podendo perder em alguns aspectos, mas recuperando em outros, sem desprezar o texto fonte. Em algumas de suas traduções, Augusto apresenta mais aliterações ou paronomásias do que as do original, que são compensadas em outros aspectos formais, conforme esclarece em entrevista a Daniel Piza para a *Folha de São Paulo* (1994a). Para ele, é possível ser fiel aos experimentos do poema original sem "trair" seu conteúdo através de duas condições: a técnica artística e a identificação emocional com o texto de origem, ou seja,

o conteúdo não deve ser pensado à letra, em unidades semânticas, mas como um conjunto formal-semântico-emocional, cujo espírito deve ser captado. Algumas pequenas "traições" são inevitáveis em prol da reconstrução tradutória, o que não quer dizer que se devam desprezar os significados (CAMPOS, A., 2008a, p. 1).

Em suma, segundo o tradutor, para produzir uma boa tradução, em seu caso não-literal, isto é, que não segue palavra por palavra, é necessária uma "profunda identificação espiritual com o poema e uma adesão molecular ao texto para que ele possa reflorir noutra língua com o viço original" (CAMPOS, 2004, p. 293), pois, embora o contexto de sua atividade tradutória seja mais uma questão de forma, ela é também uma questão semântica e de alma, já que para si o tradutor deve adquirir a *persona* do autor original, seus traços emocionais e sua identidade, buscando assim captar e transmitir a "alma", isto é, o sentido do poema através das palavras que melhor a representam, mesmo que para isso seja necessário ocorrer algumas perdas sintáticas.

Na entrevista dada a Edson Cruz, publicada no site literário *Cronópios*, as notas de Augusto (2008d, p. 2, grifo nosso) complementam o que foi explicitado:

[a tradução-arte consiste em] uma versão que não se contente com a transposição literal, nem com a sua mimetização em versos mais-ou-menos, mas que se resolva num bom poema em português, **um poema que se sustente por suas próprias pernas, mantendo a forma e recuperando a "alma" do texto.** Criando algo "que se queira decorar", na expressão de Derrida. Essa é a meta do meu modo de traduzir, que não se limita à literalidade, embora não despreze as significações mais significativas. Procuro entrar dentro do poema e pensar como o poeta resolveria a sua equação emocional se estivesse usando a nossa língua. Se o poema resultante não soa bem para o meu ouvido, não consegui recuperar os "achados" e a emoção do original, tiro o time de campo. Por isso as **minhas traduções são mais intensivas do que extensivas. Há muitos poemas que eu gostaria de traduzir, mas aos quais renuncio, quando não encontro a veia, quando não descubro o fio da meada.**

Dessa forma, Augusto busca dar visibilidade e relevância ao idioma português por meio de suas traduções. Esses aspectos podem ser observados quando ele relata algumas de suas estratégias tradutórias praticadas nas traduções dos poemas do provençal Arnaut Daniel, quando, ao invés de fazer uso da literalidade, ou seja, traduzir palavra-por-palavra, ele prefere a recriação:

Tratei de observar o principal esquema das rimas, assim como um ritmo aproximado, tanto quanto possível, do original, com algumas liberdades que, espero, me serão relevadas, face à não pequena dificuldade da empresa. [...] Utilizei-me, para o melhor entendimento do difícil provençal arnaldiano, principalmente das traduções de André Berry e Segismundo Spina. Não se trata, porém, no meu caso, de uma versão literal, embora **eu tenha procurado respeitar o espírito da obra.** Que meu objetivo, é essencialmente, o de **recriar em português** alguma parcela que seja da poesia e da técnica poética do texto (CAMPOS, A., 1964/1968, p. 32-33, grifo nosso).

A tradução usual praticada por Augusto é a interlinguística, como denominou Jakobson (1966, p. 233), a qual se refere à interpretação de signos verbais por signos verbais de outra língua, ou, em outras palavras, é a transposição textual de um idioma para o outro. Em razão de trabalhar a tradução de poesia em conjunto com música, arte visual e meios digitais, sua tradução é muito classificada⁵³ como intersemiótica, que, na concepção de Jakobson (1966, p. 233), seria a interpretação de um signo verbal por um não-verbal. Em entrevista a João Queiroz, Augusto (2008c, p. 283) esclarece que não é um teórico dessa modalidade, mas afirma que a variedade de tradução intersemiótica em que trabalha inclui seu método recreativo, no qual ocorre "geralmente, a passagem da poesia de um idioma para outro, sob forma de tradução criativa, com introdução de elementos icônicos não existentes no original, de natureza verbal ou não-verbal". Tal processo é extensamente discutido na obra *Tradução Intersemiótica*, de Júlio Plaza (2001), que assinala justamente a questão do signo estético, da iconicidade, da relevância e uso da forma e estrutura na tradução intersemiótica, elementos tão presentes na tradução de poesia.

Até os dias atuais, Augusto pouco traduziu do alemão. Contudo, suas traduções desafiadoras de um dos fundadores da modernidade, o poeta Rainer Maria Rilke, adquiriram grande repercussão e são consideradas pelo próprio tradutor como uma de suas melhores recriações poéticas. Por meio delas, tentou trazer ao público um Rilke ainda pouco conhecido no Brasil, com poucas metáforas, mais conciso e mais contido em relação a outras traduções (ÁVILA, 2004), exatamente da maneira que agrada ao tradutor-brasileiro. Ao todo, foram duas publicações: a primeira, datada de 1994, intitulada *Rilke: Poesia-Coisas*, contém vinte traduções retiradas de cinco livros do escritor e poeta alemão; e a seguinte, de 2001, *Coisas e anjos de Rilke*, reúne cinquenta e cinco poemas.

Ávila (2004, p. 300) comenta que no poema *A pantera* publicado em *Rilke: Poesia-Coisas* (1994), ao transpor de maneira paronomástica a palavra em alemão *Stille*, que significa *silêncio/paz*, Augusto mais uma vez fez uso de sua extraordinária arte de criar, transformando a palavra para o português em *instila*, que significa verter de gota a gota, o que não deixa de ter conexão com o sentido próprio de *Stille*. Dessa

⁵³ Em 2008, João Queiroz realizou uma entrevista com Augusto de Campos, publicada em *Cadernos de Tradução*, na qual é possível observarmos a questão de relacionamento entre a tradução intersemiótica e o tipo de prática tradutória exercida por Augusto.

forma, é possível notar como a voz do tradutor-poeta brasileiro serviu "à criação de um outro [poema] sem perder seu timbre próprio" (ÁVILA, 2004, p. 300).

Ademais, outro exemplo da reconhecida excelência tradutória e poética de Augusto de Campos se encontra nas traduções do poeta inglês John Donne, que chamaram a atenção de grandes nomes da música popular brasileira, como Caetano Veloso, Péricles Cavalcanti e Simone, que interpretaram e gravaram trechos de *Elegy: going to bed*, título traduzido por Augusto como *Elegia*. Outras obras de destaque também fazem parte do conjunto de ensaios de/e traduções publicadas por Augusto, dentre elas pode-se citar *Quase-Borges + 10 Transpoemas*. A seguir serão relacionadas algumas das traduções realizadas e publicadas por Augusto, que julgamos serem relevantes no percurso de sua carreira.

Autor traduzido	Título da tradução	Ano de publicação
Edward Estlin Cummings	<i>Dez poemas de E.E. Cummings</i>	1960
John Donne	<i>John Donne: O dom e a danação</i>	1978
Dante; John Donne; Edward Fitzgerald; Emily Dickinson; Lewis Carroll; Paul Verlaine; Stephane Mallarmé; Vicente Huidobro; Oliverio Girondo; Gertrude Stein e John Cage	<i>O Anticrítico</i>	1981
Rimbaud e Arnaut Daniel	<i>Mais provençais: Rimbaud e Arnaut</i>	1982; 2ª edição 1987
John Cage	<i>John Cage: De segunda a um ano</i>	1985
	<i>Linguaviagem</i>	1987
Gertrude Stein	<i>Porta-retratos: Gertrude Stein</i>	1990
Gerard Manley Hopkins	<i>Hopkins: Cristal terrível</i>	1991
Rainer Maria Rilke e outros autores	<i>Irmãos Germanos</i>	1993
Edward Estlin	<i>Poem(a)s - E.E.</i>	1999; 2ª edição 2011

Cummings	<i>Cummings</i>	
Arnaut Daniel; Rimbaut; Dante Alighieri; Guido Cavalcanti e outros autores	<i>Invenção: de Arnaut e Raimbaut a Dante e Cavalcanti</i>	2003
Emily Dickinson	<i>Emily Dickinson: Não sou ninguém</i>	2008
George Gordon Byron e John Keats	<i>Byron e Keats: Entreversos</i>	2009

Além de realizar traduções individuais, Augusto também publicou algumas que produziu com seu irmão, Haroldo, tais como *Panorama do Finnegans Wake* (1962, 4ª ed. 2001a) e *Traduzir e encontrar* (1968).

Vale notar que a produção tradutória de Augusto é maior do que a sua produção poética, conforme é possível averiguar em seu site pessoal <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/obras.htm> (Acesso em: 20 de out. 2013). Isso ocorre provavelmente pelo fato de ele preferir interpretar, por meio da tradução, trabalhos de outros autores em detrimento dos seus próprios poemas, pois considera aprender muito mais dessa forma, além de disciplinar seu ego e dialogar com outras linguagens (CAMPOS, A., 2001b), uma vez que não se considera apto a julgar suas próprias obras.

Pode-se perceber a importância de Augusto no cenário tradutório brasileiro através de sua recepção crítica. Sem ter a pretensão de apresentar todos aqueles que demonstraram interesse pelo trabalho de Augusto, assim como pelo de seu irmão Haroldo, apresentaremos a seguir uma seleção de autores que se dedicaram ao estudos dos irmãos Campos. A inglesa Susan Bassnett considera os irmãos Campos como os novos precursores do modernismo da metáfora canibalista. A autora (2005, p. 8) afirma que "escritores como Octavio Paz, Carlos Fuentes e Haroldo e Augusto de Campos reivindicaram uma nova definição de tradução".

No cenário brasileiro, Wyler e Barbosa (1998, p. 332) assinalam que "as reflexões teóricas dos irmãos Augusto de Campos e Haroldo de Campos a respeito de sua prática de tradução são o que há de mais próximo de uma teoria da tradução no Brasil". Afirmando ainda que a visão desses tradutores quanto à forma e ao conteúdo da tradução favorece a introdução de novos aspectos dentro da língua alvo, condizente com a ideia do "canibalismo" empregada por eles e já

assinalada por Bassnett como uma das poucas contribuições de reconhecimento internacional do ato tradutório formulado no Brasil.

José Paulo Paes é outro crítico e tradutor brasileiro, considerado por Wyler (2003) como um dos pioneiros a escrever sobre a história da tradução no Brasil, que possui a mesma visão de Wyler e Bassnett quanto à importância dos irmãos Campos. Em seu ensaio intitulado *A tradução literária no Brasil*, publicado na obra *Armazém literário* (2008, p. 180), Paes chama a atenção para o alto nível das recriações de complexos textos produzidas por Augusto e Haroldo de Campos e comenta que o trabalho destes "[...] teve efeito estimulante, incitando outros poetas a se dedicarem também às versões poéticas e abrindo um espaço para elas na imprensa literária, do que dá testemunho o volume *Folhetim: poesia traduzida*, publicado pela *Folha de S. Paulo*".

Embora seja reconhecido por seu singular fazer poético e tradutório, a produção acadêmica sobre Augusto ainda é relativamente modesta se comparada àquela destinada a Haroldo de Campos, em que, conforme podemos notar, os críticos anteriormente citados falam a respeito dos dois irmãos Campos, e não de Augusto isoladamente. Ao realizar uma pesquisa bibliográfica no banco de teses do site da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)⁵⁴ constatou-se que, de maneira direta, foram produzidos dez trabalhos que têm como principal objeto de estudo Augusto de Campos. Já as pesquisas feitas sobre Campos e outros autores, em conjunto somam aproximadamente dezesseis.⁵⁵ Além disso, notamos que as dissertações compreendem o período de 1993 e 2012, enquanto que as teses 2001 à 2012.

O que desse levantamento pode ser concluído é que as pesquisas realizadas direta ou indiretamente acerca de Augusto de Campos, seja em sua figura de poeta, seja como tradutor, são, de maneira considerável, recentes, além do que o número de dissertações ultrapassa o de teses. É válido destacar dois pesquisadores que, tanto em suas dissertações quanto em suas teses, desenvolveram seus trabalhos sobre Augusto de Campos, demonstrando interesse em continuar seu foco na poética do autor, o que contribuiu ainda mais com esse campo de pesquisas, ainda pequeno. São eles: Ana Paula Ferreira que, em 2003,

⁵⁴ Disponível em: <<http://capesdw.capes.gov.br/capesdw/Teses.do>>. Acesso em: 10 de out. 2012.

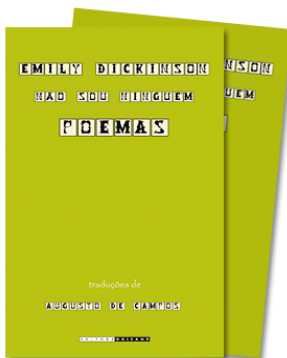
⁵⁵ Para uma consulta mais aprofundada, apresentamos no anexo 1 uma tabela com os dados referentes às pesquisas brasileiras em forma de dissertação e tese, que encontramos no site da CAPES acerca de Campos.

defendeu seu trabalho de mestrado, *Videopoesia: uma poética da intersemiose*, e em 2010 defendeu uma tese sobre Augusto, intitulada *Espaço e poesia na comunicação em meio digital*. Outro nome a ser ressaltado é o de Luciano Barbosa Justino, que trabalhou diretamente com a poética de Augusto, tanto em sua dissertação, *A Poesia de Augusto de Campos*, defendida em 1999, como na sua pesquisa de doutorado, *Poesis: de Campos, Poesia e Poética em Augusto de Campos*, defendida em 2005.

2.4 AUGUSTO DE CAMPOS E A TRADUÇÃO DE EMILY DICKINSON

Na obra *O Anticrítico*, publicada em 1986, estão 10 poemas de Dickinson traduzidos por Augusto, e em 2008 ele lança *Emily Dickinson: não sou ninguém*, que reúne quarenta e cinco traduções realizadas dos textos de Dickinson e seguindo a edição de Thomas H. Johnson, que Augusto considera ser a mais fiel transcrição dos originais. Seja n'*O Anticrítico* (1986), seja em *Emily Dickinson: não sou ninguém* (2008), há breves relatos que mostram a admiração de Augusto pela poeta norte-americana, e uma breve biografia de Dickinson, esta última mais extensa na obra publicada em 2008. Assim como em outras de suas obras, também destaca o nome do tradutor na capa, como pode ser visto na figura a seguir.

Figura 6 - Capa da obra *Emily Dickinson: não sou ninguém* (2008)



Fonte: Portal de Literatura e Arte Cronópios (2008). Disponível em: <<http://cronopios.com.br/site/lancamentos.asp?id=3425>>. Acesso em: 11 fev. 2014.

Augusto sempre ressaltou a relevância que visa dar em suas traduções aos autores por ele escolhidos. Sua intenção é trazer ao conhecimento moderno poetas marginalizados ou esquecidos, que têm em seus poemas uma característica inovadora muito discriminada, fazendo com que críticos os considerem como intraduzíveis (CAMPOS, A., 2004, p. 286). O tradutor revela que seu trabalho está na "desconstrução conceitual e reconstrução de sua leitura sob parâmetros não-canônicos" (2008a, p. 2), ou seja, sua intenção está na tentativa de desfazer os preconceitos críticos existentes. Nesse seleto grupo que Augusto busca apresentar sob novos olhares encontramos Emily Dickinson, que chamou a atenção do tradutor pelo fato de, além de ter sofrido com o "difícil anonimato" por causa de sua incompreendida produção poética, ter passado por preconceitos com relação ao seu talento artístico feminino e seu jeito discreto e isolado.

A beleza e a complexidade dos traços poéticos de Dickinson, juntamente com sua história de vida encantaram o tradutor (CAMPOS, A. 2007a). Para ele, os textos da poeta estão carregados de valores emocionais, a linguagem foi tratada por ela de uma forma única e imprevisível, criando "um idioma poético próprio e antecipatório em termos de densidade léxica, economia de expressão e liberdade sintática" (CAMPOS, A., 2007a, p. 10), ou seja, algo totalmente distinto daquilo que havia em sua época, além de inovador, e que se observarmos bem nos remete ao estilo poético e tradutório de Augusto, apresentado nos tópicos anteriores. Assim como faz com outros poetas, Augusto, por meio de suas traduções, assume o compromisso de trazer ao conhecimento de seu público-leitor, sob sua singular perspectiva, a poeta, Emily Dickinson, julgado por ele como um fenômeno quase incompreensível.

Sublinhamos o reconhecimento de Augusto quanto a esses aspectos quando ele (2007a, p. 11) afirma que a poesia da norte-americana "frequenta os jardins do mundo. De uma borboleta do Brasil pode chegar às estrelas. Do jardim aos céus. Do som ao sonho. Do cONcRETo ao eTERNO". O destaque para estas palavras - concreto e eterno - foram bem explicados em uma de suas entrevistas:

Ressalto em maiúsculas o palíndromo TERNO que vislumbrei nas duas palavras com que procuro, sinteticamente, definir os traços polares da sua poesia, aos quais não está alheia a ternura da sua emoção: a substantividade do léxico dickinsoniano e a sua capacidade de ir de temas

aparentemente singelos, da observação de pequenos dados e eventos da natureza ou do ser humano, a indagações sobre o Tempo, a Morte e a Eternidade, temas que a todos nós afligem como uma fundamental pergunta sem resposta. Do concreto ao abstrato (CAMPOS, A., 2007a, p. 3).

Nesta obra, o tradutor não expressa suas estratégias tradutórias, somente assinala alguns casos que considera particulares da poesia de Dickinson, apresentando amostras e interpretações prévias dos poemas. No entanto, Augusto (2007a, p. 13) menciona como é desafiante para o tradutor "manter o clima emocional do texto [de Dickinson] permanecendo em sua área semântica". Tal afirmação pode ser complementada com os apontamentos presentes em sua já citada entrevista dada a André Dick (2008a) acerca do lançamento de sua obra *Emily Dickinson: não sou ninguém* (2008), em que assinala que dentre as complexidades encontradas ao traduzir Dickinson

[...] há a extrema síntese e essencialidade de sua obra, elíptica e aforismática. Também aqui o português desajuda, embora não tão drasticamente, pela falta de um estoque de vocábulos breves, o que exige um grande "tour de force" para manter o ritmo, a intensidade, a concentração originais (CAMPOS, A., 2008a, p. 3).

Mais adiante, o tradutor brasileiro menciona ter deixado de traduzir muitos poemas da norte-americana, justamente, em razão da carga emocional que continham, alegando "não ter conseguido achar a chave, 'acertar na veia', como se diz no futebol; aí, preferi tirar o time do campo" (CAMPOS, A., 2008a, p. 3). Já ao final de sua introdução da obra *Não sou ninguém*, ele dá indícios de como o tradutor de poesia deve se comportar, os traços que deve seguir para que sua tradução seja original em português, sem deixar de interpenetrar o poema fonte, além disso alega que deve haver uma interpretação em que ocorra liberdade rítmica e de improvisação, mas tudo isso sem deixar de lado o apreço e o gosto pelo trabalho e pelo poeta do original. Assim ele afirma:

O tradutor de poesia tem algo de um intérprete musical, daqueles que voam livres e, imprevisíveis, fazem-nos ouvir de novo, como

nunca ouvíramos, a obra do compositor. Dever ser o quanto possível fiel aos significados - mais ao contexto semântico do que ao texto, quando não houver troca possível sem perdas artísticas - mas, acima de tudo, dar ao poema uma interpretação pregnante em seu idioma, corresponder aos seus achados estéticos e emocionais, surpreender-se e surpreender-nos de novo (CAMPOS, A., 2007a, p.17).

Após esta discussão acerca da figura de poeta e tradutor de Augusto de Campos, daremos continuidade ao objetivo principal de nossa dissertação, a análise das traduções dos poemas de Dickinson feitas por Augusto. Tendo por base tudo o que já foi explorado neste capítulo, bem como no capítulo anterior.

3 CAPÍTULO III – EMILY DICKINSON EM TRADUÇÃO: TEORIA E PRÁTICA DE AUGUSTO DE CAMPOS

No capítulo anterior, procuramos mostrar como, nos posicionamentos de Augusto de Campos quanto à tradução, há uma discussão acerca das relações entre autor e tradutor; entre original e texto traduzido e, ainda, uma preocupação com o leitor. Desse modo, partindo do pressuposto de que a teoria/o método de Augusto de Campos, aqui entendido como um modo mais livre de traduzir, se encontra presente em suas traduções, analisaremos algumas poesias de Dickinson por ele traduzidas. Para tanto, primeiramente será feito um recorte dos poemas presentes na obra *Emily Dickinson: Não sou ninguém*, publicada em 2008. Das quarenta e cinco traduções que compõem a obra, elencamos sete poemas com um número diversificado de estrofes, a saber: três dísticos, dois tercetos, um quarteto e uma quintilha. Esta escolha se justifica por considerarmos que esse *corpus* é suficiente para analisar se há semelhanças e/ou divergências nos poemas de estrofes distintas com relação às escolhas e modos de traduzir de Augusto.

Embora o *corpus* possa parecer relativamente pequeno, acreditamos ser deveras significativo, pois sua diversidade de estrofes consiste num material instigante de análise. Logo, o critério de seleção dos textos foi feito, principalmente, de maneira pessoal, pois, assim como Augusto traduz aquilo que lhe fascina, da mesma forma aqui escolhemos poemas que mais nos chamaram a atenção, especialmente pelos temas que tratam.

Como foi dito, neste capítulo faremos as análises das poesias selecionadas com base no que foi discutido nos capítulos I e II, isto é, visamos analisar como e em que medida as opiniões de Augusto em relação à tradução foram empregadas em suas traduções de Emily Dickinson. É importante lembrar que, para ele (2008a, p. 2), ter traduzido a poeta norte-americana consistiu em uma árdua tarefa, de muitos desafios tradutórios, já que deixou de verter muitos poemas dela, que lhe diziam muito, pelo fato de não ter encontrado a "chave", ou seja, as escolhas tradutórias e, portanto, como já mencionado, ter resolvido "retirar seu time de campo".

Nossa base metodológica se concentrará principalmente no plano semântico entre as poesias de Dickinson e a tradução de Augusto, identificando casos como alterações, omissões, acréscimos, compensações, entre outros, já que nosso objetivo não é realizar uma análise quantitativa, enumerando simplesmente as ocorrências

encontradas, tais como número de acréscimos, de omissões, etc., mas, sim, discursiva, com a intenção de demonstrar as mudanças e correspondências entre os dois textos. Em suma, gostaríamos de explicitar que questões relacionadas à correspondência formal,⁵⁶ denominação dada por Britto (2005) em suas análises de tradução e discutidas no capítulo II, poderão ser realizadas em estudos posteriores. Além disso, não nos cabe aqui fazer nenhum tipo de julgamento prescritivo.

Segundo Britto (2013), a grande maioria das análises poéticas são feitas no plano da forma e quase nada no plano semântico. Logo, nosso foco maior será no plano do significado, e, no que diz respeito à forma, faremos expressivas menções quanto a aspectos como rima, pontuação e uso das iniciais maiúsculas. A atenção a estes dois últimos critérios se dá devido a relevância e ao peso que a pontuação, especificamente o uso dos travessões, e as palavras em maiúscula, geralmente substantivos, carregam nos poemas de Dickinson, aspectos estes já discutidos no primeiro capítulo.

Quanto à análise das rimas, Augusto (2004, p. 289) declara que "não acho possível, sem grandes perdas, 'converter' para outra língua um poema, desprezando as características estilísticas que compõem o seu enredo textual, tais como o ritmo (ou métrica) e as rimas". Em conformidade, Britto (2005) afirma que "as rimas inusitadas de Dickinson têm uma importância central no seu estilo". Por isso, diante desse contexto e em decorrência do curto tempo próprio de um mestrado, optamos por não aprofundar questões mais formais do poema, como a metrificação e a escansão, e nos concentrarmos, ainda que não substancialmente, na rima, elemento importante nos poemas de Dickinson.

Assim, nossa opção por esse tipo de análise contempla a opinião de Romanelli (2006, p. 122), para quem "a poesia de Emily Dickinson se concentra na palavra". Em nossa base metodológica, além dos textos de Britto e de outros teóricos discutidos no capítulo II, utilizaremos como suporte obras como *Versos, sons, ritmos*, de Goldstein (2006), e *The new princeton encyclopedia of poetry and poetics*, de Preminger e Brogan (1993).

As terminologias utilizadas para a classificação das rimas será: (i) rima completa, também chamada como *full rhyme* [rima total] por Britto (2005), que "tem obrigatoriamente os mesmos sons a partir da última

⁵⁶ Dizem respeito à correspondência formal elementos como acento primário e secundário, sílaba tônica e átona, classificações de pés, etc.

vogal tônica do verso" (LIRA, 2000, p. 96) e (ii) rima incompleta, ou, conforme Preminger e Brogan (1993, p. 823), também chamada de *partial rhyme* [rima parcial], isto é, aquela que "não mantém a identidade de sons finais" (LIRA, 2000 p. 96). Lembramos que há uma variedade de termos para se referir aos tipos de rimas e que podem ser relativos, "dependendo muitas vezes da pronúncia padrão adotada pelos usuários" (LIRA, 2000 p. 96), portanto, para este estudo utilizaremos somente os conceitos já descritos.⁵⁷

A estrutura de nossas análises será composta primeiramente pela transcrição do poema original, seguido de nossa interpretação⁵⁸ acerca do significado do texto. Na sequência, apresentaremos cada estrofe individualmente, acompanhada da tradução, e sua respectiva análise. Para uma melhor compreensão, colocamos abaixo a legenda que indica a representação de cada cor destacada nos textos:

Omissões
Acréscimos
Pontuação

Iniciamos a análise com a transcrição do primeiro poema.

3.1 POEMA NÚMERO 1

1 *I'm Nobody! Who are you?*
 2 *Are you - Nobody - Too?*
 3 *Then there's a pair of us?*
 4 *Don't tell! they'd advertise - you know!*



1 *How dreary - to be - Somebody!*
 2 *How public - like a Frog -*
 3 *To tell one's name - the livelong June -*
 4 *To an admiring Bog!*



⁵⁷ Demais casos isolados de rimas serão conceituados à medida em que aparecerem no texto.

⁵⁸ Cumpre destacar que daremos uma interpretação possível sobre cada poema, uma vez que podem haver outras, dependendo da visão dada por cada leitor, em particular.

Este poema, datado em 1861, foi escolhido, em especial, por dois motivos. O primeiro é porque constitui parte do título da obra de Augusto aqui analisada, *Emily Dickinson: Não sou ninguém*, e o segundo é de caráter pessoal, por ter sido o primeiro poema da norte-americana com o qual eu, Fernanda, tive contato. A construção poética gira em torno da possível opção de Dickinson em viver isolada do mundo, em um quarto, onde escreveu seus mais de 1.700 poemas. Nesse poema, a poeta manifesta sua satisfação em ter escolhido ser "ninguém", seu anonimato; escolha essa que, como já mostrado, não foi bem interpretada pela sociedade de sua época. Além disso, o texto faz uma justaposição de objetos concretos a ideias e sentimentos como uma forma de tentar definir as sensações da poeta. Ou seja, Dickinson faz uso de metáfora ao dizer o quão deprimente é ser "alguém", e ao relacionar aqueles que tentam tornar sua identidade pública ao coaxar de um sapo. Segundo o site www.sparknotes.com (2013), essa ligação tem a ver com o fato de os sapos ficarem coaxando (cantando) a todo momento, como forma de asseverar sua personalidade aos outros de seu habitat, o que acontece também com aqueles que tentam se fazer presentes a todo momento, para que sejam conhecidos e nunca esquecidos: *How public - like a Frog / To tell one's name - the livelong June - / To an admiring Bog!*

Na continuação, iniciamos a análise da primeira estrofe.

DICKINSON	AUGUSTO
1 I'm Nobody! Who are you?	1 Não sou Ninguém! Quem é você?
2 Are you? Nobody! Too?	2 Ninguém! Também?
3 Then there's a pair of us?	3 Então somos um par?
4 Don't tell! they'd advertise - you know!	4 Não conte! Podem espalhar!

Nesta estrofe, Augusto realiza algumas omissões, assinaladas em amarelo, que não são compensadas, mas que, no entanto, não parecem prejudicar o sentido dado pelo poema, pois as escolhas feitas para traduzir os elementos do original são correspondentes e mantêm o significado. Uma possível justificativa para essa não compensação estaria no propósito do tradutor de manter o texto conciso. Além disso, essa escolha trouxe alterações no poema traduzido em relação ao original, como a redução de dois travessões (v. 2) no original, para um no texto vertido.

O elemento *advertise* [anunciar]⁵⁹(v. 4) teve um correspondente bem encontrado por Augusto, o verbo no infinitivo "espalhar", que traz ainda mais explícito o sentimento de aversão aos que gostam de manter a própria identidade sempre presente, já que "espalhar" na acepção de Ferreira (2010, p. 810) significa "tornar público; divulgar; difundir". O uso da anáfora, isto é, a repetição do vocábulo *Nobody* [Ninguém] em versos seguidos do original (v. 1 e v. 2), como uma forma de dar ênfase à identidade do eu-lírico, foi mantida por Augusto, o qual repetiu as duas recorrências dessa palavra, vertida para "Ninguém" (v. 1 e v. 2).

Uma observação pode ser feita quanto ao esquema rímico: enquanto Dickinson rima os dois primeiros versos, Augusto também rima dois versos em sequência, porém esse efeito ocorre nos dois últimos versos. Exemplificando temos: original - AABC, com rima incompleta *you/too* (A); tradução - ABCC, com rima completa *par/espalhar* (C), e também constatamos uma inserção com a presença de uma rima interna no segundo verso, entre as palavras "Ninguém" e "Também" (v. 2). Segundo Preminger e Brogan (1993, p. 613), uma rima interna [internal rhyme] ocorre quando há a repetição de sons semelhantes entre palavras de um mesmo verso.

Abaixo, apresentamos o estudo feito da última estrofe deste poema.

DICKINSON	AUGUSTO
1 How dreary to be Somebody!	1 Que triste ser Alguém!
2 How public like a Frog	2 Que pública a Fama
3 To tell one's name the livelong June	3 Dizer seu nome como a Rã
4 To an admiring Bog!	4 Para as palmas da Lama!

No segundo verso, Augusto faz o acréscimo da palavra "Fama", deslocando a tradução da expressão *like a Frog* [como um Sapo/Rã] para o terceiro verso - "como a Rã", além disso, na tradução a palavra "Fama" foi adjetivada por "pública", uma vez que, no original, *public* não ajetiva, claramente, alguma expressão. Esse acréscimo pode ter sido introduzido para gerar uma rima com a palavra "Lama" do quarto verso, uma vez que "Fama" não se encontra no original e deduz-se como uma interpretação do tradutor feita com o intuito de tornar o poema mais

⁵⁹ Esta e as demais traduções, em particular, literais, que aparecem entre colchetes, ao longo do texto, são de nossa autoria, tendo como apoio principal o dicionário Oxford Pocket (2010).

compreensível e menos metafórico ao seu leitor, já que o "alguém" faz parte daqueles que preferem a fama ao anonimato. Uma escolha inusitada se encontra no quarto verso, em que o adjetivo *admiring* [admirador/apreciador] é traduzido curiosamente por "palmas", talvez como uma forma de ligá-la com a palavra "Fama" (v. 2), já que quando alguém possui fama uma das formas de reconhecimento dos demais é através do ato de bater palmas, em que para Ferreira (2010, p. 1480) palmas tem como um de seus significados "triunfo".

Foi possível perceber que, neste caso, Augusto tentou recapturar o significado do original, ao trazer para o poema seu modo de recriar, fazendo cortes e os recuperando adiante. O plano da forma, quanto à questão das rimas, foi um efeito recuperado por ele, à medida que original e tradução seguem o mesmo esquema rímico DEFE, também chamado por Goldstein (2006, p. 60) como rimas cruzadas, pelo fato de obedecerem ao esquema em que há a alternância dos pares de versos (ex: ABAB CDCD). Além disso, em ambos há uma rima completa, como é possível visualizar no original - frog/bog (E) e na tradução - fama/lama (E). Além da conservação, em versos sucessivos (1v. e 2v.), do elemento repetido *How* [Como] vertido para "Que". Ainda na forma, Augusto manteve toda a pontuação utilizada por Dickinson, visto que, os travessões e os pontos de exclamação foram transpassados para o mesmo local em que aparecem no original. Em suma, nesse poema, constatamos que Augusto privilegiou mais as rimas, deixando um pouco de lado a questão da sintaxe.

Em sequência, analisaremos o segundo poema, estruturado em duas estrofes com quatro versos cada.

3.2 POEMA NÚMERO 2

1 *Too scanty 'twas to die for you,*
 2 *The merest Greek could that.*
 3 *The living, Sweet, is costlier -*
 4 *I offer even that -*



1 *The Dying, is a trifle, past,*
 2 *But living, this include*
 3 *The dying multifold - without*
 4 *The Respite to be dead.*



Esse poema, escrito em 1865, é composto por duas estrofes de quatro versos cada, como muitos dos poemas de Dickinson. Ele trata de duas grandes temáticas dos textos da poeta, e mencionadas no capítulo I, a morte e o amor. Nesse poema, encontramos uma ressignificação do que seria uma prova de amor, ou seja, o texto não traz a visão da morte como uma forma de demonstração de amor e, portanto, sacrifício à pessoa amada, mas, sim, um repensar de que o ato de viver sem poder ficar junto de quem se ama é a maior prova de afeto.

No entanto, o que o poema parece mostrar com a relação entre amor e morte como sacrifício é que a ideia generalizada, inclusive por personagens literários, como *Romeu e Julieta*, de Skakespeare, de que morrer por quem se ama é a mais singela forma de alguém demonstrar seu sentimento, não representa uma prova de amor. Nos versos seguintes, o eu-lírico revela que viver é um sacrifício ainda maior, pois não ter uma vida ao lado da pessoa amada significa "morrer" inúmeras vezes por dia. Esse contexto parece nos remeter aos possíveis amores não-correspondidos de Dickinson, e que sua oferta em viver, mesmo sem poder tê-los, era para si mais significativa e mais dolorosa do que o ato de morrer. Veremos a primeira estrofe desse poema:

DICKINSON	AUGUSTO
1 Too scanty 'twas to die for you,	1 Morrer por ti era pouco,
2 The merest Greek could that,	2 Qualquer grego o fizera
3 The living Sweet, is costlier -	3 Viver é mais difícil -
4 I offer even that -	4 É esta a minha oferta -

O inglês e o português são línguas cuja estrutura oracional canônica é Sujeito/Verbo/Objeto (SVO). Todavia, no primeiro verso da primeira estrofe há uma inversão sintática que representa um dos traços de Emily Dickinson. No original temos "*Too scanty 'twas to die for you,*", que, em uma tradução literal, seria "Tão insuficiente era morrer por você", quando a norma padrão estabelece a estrutura SVO, seria "*It was ('twas) too scanty to die for you,*" - [Morrer por você era tão insuficiente]. Essa inversão está ausente no texto traduzido, em que Augusto reorganiza os elementos sintáticos, seguindo o padrão Sujeito/Verbo/Objeto, embora o verbo "Morrer" esteja em sua forma nominal, se comportando como sujeito. Desse verso, é possível também destacar um efeito estilístico dado ao poema por Dickinson através da contração *'twas*, para a qual não encontramos nenhum tipo de correspondente na tradução.

Ainda a respeito desse verso, no original a palavra *scanty* [escasso/raro], que já apresenta o sentido de algo pequeno, recebe o advérbio *too* [demais] que intensifica, ou seja, dá ênfase à forma como se considera o ato de morrer por alguém que se ama. Na tradução, a expressão *too scanty* [escasso/raro demais] foi traduzida por "pouco", não alcançando assim a mesma conotação de intensidade dada no original, talvez uma justificativa seria a opção de Augusto em manter a concisão de seus versos. No entanto, acreditamos que uma possibilidade residiria em introduzir os advérbios "muito" ou "tão" antes do adjetivo "pouco", ficando "muito/tão pouco", expressão que parece aproximar-se do efeito dado na poesia de Dickinson, e não gera um verso muito mais longo.

Além disso, ao final desse verso, no texto de Dickinson, há uma vírgula, que pressupõe uma pausa breve para continuação da oração. Entretanto, no texto do tradutor brasileiro, há uma quebra imposta pelo ponto final, que substitui a vírgula do original, e com isso muda o efeito sintático, uma vez que a vírgula em *Too scanty 'twas to die for you[,]* - representa uma pausa breve entre um verso e outro, indicando que há continuação, enquanto que o ponto final no texto traduzido "Morrer por ti era pouco[.]" - delimita o verso.

Outra ocorrência sintática a ser mencionada refere-se ao segundo verso, especificamente ao superlativo *the merest* [o mais mero], que qualifica o adjetivo, aqui substantivado, *Greek* [grego]. Na tradução, temos o pronome "qualquer" precedendo o adjetivo substantivado traduzido "grego". O que podemos observar é que a caracterização do adjetivo substantivado no texto de Dickinson recebe uma carga semântica maior que a utilizada por Augusto. Uma justificativa plausível que poderíamos encontrar para essa escolha de Augusto seria a de o tradutor tentar manter o jogo aliterativo de [r] nessa estrofe.

Nesse mesmo verso, podemos supor que há algo implícito entre *could that* [poderia isso], pois *could* [poderia] demonstra sentido de que é possível realizar algo e para isso poderia vir acompanhado do verbo *do* [fazer]. A fim de tornar esse significado explícito, Augusto traduz como "fizera", realizando ao mesmo tempo a omissão de *could* e o acréscimo de um verbo que não está presente no original, embora seja possível notar sua ocultação. Portanto, neste caso, tivemos um exemplo do que foi explicitado por Britto (2013), em que o tradutor tende a tornar explícito aquilo que está implícito no poema original.

No terceiro e no quarto verso, encontramos casos de mudança de categoria gramatical, visto que o substantivo *living* [sustento, meio de vida] do terceiro verso foi traduzido para o verbo "viver". Já no quarto

verso ocorre o contrário, o verbo *offer* [oferecer] é traduzido pelo substantivo "oferta", e, além disso, há a substituição do pronome pessoal do original *I* [eu] pelo pronome possessivo "minha", na tradução. Escolhas estas que aparentemente não correspondem a mudanças semânticas expressivas.

No verso três, há uma simplificação sintática e semântica, pois além da omissão do substantivo *sweet* [doce], que influencia no ritmo do texto e o deixa com aspecto menos harmonioso, Augusto faz uma interessante tradução do adjetivo *costlier* por "mais difícil", o que mantém a carga de intensidade, porém com um sentido mais usual, visto que uma tradução literal desse termo seria "mais caro/custoso". Esta poderia ser uma outra possibilidade de se traduzir, pois manteria uma proximidade maior com a palavra "oferta" do verso quatro, pois geralmente uma oferta, em seu sentido metafórico, tem a característica de ser algo que vale muito e, portanto, é caro/custoso. Ou seja, traria o sentido de que viver é mais caro e, por isso, uma melhor oferta.

Quanto às rimas, Dickinson faz como seu modo usual e inicia essa primeira estrofe com o esquema rímico cruzado - ABCB, o qual pertence ao metro de balada. Os versos pares (2 e 4) formam uma rima completa com a repetição do vocábulo *that* (v. 2)/*that* (v. 4), ao passo que os versos ímpares (1 e 3) são rimas perdidas, pelo fato de não rimarem com nenhum outro verso (GOLDSTEIN, 2006, p. 60). Na tradução, Augusto segue o mesmo esquema de rimas (ABCB); contudo, utiliza uma rima toante nos versos pares (fizera/oferta). Goldstein (2006, p. 58) classifica uma rima toante quando há "a semelhança na vogal tônica, sem que as consoantes ou outras vogais coincidam".

Encontramos, ainda, outro recurso estilístico utilizado por Dickinson, o da aliteração, em que o [t] é repetido trezes vezes. Já no texto traduzido acontece a aliteração no mesmo verso de [p] duas vezes, enquanto a de [r] ocorre oito vezes em toda a estrofe, formando com a duplicação de [rr] em "Morrer" o total de dez casos aliterativos. A pontuação não foi mantida totalmente na tradução, à exceção da vírgula presente no final do primeiro verso do original, conforme já explicitado anteriormente, foi trocada por um ponto na tradução; no quarto verso, por conta da omissão da palavra *sweet* [doce], na tradução não encontramos as vírgulas que isolam esse termo no original. A seguir, continuamos com o estudo da segunda estrofe.

DICKINSON	AUGUSTO
1 The Dying is a trifle, past,	1 Morrer é nada, nem
2 But living, this include	2 Mais, Porém viver importa
3 The dying multifold - without	3 Morte múltipla - sem
4 The Respite to be dead,	4 O Alívio de estar morta,

Nesta estrofe, encontramos um caso de mudança gramatical na tradução em relação ao texto de Dickinson, presente no primeiro verso, em que o substantivo *dying* [moribundo] foi traduzido pelo verbo "morrer". Nesse mesmo verso, no original, temos dois adjetivos para a expressão *the dying - trifle* [ninharia] e *past* [passado]. Augusto opta por caracterizar o correspondente de *dying* - "morrer" com um adjetivo - "nada", que semanticamente se aproxima do verso de Dickinson, pois remete à ninharia, a algo insignificante, trivial. Porém, ele compensa essa omissão com o acréscimo da palavra "nem" no primeiro verso e "mais" no segundo verso, para assim formar um *enjambement* ausente no original, visto que neste o primeiro recurso será empregado somente no segundo verso por meio do verbo *include* [incluir], que é suprimido na tradução. Outro *enjambement* aparece no original e, neste caso, é utilizado também na tradução, visto que, em ambos os casos, se encontra no terceiro verso.

Dickinson faz uso da repetição do substantivo *the dying* [o moribundo] nos versos um e três para se referir à morte como sujeito e como objeto da segunda oração, e uma como adjetivo *dead* [morto] no último verso. Além disso, com a expressão *the dying* repetida duas vezes, ela introduz um efeito sonoro e visual do som [ing], o qual se completa com a expressão *the living* [o sustento, o meio de vida] presente no início do segundo verso. No texto do tradutor brasileiro, esse efeito não encontra nenhum correspondente, somente a repetição dos vocábulos é que está presente, com a diferença de que a tradução para *the dying* recebe diferentes categorias gramaticais: na primeira linha é traduzido por "morrer", verbo que tem função sintática na oração de sujeito, na terceira linha, o substantivo "morte" e na última linha, o adjetivo "morta".

Se considerarmos o fato de que o inglês é uma língua que não carrega gênero em seus léxicos, não seria possível, pelo contexto, definirmos o eu-lírico como masculino ou feminino. Contudo, para o tradutor, conhecer a vida & obra do autor que irá traduzir é extremamente relevante e, por isso, Augusto escolheu o gênero feminino para caracterizar *dead* [morto (a)], considerando que Dickinson escrevia

seus poemas com base em suas percepções de vida, ou seja, ela transformava seus sentimentos em palavras. A respeito da pontuação, somente os versos três e quatro do original tiveram a pontuação mantida no texto traduzido, uma vez que, no primeiro verso, em decorrência do caso de omissão feito por Augusto, apenas uma vírgula aparece na tradução em contraste com três do original. Já no segundo verso, a vírgula do texto de Dickinson foi substituída por um ponto final na tradução, encerrando o *enjambement* imposto por Augusto.

O esquema de rimas é o mesmo tanto no original quanto na tradução, DEDE. No poema de Dickinson, temos a rima incompleta, *past/without*, que rima somente a última consoante (CVC) - e a rima incompleta - *include/dead*, que é uma rima consonantal, por rimar somente o [d] do final das palavras. Já na tradução de Augusto, encontramos as rimas perfeitas - *nem/sem* - e - *importa/morta*. A aliteração é utilizada no original e mantida na tradução, com a diferença de que, no original, temos a repetição de [t] seis vezes, e, na tradução, o fonema repetido é o [m], cinco vezes.

Se olharmos original e tradução como um todo poderemos ver que Augusto mantém alguns traços característicos de Dickinson, como o fato de preservar os travessões, que, como foi visto no capítulo I, se constituem em uma anomalia estilística e sintática da poeta que representa uma ruptura no discurso poético e é considerada como um traço inovador na poesia do século XIX. Com relação a outro atributo de Dickinson, encontramos no original três casos de substantivos em letras maiúsculas: *Sweet* (est. 1 v. 3), *Dying* (est. 2 v. 1), *Respite* (est. 2 v. 4), lembrando que *Greek* (est. 1 v. 2) é um adjetivo de nacionalidade, e por isso é sempre escrito em maiúsculo na língua inglesa. Essas palavras foram escritas com inicial maiúscula pelo fato da poeta querer chamar a atenção do leitor para elas, dando relevância aos seus significados dentro do poema. Contudo, observamos que, no poema de Augusto, somente no substantivo *Respite* [trégua, folga], traduzido por "Alívio", foi mantido o efeito de destaque através da inicial maiúscula. Embora em alguns momentos ocorra uma liberdade poética, Augusto manteve o mesmo significado com relação às temáticas *amor* e *morte*, uma vez que suas escolhas tradutórias remeteram ao contexto do poema, pois para *the dying*, que no sentido do dicionário significa "moribundo", utilizou o verbo "morrer" e para *the living*, cujo significado poderia ser sustento/meio de vida, optou pelo verbo "viver". Ou seja, essas alternativas trazem à tona a leitura de que o eu-lírico do poema pretendia dar à pessoa amada uma dessas duas opções: viver ou morrer.

Passamos agora para a análise do terceiro poema de nosso corpus.

3.3 POEMA NÚMERO 3

1 *Pain - has an Element of Blank -*
 2 *It cannot recollect*
 3 *When it begun - or if there were*
 4 *A time when it was not -*



1 *It has no Future - but itself -*
 2 *Its Infinite contain*
 3 *Its Past - enlightened to perceive*
 4 *New Periods - of Pain.*



Escrito em 1862, esse poema está estruturado, assim como o anterior, em duas estrofes de quatro versos. Na obra *The new anthology of American poetry*, publicada em 2003 e organizada por Axelrod, Roman e Travisano, há uma curiosidade acerca desse poema. Os autores relatam que, na tentativa de tornar a poeta mais aceita e compreensível pelos leitores, Higginson e Todd alteraram, em 1890, a segunda linha da terceira estrofe, incluindo a palavra *realms* [domínio] entre *infinite* [infinito] e *contain* [conter], ficando, assim, como *Its Infinite realms contain* [Seu infinito domínio contém]. Porém, como podemos observar, esta transcrição é retirada por Augusto da edição de Johnson, a qual ele julga ser a mais confiável e objetiva, e que não apresenta a palavra *realms*.

O significado do poema gira em torno de mais um tema recorrente de Dickinson: a dor. Com estrutura simples, mas com denso conteúdo, o eu lírico relata como classifica a dor, que, para ela, não se sabe quando tem início ou mesmo se há algum dia em que não esteja presente na vida de alguém. Ao caracterizar a dor como um elemento *blank*, de conotação "vazio", o leitor pode supor que, talvez, esse termo estivesse ligado à sua representação de ver e sentir a dor que nela habitava. Além disso, o eu-lírico assevera que não há futuro e nem passado da dor, já que ela simplesmente sempre existirá.

Em seguida a transcrição e a análise do original e da tradução da primeira estrofe.

DICKINSON	AUGUSTO
1 Pain has an Element of Blank	1 A Dor tem Algo de Vazio
2 It cannot recollect	2 Não sabe mais a Era
3 When it begun or if there were	3 Em que veio ou se havia
4 A time when it was not	4 Um tempo em que não era

No primeiro verso, encontramos uma expressiva correspondência de Augusto para a expressão *Element of Blank* [Elemento Vazio], em que ao traduzi-la para "Algo de Vazio", nos faz pensar que, o adjetivo *blank*, que também tem o significado de branco, foi aqui vertido para seu sentido conotativo "vazio", por causa das próprias relações dadas pelo texto. Além disso, outra escolha que chama a atenção e ocorre no verso sucessivo é com respeito à omissão de Augusto do verbo *recollect*, que, de acordo com Oxford (2005, p. 1263) significa "relembrar algo, fazer um esforço para recordar"⁶⁰; em conformidade temos a acepção de Santos (2007, p. 161) que classifica esse verbo como "lembrar-se de, recordar(-se de), rememorar, lembrar". Houve ainda o acréscimo do substantivo "Era", introduzido com maiúscula. Podemos julgar que o tradutor optou por esse acréscimo a fim de conseguir uma rima completa com o quarto verso.

Neste poema, notamos, mais uma vez, a ousadia de Dickinson ao escrever seus versos. A poeta, do verso três para o quatro, apresenta um *enjambement* formado pela pausa entre *there were* (v. 3) e *a time* (v. 4). O que percebemos é que ao juntarmos essa quebra temos a frase *there were a time* [havam(sic) um tempo], que está sintaticamente fora das normas do inglês, pois o verbo *to be* [ser, estar] conjugado no passado simples está se referindo ao plural *were* [eram, estavam] e, no entanto, seu complemento está no singular, já que temos *a time* - "um tempo" e o padrão seria *There was a time*. Essa inovação da sintaxe feita pela poeta nos remete ao que ela escreveu certa vez para um colega: "você sabe como eu odeio ser comum"⁶¹ (SMALL, 2010, p. 29). Entretanto, apenas o efeito do *enjambement* foi mantido na tradução, a "anomalia sintática" não foi transposta para o português e nem teve algum correspondente, uma vez que Augusto se ateu à concordância correta na língua portuguesa, optando por formular a frase no singular: "havia um tempo", talvez com a intenção de formar uma rima toante com a palavra "Vazio" do primeiro verso.

⁶⁰ *To remember sth, especially by making an effort to remember it.*

⁶¹ [...] *you know how I hate to be commom.*

A anáfora, usada por Dickinson em versos seguidos, representa no poema uma repetição expressiva da estrutura; *when* [quando] aparece no terceiro e no quarto verso. Augusto segue esse recurso e emprega a sua tradução para esse advérbio como "em que" duas vezes, no mesmo local em que o original. Destacamos a presença da aliteração, no original, da letra [w] (quatro vezes), da letra [n] (oito vezes), totalizando doze recorrências e, no poema traduzido, somente da letra [e], mas que possui o mesmo número total do texto de Dickinson: doze vezes.

Quanto à questão das maiúsculas, no original temos três, enquanto no texto traduzido temos quatro. A pontuação, nesta estrofe, foi mantida em todos os aspectos por Augusto, isto é, em número de ocorrências (3), no tipo (travessão) e no local que aparece no original. Partindo para as rimas, vemos uma diferença notável entre original e tradução. Enquanto que o esquema rímico de Dickinson foi o mesmo do metro de balada - ABCB - Augusto optou por fazer um esquema de rimas - ABAB. No original, temos a rima incompleta, rimando somente as consoantes finais, entre os versos pares (2 e 4) - *recollect/not*, e na tradução, nos versos ímpares (1 e 3), a rima toante - *vazio/havia*.

Em relação à segunda estrofe, temos a seguinte análise:

DICKINSON	AUGUSTO
1 It has no Future ; but itself ;	1 Seu Futuro é só Ela ;
2 Its Infinite contain	2 Seu Infinito faz supor
3 Its Past ; enlightened to perceive	3 O seu Passado ; que desvela
4 New Periods ; of Pain.	4 Novos Passos ; de Dor.

Novamente, Dickinson ousa ao quebrar a sintaxe com relação ao acréscimo da letra "s" nos verbos conjugados no presente nas pessoas "He/She/It", conforme constatamos no segundo verso *Its Infinite contain* [Seu Infinito contém]. Nesta frase, seguindo a regra gramatical do inglês, o padrão seria o verbo *to contain* combinar com o sujeito *Infinite*, sendo conjugado como: *contain[s]*. Na tradução, além de não encontrarmos o mesmo efeito, também não notamos nenhum tipo de correspondente. No segundo verso de seu texto, além de realizar um acréscimo, ao optar traduzir *contain* por dois verbos - "faz" e "supor", Augusto se afasta do sentido do original, visto que o verbo *to contain*, segundo Santos (2007, p. 189), é o cognato de "conter", e Oxford (2005, p. 328) complementa dizendo que quer dizer "ter alguma coisa dentro de outra ou fazer parte disso".⁶² Ou seja, no original o verbo é usado como

⁶² [...] *it has that thing inside it or as part of it [...]*.

afirmação, o que dá a certeza do infinito que compõe o passado, uma relação mais metafórica, enquanto que, na tradução, há uma hipótese quanto à essa relação. Uma explicação para esse acréscimo esteja talvez no intuito do tradutor de formular uma rima com o último verso (supor/dor), mantendo assim o mesmo esquema do original, de rima completa nos versos pares.

Em Dickinson, no terceiro verso, há um vocabulário mais coloquial na expressão *enlightened to perceive* [iluminado/esclarecido para perceber], que foi transformado, por Augusto, em "que desvela", expressão mais concisa e formal, que representa uma liberdade do tradutor ao distanciar o sentido, pois nele o verbo "desvelar" está comportando o sentido encontrado tanto no dicionário Houaiss (2009, p. 673) quanto no dicionário Aurélio (2010, p. 669) - "dar a conhecer, revelar". Se fôssemos traduzir a expressão de modo literal, teríamos algo como "iluminado/esclarecido para perceber/notar". Mais uma vez, a escolha poderia ter a finalidade de produzir um esquema rímico entre Ela (v. 1) e desvela (v. 2).

A anáfora também está presente nesta estrofe; no original temos no início do segundo e do terceiro verso o pronome *Its* [seu, sua], contra três repetições de "seu" no texto traduzido (v. 1, v. 2 e v. 3). Na pontuação, houve uma omissão do número de travessões presentes, de quatro no original para três no texto traduzido.

Em relação ao uso de maiúsculas, ainda nesta estrofe, temos cinco letras maiúsculas no original, e, na tradução, além das mesmas cinco letras destacadas, encontramos uma maiúscula a mais, na palavra "Ela" do primeiro verso. Outra observação a ser feita é que, assim como na estrofe anterior, bem como o uso do *enjambement* por Dickinson, nos versos dois e três, e mantido, nos mesmos versos, por Augusto. Com relação ao esquema de rimas, mais uma vez, Augusto inovou com dois pares de rimas (CDCD), ao passo que, no poema de Dickinson, há somente um par (DEFE). Dito de outro modo, temos no original uma rima completa entre os versos pares (contain/pain); e na tradução temos uma rima completa, tanto entre os versos ímpares (ela/desvela) quanto entre os versos pares (supor/dor).

De modo geral, apesar da constatação de algumas escolhas feitas por Augusto e da concisão de seu poema traduzido com relação ao original, não houve alteração do significado total do poema quanto à temática da dor.

A seguir, analisaremos um poema de estrutura de três estrofes, e os habituais quatro versos em cada de Dickinson.

3.4 POEMA NÚMERO 4

1 *Success is counted sweetest*
 2 *By those who ne'er succeed.*
 3 *To comprehend a nectar*⁶³
 4 *Requires sorest need.*



1 *Not one of all the purple Host*
 2 *Who took the Flag today*
 3 *Can tell the definition*
 4 *So clear of Victory*



1 *As he defeated - dying -*
 2 *On whose forbidden ear*
 3 *The distant strains of triumph*
 4 *Burst agonized and clear!*



Este poema faz parte do reduzido número de textos de Dickinson publicados em vida. Escrito em 1859, foi publicado, primeiramente, em 1864, no *Brooklyn Daily Union*, conforme expusemos no capítulo I. Através de uma metáfora de batalha, ele retrata a questão do sucesso ser mais doce e mais apreciado por aqueles que não o obtiveram, ou seja, os que sempre ganham uma batalha, que levantam uma bandeira, não dão o mesmo valor ao sucesso como aqueles que não o tem facilmente, pois estes, os "perdedores", sabem melhor a definição da vitória do que os vencedores. Em suma, este poema nos remete à opção de Dickinson de não publicar seus trabalhos, pois ela não almejava o sucesso, talvez por imaginar o amargo preço que ele teria, já que seus poemas, como visto, não estavam de acordo com o que a sociedade estava acostumada. Curiosamente, este texto estava entre as publicações em vida, e foi por meio delas que Dickinson chegou a "provar" esse néctar, como destaca o poema, o qual, para ela, teve um gosto amargo, já que muitos contestaram seu modo de escrever e estruturar seus versos. Vejamos a análise da primeira estrofe:

⁶³ De acordo com Axelrod, Roman e Travisano (2003, p. 552), o néctar a que Dickinson se refere é a bebida dos deuses gregos e romanos.

DICKINSON	AUGUSTO
1 Success is counted sweetest	1 O Sucesso é mais doce
2 By those who ne'er succeed	2 A quem nunca sucede
3 To comprehend a nectar	3 A compreensão do néctar
4 Requires sorest need	4 Requer severa sede

Como já observado no poema número 1, também aqui encontramos um efeito estilístico usado por Dickinson, a contração. No segundo verso, ela quebra a palavra *never* [nunca], retirando a letra [v] e substituindo-a por uma aspa. Tal efeito foi ausentado da tradução e não encontramos algo que se assemelhe a ele, *ne'er* foi traduzido por sua forma completa no português - "nunca".

Há uma mudança de classe gramatical no terceiro verso. O verbo *to comprehend* [compreender], presente no original, passou para o substantivo "compreensão" no texto traduzido. Ainda nesse verso, Augusto opta por introduzir um artigo formado pela preposição "do", o que oferece à palavra "néctar" um sentido mais específico do termo, ou seja, como se fosse um determinado néctar. Já no texto de Dickinson, temos o artigo *a* anteposto à palavra *nectar*, que, em inglês, nos remete a qualquer néctar e não a um em particular, como é a impressão que ocorre ao lermos a tradução. No entanto, tal ocorrência não resulta em uma mudança significativa do contexto. Poderíamos sugerir uma outra opção de tradução, que deixaria o verbo ainda mais conciso, isto é, *to comprehend a nectar* receberia seu significado literal, ficando o verso: "Compreender um néctar".

No último verso (4), há uma liberdade tradutória, em que *sorest need* [necessidade mais dolorida] é traduzido inusitadamente por "severa sede". Se levarmos em consideração que a palavra *sorest*, literalmente, dá a característica de que algo é mais doloroso que outra coisa, o correspondente "severa" utilizado por Augusto resultou em uma escolha próxima. Já no caso de *need*, essa palavra é omitida e substituída por "sede", o que se afasta do sentido literal do poema de Dickinson, mas complementa a ideia imposta no terceiro verso, ao se relacionar diretamente com a palavra "néctar", ligando a questão do néctar à sede de bebê-lo. Além disso, formula uma rima com "sucede" do verso dois e mantém o esquema rímico do original.

Na questão do esquema de rimas, este é igual nos dois textos. Eles trabalham com o esquema que dá início ao metro de balada ABCB, sendo que, em ambos, há uma rima completa (B): no original - *succeed/need* e na tradução - *sucede/sede*. Outro aspecto que também é

mantido no texto traduzido é com relação a pontuação, em que ambas as duas ocorrências de ponto final, no segundo e terceiro verso do original, se encontram em semelhante local na tradução. Destacamos a repetição, em maior escala, do som de [s] (sete vezes mais a duplicação [ss] no original contra seis vezes mais a duplicação [ss] na tradução) e, em menor grau, do som de [n] (quatro vezes em ambos os textos).

Por fim, destacamos que no original não há palavras com letras maiúsculas no meio dos versos, enquanto que na tradução temos a presença de uma maiúscula, na palavra "Sucesso", que, no texto de Dickinson, aparece com a inicial maiúscula pelo fato de iniciar o verso. Como Augusto inseriu o artigo [o] antes de sua tradução, ele optou por deixar tal termo destacado pelo recurso usual de Dickinson, já que "Sucesso" pode ser considerado como elemento central do poema. Na sequência, investigaremos a segunda estrofe desse poema.

DICKINSON	AUGUSTO
1 Not one of all the purple Host	1 Ninguém da Hoste ignara
2 Who took the Flag today	2 Que hoje desfila em Glória
3 Can tell the definition	3 Pode entender a clara
4 So clear of Victory	4 Derrota da Vitória

No primeiro verso, Dickinson utiliza uma marca mais coloquial com a expressão - *purple Host* [sentido literal: exército roxo/púrpuro], que, segundo o *Department of English Lilia Melani* (2013)⁶⁴ se refere às roupas da realeza que eram tingidas de roxo. No entanto, Augusto utiliza em seu texto um correspondente mais formal - "Hoste ignara" -, atribuindo assim o adjetivo pejorativo "ignara" ao substantivo "Hoste", qualificativo que dá ao verso um sentido mais hostil.

No sentido proposto, ao passo que a poeta faz uso de metáfora ao justapor o fato de erguer a bandeira à ideia de que o exército vencedor não entende tão bem quanto o exército perdedor qual é o verdadeiro significado do sucesso e da vitória, o tradutor brasileiro desconstrói essa metáfora, como se pode perceber na tradução do trecho *the definition / so clear of Victory* [a definição / tão clara da Vitória]. Augusto prefere caracterizar a derrota como sendo a definição dessa vitória aludida pela poeta - "como entender a clara / Derrota da Vitória". Além disso, podemos notar que ele antecipou o elemento *clear* [clara], presente no

64

Disponível em: <
<http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/cs6/success.html>>. Acesso em: 12 fev. 2014.

quarto verso do original, para o terceiro verso da tradução, de modo a formar uma rima com a palavra "ignara" (v. 1).

Quanto aos efeitos estilísticos, encontramos a semelhança de um *enjambement* entre os versos três e quatro, no original e na tradução. Mas, no que tange às rimas, temos o esquema DEFE em Dickinson, com uma rima incompleta nos versos pares - today/victory, e, em Augusto, o esquema DEDE com rimas perfeitas em ambos os pares de rimas - "ignara"/"clara" (D) e "Glória"/"Vitória" (E).

Prosseguimos com o estudo da terceira e última estrofe.

DICKINSON	AUGUSTO
1 As he defeated - dying -	1 Como esse - moribundo -
2 On whose forbidden ear	2 Em cujo ouvido o escasso
3 The distant strains of triumph	3 Eco oco do triunfo
4 Burst agonized and clear!	4 Passa como um fracasso!

Nesta estrofe, também encontramos uma maior liberdade tradutória de Augusto com algumas omissões e escolhas criativas. A palavra *forbidden* [proibido] que vem a caracterizar o substantivo *ear* [orelha] é ausentada na tradução, em que, além de não encontrarmos um adjetivo para *ear*, traduzido por "ouvido", ainda temos um *enjambement* inédito, que não há no original, com a inserção do substantivo "escasso" que descreve "eco" (v. 2), e produz uma rima completa com "fracasso" (v. 4). No terceiro verso, *the distant strains*, que, literalmente, quer dizer "a distante tensão" foi substituído pelo jogo sonoro formado pela expressão "eco oco". Ainda quanto a esse tipo de escolhas, temos o quarto verso *Burst agonized and clear!* [Estoura/Rompe agoniado/angustiado e claro] carregado por uma concentração de significados que acreditamos não encontrar, com a mesma carga semântica, na tradução - "Passa como um fracasso!".

Em outras palavras, ao longo desta estrofe, Dickinson mostra a figura do homem derrotado, que escuta apenas o triunfo de seus adversários que, além de estarem longe dele, também o deixam agoniado por não conseguir alcançar o sucesso, a vitória. Este sentido se afasta um pouco das palavras escolhidas por Augusto, por constituírem expressões não tão carregadas semanticamente, como "fracasso" que sozinho não traz a forte conotação presente no quarto verso do original, como a palavra *clear*, que traz o sentido da clareza do fato, de que não há volta, e é ausentada da tradução. Uma alternativa para se aproximar da ideia presente em Dickinson seria inserir um advérbio de intensidade

ou um adjetivo como *severo*, para dar a sensação de agonia/tormento pela qual o derrotado passa ao não alcançar a vitória.

A pontuação do original é seguida e mantida na tradução. A respeito das rimas há uma diferença encontrada, pois, no poema original, o esquema rímico é representado como GHIH, enquanto que, no poema traduzido, temos o esquema cruzado FGFG, visto que no primeiro, a rima dos versos pares (H) é classificada como perfeita - ear/clear, e, no segundo, a rima dos versos ímpares (F) é uma toante - moribundo/triunfo, ao passo que a rima dos versos pares (G) classifica-se como perfeita - escasso/fracasso. Um jogo aliterativo de [d] e [s], no original, é percebido em toda essa estrofe, os quais juntos contemplam doze ocorrências, ao passo que, no texto traduzido, temos a aliteração de [e] e [o], em vinte e duas vezes.

Seguimos com a transcrição do próximo poema, também de três estrofes.

3.5 POEMA NÚMERO 5

1 *I died for Beauty - but was scarce*
 2 *Adjusted in the Tomb*
 3 *When One who died for Truth, was lain*
 4 *In an adjoining Room -*



1 *He questioned softly "Why I failed"?*
 2 *"For Beauty", I replied -*
 3 *"And I - for Truth - Themself are One*
 4 *We Brethren, are", He said -*



1 *And so, as Kinsmen, met a Night -*
 2 *We talked between the Rooms -*
 3 *Until the Moss had reached our lips -*
 4 *And covered up - our names -*



Este poema, de acordo com o já referido site de Daghljan, no primeiro capítulo, foi o que mais recebeu traduções no Brasil, num total de vinte e uma. Dickinson o escreveu em 1862, e nele é contado um diálogo entre um homem e uma mulher à luz da temática da morte. Ambos estão em túmulos um ao lado do outro e ao conversarem descobrem que, apesar de o homem ter morrido pela verdade e a mulher

pela beleza, eles são irmãos (*Brethren*), e tal conversa só termina quando seus lábios e nomes são cobertos pelo musgo/pela terra. Podemos considerar essa cena excêntrica e persuasiva como uma alusão à vontade platônica da poeta em desejar uma companhia, bem como ao fato de que todos os sentimentos, vontades e identidades humanas findarem-se com a morte. Partimos para a análise da primeira estrofe.

DICKINSON	AUGUSTO
1 I died for Beauty - but was scarce	1 Morri pela Beleza - e assim que no Jazigo
2 Adjusted in the Tomb	2 Meu Corpo foi fechado,
3 When One who died for Truth, was lain	3 Um outro Morto foi depositado
4 In an adjoining Room	4 Num Túmulo contíguo

A palavra *Tomb* [tumba] (v. 2) é traduzida por uma de uso mais formal - "Jazigo" -, e foi reorganizada sintaticamente por Augusto, que a traz do final do segundo verso (original) para o final do primeiro de seu texto. Para isso, ele omite o termo *scarce* [escasso/raro] do primeiro verso do original. A reorganização desse elemento poderia encontrar justificativa na relação que "Jazigo" faz com o acréscimo de "Meu Corpo", que aparece no início do verso seguinte, além de fazer parte do esquema rímico com a palavra "contíguo" (v. 4).

Ao final do verso dois, Augusto produz uma pausa leve com a introdução de uma vírgula, que só é encontrada, no original, no terceiro verso, ao separar *Truth* [Verdade] de *was lain* [estava deitado]. Assim, encontramos uma liberdade de Augusto que não parece ter causado mudança no significado do poema, já que este utiliza a vírgula para fazer uma pausa entre dois versos (v. 2 e v. 3), enquanto que Dickinson a utiliza para representar uma pausa entre dois elementos do mesmo verso (v. 3). Ainda nesse verso, temos o caso do verbo *Adjusted* [Ajustado] vertido para uma locução verbal "foi fechado".

Com relação ao uso do travessão, o poema traduzido segue e mantém tal recurso, havendo apenas a diferença quanto ao uso da vírgula, que foi antecipada na tradução, isto é, no original ela aparece no terceiro verso, e, no texto traduzido, no segundo verso. As cinco palavras em maiúsculo do original - *Beauty/Tomb/One/Truth/Room* [Beleza/Tumba/Um/Verdade/Cômodo] - foram mantidas na tradução, porém com a diferença de alguns termos, devido às omissões e acréscimos feitas por Augusto - "Beleza/Jazigo/Corpo/Morto/Túmulo". Observamos uma mudança de classe gramatical no verso três, em que Dickinson apresenta o verbo *died* [morreu] precedido do pronome *who*

[quem/que], expressão traduzida por Augusto como "morto", que tem a função de substantivo masculino.

Além do mais, encontramos o sacrifício de alguns elementos mais explicativos, como o caso da palavra *Truth* [verdade]. Ela e *Beauty* [Beleza] são vocábulos repetidos ao longo das estrofes, e por isso podemos julgá-los relevantes para o contexto do poema, além de aparecerem em maiúscula, recurso de destaque bastante explorado por Dickinson e já deveras comentado em nosso trabalho. Por isso, acreditamos que, apesar de ter a característica da concisão presente em seus poemas e traduções, Augusto, assim como repetiu a palavra "beleza", poderia manter também a repetição de "verdade". É importante sublinhar que, embora saibamos que a tradução mais livre é um dos recursos próprios de Augusto, traduzir os dois termos em todas as estrofes é uma opção plausível, já que são elementos significativos e explicativos para o poema.

No esquema rímico, Augusto não segue o mesmo de Dickinson, visto que esta utiliza o esquema do metro de balada, ABCB, e aquele, o esquema, ABBA, em que B são rimas emparelhadas e A rimas interpoladas, segundo o conceito de Goldstein (2006, p. 60). Em Dickinson, a rima dos versos pares (B) classifica-se como perfeita - tomb/room. Já em Augusto, a rima entre o primeiro e o quarto verso (A) é toante - "Jazigo"/"Contíguo", enquanto que a rima entre o segundo e terceiro verso (B) é perfeita - "fechado"/"depositado".

Passamos agora para a próxima estrofe.

DICKINSON	AUGUSTO
1 He questioned softly "Why I failed"?	1 "Por que morreu?" murmurou sua voz.
2 "For Beauty", I replied :	2 "Pela Beleza" retruquei :
3 "And I for Truth - Themself are One :	3 "Pois eu pela Verdade - É o Mesmo Nós
4 We Brethren, are", He said :	4 Somos Irmãos, É uma só lei" :

Logo no primeiro verso, encontramos uma mudança feita por Augusto, em que ele desloca a primeira pessoa do singular conjugada no original, na frase "*Why I failed*"? [Por que eu falhei?], para a terceira do singular, conforme podemos notar pela terminação do verbo conjugado "morrer" - "Por que morreu?". Além disso, o sujeito *He* [ele] é omitido, porém sua correspondência é conseguida pela versão "sua voz", que traz "voz" como uma informação adicional, pois não a encontramos no poema original. No segundo verso, Augusto, ao invés de colocar uma vírgula após a palavra "Beleza", conforme consta no original, introduz um travessão, que compensa a falta que há no terceiro verso, já que, no

poema original, temos três travessões e, na tradução, dois, pois um é substituído pelo ponto final, e, dessa forma, carrega uma pausa maior do que a imposta pelo travessão.

No terceiro verso, notamos uma anomalia linguística de Dickinson discutida no capítulo I - a mudança de regra gramatical, com o uso desviante do pronome *Themselves* [eles mesmos], que no texto da poeta se encontra como *Themsel*. Além disso, é possível observar outro efeito estilístico característico da poeta no quarto verso, em que há uma quebra imposta por uma inversão sintática. A estrutura padrão do inglês SVO é apresentada nesse verso como SOV; exemplificando temos: "*We Brethren, are*" [Nós irmãos, somos]. Para o uso desviante do pronome não encontramos algo que se assemelhe ou se aproxime no texto traduzido, no entanto, há um correspondente para o segundo efeito estilístico de Dickinson. Augusto compensa com um *enjambement*, trazendo para o final do terceiro verso da tradução o sujeito da frase inicial do quarto verso do original, e assim temos um efeito semelhante, já que tal *enjambement* reproduz, parcialmente, o sentido de quebra imposto pela inversão sintática no original, resultando em - "Nós" (v. 3) / "Somos Irmãos" (v. 4).

O tradutor ainda opta por retirar o *He said* [Ele disse] (4v.) e introduzir "É uma só lei", dando ao verso um complemento que não existe no original, além de formar uma rima completa com "retruquei" (2v.). Outra marca de omissão pode ser vista no número e na posição dos travessões característicos de Dickinson. Ainda referente a esse verso, temos a palavra *Brethren*, de uso arcaico, que é um termo, de acordo com *Vocabulary.com*, bastante utilizado pela Bíblia para se referir a *brothers* [irmãos]. Ainda quanto ao seu significado, o *Cambridge Dictionaries Online* (www.dictionary.cambridge.org/us) a apresenta como um termo que é expressado em contextos religiosos. Portanto, nessa passagem, temos claro como a poesia de Dickinson, conforme Romanelli (2003) afirma, é ligada ao hino de igreja, e como a poeta fazia de suas origens puritanas uma das bases de seu pensamento.

Em sua versão, Augusto faz uso da palavra "irmãos", que, além de possuir um registro mais coloquial, não indica totalmente o sentido imposto no original, já que não traz ao leitor alguma referência com membros de uma religião, isto é, deixa esse sentido vago. Uma opção, para nós, seria traduzir *Brethren* por "irmãos na fé", que evidencia e se aproxima do sentido religioso.

Essa estrofe, como podemos observar, é marcada por diversos tipos de pontuação. No original, temos oito ocorrências, sendo uma com o ponto de interrogação, três com vírgula e cinco com o recorrente uso

do travessão. Entretanto, na tradução esse número sobe para nove, e a disposição da pontuação não é totalmente mantida, além da vírgula ter sido trocada por ponto final. Exemplificando, no primeiro verso, ambos os textos apresentam um ponto de interrogação, com a diferença para o acréscimo do ponto final no texto traduzido. Já no verso dois, a vírgula do original é vertida para um travessão, enquanto que no terceiro verso ocorre o contrário, um dos travessões utilizados por Dickinson é substituído por um ponto final na tradução, antecedendo a delimitação do verso para o *enjambement*. Por fim, no quarto verso, as duas vírgulas que isolam um elemento no original são trocadas por dois pontos finais no texto traduzido.

O pronome *I* [eu] é repetido, em versos sucessivos, três vezes no original. Podemos considerar como algo próximo tentado por Augusto a repetição das consoantes [p], as quais iniciam diferentes palavras nos três primeiros versos. No que tange às rimas, temos em Dickinson o esquema CCDE, em que a rima entre o primeiro e o segundo verso (C) pode ser classificada como incompleta - failed/replied, fazendo parte também dessa rima de consoantes a palavra *said* do verso quatro. No poema traduzido, o esquema rímico estabelecido é CDCD, com rima toante entre os versos ímpares (C) - voz/nós, e rima completa entre os versos pares (D) - retruquei/lei.

Por fim, analisaremos a terceira e última estrofe.

DICKINSON	AUGUSTO
1 And so, as Kinsmen, met a Night ?	1 E assim Parentes pela Noite, sábios ?
2 We talked between the Rooms ?	2 Conversamos a Sós ?
3 Until the Moss had reached our lips ?	3 Até que o Musgo encobriu nossos lábios ?
4 And covered up our names ?	4 E nomes logo após ?

O termo no plural *Kinsmen*, de acordo com o dicionário *Oxford* (2005, p. 848) possui marca formal, significando *parentes*. Este registro formal não encontra-se correspondido na tradução, pois Augusto opta por vertê-lo para "parentes", palavra que possui uma marca mais coloquial. Por outro lado, o tradutor compensa as omissões já relatadas introduzindo novos termos. Um primeiro exemplo se encontra no acréscimo do adjetivo "sábios" para classificar a palavra "parentes", criando com "lábios" (3v.), mais uma vez, uma rima do tipo perfeita.

Outro caso é percebido no verso dois, em que a expressão *between the Rooms* [entre os quartos] é traduzida por "a Sós". Podemos supor que o fato de serem dois os personagens presentes no poema levou Augusto a essa escolha, a qual se aproxima do sentido do original. No

terceiro verso, é omitida a locução *had reached* [alcançou], e o verbo *covered up*, presente no quarto verso, é deslocado para o terceiro, por meio do qual faz a ligação do que ocorreu aos lábios e aos nomes com sua tradução literal - "encobriu". Além disso, talvez como uma forma de equilibrar tal omissão, Augusto incorpora ao próximo verso a expressão "logo após", que está subentendida, porém ausente, no original, de modo a formar uma rima entre "Sós" (3v.) e "após" (4v.). Contudo, tais escolhas tradutórias não fizeram com o que o sentido expresso pelo poema de Dickinson fosse perdido, além de ser possível notar muitos termos traduzidos em seu sentido literal, tais como: *We talked* [Conversamos], *Until the Moss* [Até que o Musgo], *our lips* [nossos lábios], etc.

Esta estrofe traz, novamente, um esquema de rimas diferentes entre os dois textos. No poema original, temos FGHG, em que somente os versos pares (G) rimam e de maneira imperfeita com o som [ms] nas palavras - rooms/names. Todavia, no poema de Augusto, temos EFEF, com rimas perfeitas tanto nos versos ímpares (E) - sábios/lábios quanto nos pares (F) - sós/após. Com relação ao recurso das maiúsculas, a tradução manteve todas as quatro recorrências (*Kinsmen/Night/Rooms/Moss* - "Parentes"/"Noite"/"Sós"/"Musgo"). Quanto à pontuação, as diferenças que encontramos é a respeito da omissão, no primeiro verso, de uma das duas vírgulas do original, em que no texto traduzido há somente uma, e, no quarto verso, em que ocorre o contrário, pois há um acréscimo do número de travessões utilizado por Augusto, duas ocorrências do original contra três da tradução.

A seguir, transcrevemos o poema 6, estruturado em quatro estrofes.

3.6 POEMA NÚMERO 6

1 *Publication - is the Auction*
 2 *Of the Mind of Man -*
 3 *Poverty - be justifying*
 4 *For so foul a thing*



1 *Possibly - but We - would rather*
 2 *From Our Garret go*
 3 *White - Unto the White Creator -*
 4 *Than invest - Our Snow*



1 *Though belong to Him who gave it -*
 2 *Then - to Him Who bear*
 3 *Its Corporeal illustration - Sell*
 4 *The Royal Air -*



1 *In the Parcel - Be the Merchant*
 2 *Of the Heavenly Grace*
 3 *But reduce no Human Spirit*
 4 *To Disgrace of Price -*



Esta construção poética de Dickinson, escrita em 1863, trata de um dos temas mais polêmicos de sua vida: a publicação. O poema inicia declarando que a publicação é algo horrível feito pelo homem. E segue enunciando que foi Deus quem deu ao homem seus pensamentos, por isso, este deve ter claro que, ao publicar seus trabalhos, está espalhando aquilo que o Criador lhe deu e, portanto, deve tomar cuidado para não desgraçar a si e a Deus. Em síntese, podemos ler este poema como uma aversão da poeta em publicar seus trabalhos, já que os poucos que publicou em vida foram criticados pelos motivos já mencionados no capítulo I, isto é, sua forma de escrever poesia foi considerada obtusa, fora dos padrões da época.

Prosseguimos para a análise da tradução da primeira estrofe desse poema.

DICKINSON	AUGUSTO
1 Publication - is the Auction	1 Publicar - é o Leilão
2 Of the Mind of Man	2 Da nossa Mente
3 Poverty be justifying	3 Pobreza uma razão
4 For so foul a thing	4 De algo tão deprimente

Ao compararmos o texto de Emily Dickinson com o de Augusto de Campos, a primeira diferença que notamos é com relação ao segundo verso, que, no original, apresenta o jogo aliterativo de [m] - *Mind of Man* [Mente do Homem], ou seja, a mente como pertencente ao Homem, enquanto que a tradução mostra o eu-lírico sendo incluído nesse pertencimento: "Da nossa Mente". Além disso, verificamos a quebra da aliteração, o que gerou uma palavra maiúscula a menos na tradução: "Leilão/Mente", enquanto no original encontramos três: *Auction/Mind/Man* [Leilão/Mente/Homem].

Outro caso de aliteração é percebido no verso quatro do original, com o som [f] presente nas palavras *for* [para] e *foul* [horrível/repugnante]. No texto traduzido por Augusto, não encontramos algo que se assemelhe aos efeitos sonoros ocasionados por esse recurso. Apenas há a presença das rimas em ambos os textos, em que, no original, temos três variedades de rimas *versus* uma na tradução.

Dickinson inicia o poema com uma rima interna entre *Publication* [Publicação] e *Auction* [Leilão]. Além disso, *Auction* ainda forma outra tipo de rima com *Man*, a imperfeita. Já nos versos três e quatro, encontram-se o efeito rímico de classificação perfeita entre *justifying* [justificando] e *thing* [coisa]. No texto traduzido, tanto nos versos pares quanto nos ímpares, há somente a presença da rima do tipo perfeita - "Leilão"/"razão" e "Mente"/"deprimente". Assim, temos no original o esquema AABB, ao passo que, na tradução, ABAB. Já com relação à presença do travessão, temos a correspondência dos três usos do original no texto traduzido.

A seguir, passamos para o estudo da segunda estrofe.

DICKINSON	AUGUSTO
1 Possibly but We would rather	1 Mas Nós - antes, em Greve,
2 From Our Garret go	2 Da Mansarda ir, sem cor,
3 White Unto the White Creator	3 Branca Ao Branco Criador
4 Than invest Our Snow	4 Que investir Nossa Neve

Augusto realiza algumas expressivas liberdades, introduzindo elementos e vírgulas que não fazem parte do original. No verso um, apenas a expressão *but We* é traduzida segundo o texto de partida - "Mas Nós". O restante do original é omitido e substituído por elementos cujo sentido não se assemelha, já que a palavra acrescida "Greve" não possui qualquer correspondente parcial no poema original. Além disso, o termo que a precede, "antes", traz a ideia de que, no momento, as pessoas às quais o poema se refere já não vivem mais em greve, algo que está totalmente ausente na versão de Dickinson e que, *a priori*, traz o sentido de que o ato de publicar estava paralisado, mas retornou à ação. Na continuação, o tradutor realiza outra escolha que chama a atenção, ao introduzir a expressão "sem cor", que perfaz uma rima com "Criador" (3v.), e ao omitir o pronome *our* [nosso], o qual caracteriza o substantivo *Garret* [sótão], enquanto na tradução temos apenas "Mansarda" sem indicação de posse. Ainda, há uma mudança do registro mais coloquial trazido pela palavra *Garret* e que é traduzida por

"Mansarda", que apresenta uma marca mais formal, pouco utilizada por leigos.

Os versos três e quatro tiveram suas correspondências de sentido mantidas no texto de Augusto, bem como as quebras impostas pelos travessões. A respeito das iniciais maiúsculas, em decorrência da omissão do pronome *Our* do segundo verso, a tradução teve uma maiúscula a menos referente ao original. Dickinson utilizou a aliteração do som [w], com as palavras *we/would/white/white* [nós/seríamos/branco/branco], tal recurso estilístico foi mantido na versão do tradutor, com a diferença para o som repetido em menor intensidade, que neste caso foi do [n] - "nós"/"nossa"/"neve".

Além disso, é importante sublinhar a repetição da palavra *white* (3v.) que é mantida na tradução, porém com o substantivo feminino para a primeira - "Branca", caracterizando "Mansarda" e a versão da segunda para o substantivo masculino "Branco", caracterizando "Criador". O esquema rímico representou outra modificação no poema de Augusto, pois enquanto na poeta temos CDCD, com rima incompleta nos versos pares (C) - *rather/Creator* e rima completa nos ímpares (D) - *go/snow* na tradução o esquema fica como CDDC, com rima completa em ambos os casos - greve/neve (C); cor/Criador (D).

O tradutor fez sutis mudança em relação à pontuação do original, a qual é percebida no primeiro verso, em que ao invés dos dois travessões utilizados por Dickinson, Augusto opta por usar apenas um travessão e substituir o outro por vírgula, bem como acrescenta uma vírgula ao final do verso. A outra modificação está no segundo verso, mais uma vez Augusto isola o termo acrescido "sem cor" com a introdução de vírgulas, as quais neste caso estão ausentes no original. No restante da estrofe, ambos os textos apresentam a mesma forma de pontuação, o uso do travessão.

Seguimos com a análise da terceira estrofe.

DICKINSON	AUGUSTO
1 Thought belong to Him who gave it	1 A Ele o nosso Pensamento
2 Then to Him Who bear	2 Pertence a Ele Que encomenda
3 Its Corporeal illustration Sell	3 Sua ilustração Córpora a Venda
4 The Royal Air	4 Do Real Alento

O poema original expõe no primeiro verso que o pensamento pertence a Deus e foi dado por Ele; no entanto, esta última e relevante informação é omitida no poema de Augusto, o qual apenas relata a quem pertence o pensamento. Na continuação, observamos uma escolha

inusitada do tradutor para o verbo *bear*, que, segundo Oxford (2005, p. 119) quer dizer "carregar algo", "ser responsável por",⁶⁵ e que, na versão de Augusto, foi traduzido pelo verbo conjugado na terceira pessoa do singular "encomenda", talvez com o intuito de antecipar uma rima que se formaria com o substantivo "Venda" (3v.), a qual para formar essa repetição de sons finais sofreu uma mudança gramatical, uma vez que, no original, é empregado o verbo *sell* [vender].

Outro exemplo com relação às escolhas de Augusto se encontra na palavra *Air*, que foi traduzida por "alento", visto que em um sentido literal da palavra, *Air* significa "ar". Porém, essa escolha do tradutor é considerável, já que a palavra alento carrega consigo uma carga semântica ainda maior que a dada pela expressão *Royal Air* [Ar real] do original, pois alento nos remete à respiração, ao esforço e à coragem, pertencentes ao indivíduo que publicou seus trabalhos advindos da inspiração divina.

Encontramos ainda outro caso de liberdade tradutória no fato de Augusto introduzir um *enjambement* ausente no original. No primeiro verso de Dickinson, temos a presença de um travessão ao final do verso, ao passo que no poema traduzido é incorporado um *enjambement* no lugar, produzindo assim uma quebra sintática e semântica do verso um que tem extensão no verso dois, função essa semelhante ao efeito de quebra que é imposta pelo uso do travessão no original.

Quanto à questão das rimas, mais uma vez há uma elevada diferença, em que as rimas de Augusto são mais ricas. Enquanto Dickinson utiliza o esquema EFGF, com rima completa entre os sons compostos pelas palavras *bear/air* (F), o tradutor brasileiro, de esquema rímico (EFEF), faz uso de dois pares de rimas perfeitas entre "Pensamento"/"Alento" (E) e "encomenda"/"Venda" (F). Nesta estrofe, Augusto apenas modifica a pontuação do primeiro verso, optando em ausentar o travessão do original. No restante do texto, percebemos que o tradutor manteve os travessões presentes no texto de Dickinson.

Em continuidade, passamos para o estudo da tradução da última estrofe.

DICKINSON	AUGUSTO
1 In the Parcel Be the Merchant	1 Mercar, sim - o que emana
2 Of the Heavenly Grace -	2 Do Celeste Endereço -
3 But reduce no Human Spirit	3 Sem reduzir a Alma Humana
4 To Disgrace of Price -	4 À Desgraça do Preço -

⁶⁵ *Be responsible for sth.*

Mais uma vez, percebemos uma modificação na marca linguística da tradução, pois no primeiro verso do original encontramos um registro coloquial nos substantivos *Parcel* [Encomenda] e *Merchant* [Comerciante], enquanto que Augusto opta por dar à frase mais formalismo, substituindo-os pelos verbos "mercar", no infinitivo, e "emana", na terceira pessoa do singular no tempo presente. Essa versão de *Merchant* para "emana" é uma curiosa correspondência, pois é mais forte do que o substantivo do original, fazendo a relação de algo que procede, origina-se de algo (FERREIRA, 2010, p. 730), neste caso que advém do Criador, e, assim, não dá somente a frugalidade do sentido de algo comercializado, como ressoa a palavra *Merchant*, traduzida por "mercar" que, de acordo com Houaiss (2009, p. 1276) é uma palavra do século XIII que significa "fazer comércio, comprar (algo) para vender; comerciar".

No segundo verso, Augusto opta por transformar a expressão *Heavenly Grace*, que, literalmente, significa "graça divina/celeste", em "Celeste Endereço", sentido este que se aproxima do original, já que ambos dão a entender de onde surge/vem Deus. A respeito dos versos seguintes, o tradutor manteve elementos que caracterizam semelhanças de sentido com seus correspondentes do original, como na expressão *Disgrace of Price* - "Desgraça do Preço". Chamamos a atenção para o terceiro verso, em que Dickinson usa *Human Spirit*, que poderia ser traduzido literalmente para "Espírito Humano", já que é um termo utilizado coloquialmente, porém Augusto, talvez com o propósito de trabalhar com rimas perfeitas, prefere verter para o gênero feminino - "Alma Humana", completando a rima com o primeiro verso - "emana".

Na questão da pontuação, o tradutor inova ao acrescentar uma vírgula no verso um, enquanto o uso dos travessões, no restante do texto, foi mantido no mesmo local. Já as letras maiúsculas foram usadas em menor quantidade na tradução, ao total foram seis, à medida que no original houve a presença de nove palavras com inicial maiúscula. No esquema rímico, encontramos na tradução a forma GHGH, com rimas perfeitas entre os versos - "emana"/"Humana" (G) e "Endereço"/"Preço", e no original a forma HIHI, com rima incompleta nos versos pares - *Merchant/Spirit* (H) e rima completa nos versos ímpares - *Grace/Price* (I).

3.7 POEMA NÚMERO 7

1 *I felt a Funeral, in my Brain,*
 2 *And Mourners to and fro*
 3 *Kept treading - treading - till it seemed*
 4 *That Sense was breaking through -*

1 *And when they all were seated*
 2 *A Service, like a Drum -*
 3 *Kept beating - beating - till I thought*
 4 *My Mind was going numb -*

1 *And then I heard them lift a Box*
 2 *And creak across my Soul*
 3 *With those same Boots of Lead, again*
 4 *The Space - began to toll,*

1 *As al the Heavens were a Bell,*
 2 *And Being, but an Ear,*
 3 *And I, and Silence, some strange Race*
 4 *Wrecked, solitary, here -*

1 *And then a Plank in Reason, broke,*
 2 *And I dropped down, and down -*
 3 *And hit a World, at every plunge,*
 4 *And Finished knowing - then -*

Por meio da metáfora do funeral, Dickinson, neste poema escrito em 1861, comenta a experiência da perda de seu senso de racionalidade, isto é, de sua consciência. Segundo o *Department of English Lilia Melani* (2009, p. 2), "[...] um funeral representa a passagem de um estado para outro (da vida para a morte)".⁶⁶ No caso do poema, ele está representando a passagem do estado de sanidade do eu-lírico para sua insanidade.

⁶⁶ [...] *a funeral marks the passage from one state to another (life to death)* [...]. Disponível em: <
<http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/cs6/funeral.html>>. Acesso em: 12 fev. 2014.

Dickinson demonstra não fazer parte da realidade dos humanos, considerando-se uma raça estranha, alguém que se sente solitária em seu mundo, conforme observamos no segundo e no terceiro verso da quarta estrofe: *And I, and Silence, some strange Race / Wrecked, solitary, here* - [E eu, e o Silêncio, uma raça estranha / Destruídos, solitários, aqui -]. Além disso, na última estrofe há o uso de outra metáfora, a da tábua, explicitando que o eu-lírico está inseguro em seu mundo, como se cambaleasse na tábua até cair, quando então se dá conta de algo que, para Small (2010),⁶⁷ torna-se uma incógnita, visto que pode indicar o fim da quebra de sua consciência ou a liberdade da caixa de que fala o primeiro verso da terceira estrofe.

Em síntese, podemos considerar este poema como um retrato da experiência vivida pela poeta em sentir um funeral, no caso, o de sua própria morte, que levou a sua insanidade mental e a crer que o silêncio é seu único companheiro, pois considera habitar um mundo onde as pessoas são diferentes de si (SMALL, 2010). Ao final da última estrofe, temos a impressão de que o poema não se encerra com a palavra *then* e que existam mais vivências e sentimentos da poeta a serem expressos.

A seguir temos a análise da primeira estrofe deste poema.

DICKINSON	AUGUSTO
1 I felt a Funeral, in my Brain,	1 Senti um Fέretro em meu Cérebro,
2 And Mourners to and fro	2 E Carpideiras indo e vindo
3 Kept treading - treading - till it seemed	3 A pisar - a pisar - até eu sonhar
4 That Sense was breaking through -	4 Meus sentidos fugindo -

Nesta estrofe, Augusto realiza uma gama de escolhas inusitadas. Logo no primeiro verso, ele opta traduzir *Funeral* [Funeral], que retrata uma cerimônia, por um elemento que está presente na representação desse ato - "Fέretro", ambos Houaiss (2009, p. 886) e Ferreira (2010, p. 893) apresentam seu significado com nota remissiva/sinônimo para caixão (de defuntos). E, além de ter um registro formal em comparação à marca coloquial do original, faz parte de um recurso introduzido por Augusto, isto é, da formação de uma rima interna com "Cέrebro".

Augusto, no terceiro verso, omite o verbo no passado *kept* [*to keep* - manter/continuar] e verte apenas o verbo conjugado no gerúndio *treading* [pisando] pela sua forma no infinitivo do português - "pisar". A tradução "a pisar" retrata bem o sentido expresso, no inglês, pela

⁶⁷ [...] one cannot be sure whether the last line indicates a final dissolution of consciousness or a release from the confining "Box" [...].

locução verbal - *kept treading* [continua pisando], pois se observarmos no verso anterior, Dickinson usa *to and fro* [indo e vindo] como uma forma de indicar movimento (pra lá e pra cá), a qual é traduzida por Augusto pelos verbos no gerúndio - "indo e vindo". Portanto, a ação de continuidade justifica na tradução a escolha do tradutor em utilizar o verbo no infinitivo, que se aproxima desse sentido de "continuar pisando". Além disso, gera uma inovação, ou seja, uma rima interna é produzida com o verbo "sonhar" - "pisar"/"sonhar".

Outra anotação pode ser feita quanto a esses termos, já que a repetição da locução verbal *kept treading* no mesmo verso gera uma ênfase dessa ação realizada pelo eu-lírico até ele se dar conta de que seus sentidos estão indo embora. No português, Augusto mantém essa repetição e com isso o destaque desse movimento. Ao final desse verso, encontramos a liberdade tradutória de Augusto em sua versão de *it seemed*, que no literal quer dizer "isso pareceu", por "eu sonhar". Neste caso, além de mudar o pronome pessoal usado no original, o tradutor substitui o verbo *seem* [parecer] pelo verbo "sonhar", uma escolha que se aproxima do significado dado por Dickinson, já que sonhar também traz o sentido de probabilidade que se liga ao verso seguinte.

Uma mudança do singular da palavra *Sense* [sentido] presente no inglês para o plural "Sentidos" no português, juntamente com a introdução por Augusto do pronome possessivo "Meus", fazem parte das liberdades presentes no quarto verso. Ainda neste verso, o tradutor omite a locução *was breaking*, que, literalmente, significa "estava quebrando", e a substitui por uma inusitada escolha, o verbo conjugado no gerúndio - "fugindo", que carrega uma conotação menor que a dada pelo inglês, já que *was breaking* nos remete ao sentimento de dor, enquanto "fugindo" refere-se mais ao ato de partir, mesmo que, intrinsecamente, sua causa seja o sofrimento.

Dickinson faz uso da aliteração do som [t], repetido dez vezes, porém esse recurso não foi mantido pelo tradutor. O que temos como proximidade é a criação das rimas internas, curiosamente, em toda a estrofe, em que, além das já citadas, temos a rima interna no segundo verso entre "indo" e "vindo" e uma rima interna, no último verso, com a repetição das vogais das palavras "sentidos" e "fugindo". Quanto às rimas formadas pela semelhança de sons entre as palavras finais dos versos, o esquema que inicia o poema do original é o mesmo utilizado na tradução, ABCB, que representa o metro de balada, e com o qual Dickinson começa grande parte de suas composições. A diferença reside na classificação das rimas, uma vez que, no original, temos uma rima completa (B) *fro/through*, e na tradução a rima é perfeita (B)

vindo/fugindo. A respeito da pontuação, Augusto fez uma pequena mudança, ao omitir uma das duas vírgulas presentes no primeiro verso do original, resultando em somente uma na tradução. Já o uso do travessão no restante do texto do original foi mantido pelo tradutor.

Veremos a análise do segundo verso.

DICKINSON	AUGUSTO
1 And when they all were seated,	1 E quando tudo se sentou,
2 A Service, like a Drum -	2 O Tambor de um Ofício -
3 Kept beating - beating - till I thought	3 Bateu - bateu - até eu sentir
4 My Mind was going numb -	4 Inerte o meu Juízo

No segundo verso do português, podemos perceber que Augusto reorganizou a ordem em que os elementos *Service* [Ofício] e *Drum* [Tambor] aparecem no inglês, porém tal liberdade não acarreta em uma mudança de sentido. Nesta estrofe temos mais um recurso de repetição de vocábulos. Dickinson dá destaque ao verbo no gerúndio *beating* [batendo] repetindo-o duas vezes no mesmo verso (3v.), recurso este também seguido por Augusto, porém com a diferença na escolha do tradutor em conjugar o verbo para o pretérito perfeito - "bateu", mas que expressa claramente o sentido do inglês. A locução verbal *kept beating* induz que o elemento *Service* continuava batendo até acontecer algo, da mesma forma acontece com "bateu", que também indica tal ação.

No quarto verso, Augusto verte *My Mind was going numb* [Minha mente estava entorpecendo] pela expressão "Inerte o meu Juízo", de maneira a tornar o verso ainda mais sintético, visto que, neste caso: (i) a locução *was going* foi omitida; (ii) *My Mind* perde o jogo aliterativo de [m] e é substituída por "meu Juízo"; e (iii) adjetivo *numb* foi colocado no início da frase da tradução com seu correspondente "Inerte", o qual ilustra um registro mais formal que o usado por Dickinson. Uma possível interpretação para essa escolha seria a vontade de Augusto em garantir um par de rimas para esta estrofe, mantendo assim o mesmo esquema rímico do original - DEFE. A diferença reside no tipo de rima de cada texto, pois Dickinson utiliza uma rima completa - drum/numb; ao passo que Augusto trabalha com uma rima toante - Ofício/Juízo. Mais uma vez, o que notamos é a opção de Augusto em ausentar uma das vírgulas do original, neste caso, no segundo verso, onde ele apenas mantém o uso do travessão. Com relação ao restante do texto, o tradutor manteve os mesmos tipos de pontuação no mesmo local que estão presentes no poema de Dickinson.

Passemos agora à análise da terceira estrofe.

DICKINSON	AUGUSTO
1 And then I heard them lift a Box	1 E eu os ouvi erguida a Tampa
2 And creak across my Soul	2 Rangerem por minha Alma com
3 With those same Boots of Lead, again	3 Todo o Chumbo dos pés, de novo,
4 Then Space began to toll,	4 o Espaço dobrou,

Os usuais travessões de Dickinson são, no primeiro verso, introduzidos por Augusto e impõem uma ruptura no discurso poético, ausente no original, mas que não resulta em uma desconexão com a sequência de acontecimentos do próximo verso, mesmo que a preposição de ligação entre os versos um e dois - *And* [E], presente no inglês, tenha sido omitida por Augusto. Ainda nesta primeira linha, temos o recurso da paronomásia utilizada por Dickinson, com as palavras *then* e *them*. No texto traduzido, não ocorre a paronomásia, porém percebemos a introdução de um parcial correspondente estilístico - o *enjambement*, que foi construído, no segundo verso, a partir do deslocamento, para o final desse verso, da preposição "com", que no original aparece no terceiro verso - *With*.

Partindo para o terceiro verso em questão, Dickinson caracteriza a palavra *Boots*, que, literalmente, quer dizer botas, como feitas de *Lead* [chumbo], no entanto, Augusto opta por caracterizar "pés", ao invés do calçado botas. Tal escolha não produz uma significativa mudança de sentido, já que a substituição por "Chumbo dos pés" se aproxima a uma particularidade de Dickinson expressa em outros de seus poemas, isto é, ao imaginário, à ressignificação de alguns elementos.

No quarto verso, o verbo *to toll*, segundo o dicionário Oxford (2005, p. 1615), significa "quando um sino dobra/soa, especialmente para anunciar que alguém morreu",⁶⁸ como no título do romance de Hemingway - *For whom the Bell tolls*. No original, ele vem antecedido do verbo *began* [começou], indicando que o *Space* [Espaço] começou a soar; na tradução, ao contrário, além de omitir *began*, Augusto verte o verbo *to toll*, para o passado - "dobrou", como um fato que não está mais em processo, já se findou. Além disso, foi uma escolha precisa que pode ter tido o objetivo de manter o poema sintético, pois, conforme o dicionário Houaiss (2009, p. 704), dobrar é um sinônimo para soar o sino. Como complemento temos a acepção de Ferreira (2010, p. 699)

⁶⁸ [...] *when a bell tolls or sb tolls it, [...] especially as a sign that sb has died [...]*.

que assinala que dobrar é “soar (o sino) dando volta sobre o eixo (o que geralmente é sinal de morte)”, e que, portanto, corresponde ao exposto pelo Oxford (2005) a respeito do verbo *to toll*.

Nas letras maiúsculas constatamos uma ocorrência a menos na tradução, totalizando quatro: *Tampa/Alma/Chumbo/Espaço* em comparação às cinco do original *Box/Soul/Boots/Lead/Space*. Nesta estrofe, o esquema rímico não é idêntico entre original e tradução, ao passo que neste temos (GHII) com uma semelhança na vogal [o] - novo/dobrou, enquanto que naquele há (GHIH) com uma rima completa *soul/toll*. Conforme já comentado anteriormente, o tradutor optou por introduzir dois travessões no primeiro verso; além disso, destacamos outra mudança na questão da pontuação, no verso três, temos somente uma vírgula no original, enquanto que no texto traduzido há o acréscimo de uma vírgula, a qual não resulta em quebra ou perda de sentido.

Em sequência, analisaremos a quarta estrofe.

DICKINSON	AUGUSTO
1 As all the Heavens were a Bell,	1 Como se os Céus fossem um Sino
2 And being, but an Ear,	2 E o Ser apenas um Ouvido,
3 And I, and Silence, some strange Race	3 E eu e o Silêncio a estranha Raça
4 Wrecked, solitary, here -	4 Só, naufragada, aqui -

No quarto verso, o elemento *wrecked*, traduzido como "naufragada", mais uma vez expressando a opção do tradutor em caracterizar como gênero feminino, talvez por supor que o eu-lírico seria a própria Emily Dickinson, é invertido por Augusto e aparece precedido de "só", tradução para *solitary* [solitário/só].

Nesta estrofe, enquanto as iniciais maiúsculas são mantidas e seguidas pelo tradutor, as rimas apresentam diferenças quanto ao seu esquema e à sua classificação. Em Dickinson, o esquema se consolida em (JKLK), com a rima completa - ear/here. Já em Augusto, temos (JKKL), com a rima toante, em que há a coincidência das vogais [i] - Sino/Ouvido. No original, encontramos uma grande presença quanto ao uso da pontuação, em sua maioria vírgulas. Porém, encontramos a ausência na tradução de algumas pausas breves advindas do uso de vírgulas no original. Augusto escolheu um verso com menos recorrências, isto é, no verso um ausentou a vírgula do original, no verso dois manteve apenas uma vírgula, e no terceiro verso optou por omitir todas as duas vírgulas presentes no texto de Dickinson.

Por fim, passamos para a última estrofe deste poema.

DICKINSON	AUGUSTO
1 And then a Plank in Reason, broke	1 Partiu-se a Tábua em minha Mente
2 And I dropped down, and down -	2 E eu fui cair de Chão em Chão -
3 And hit a World, at every plunge,	3 E em cada Chão havia um Mundo
4 And Finished knowing - then -	4 E Terminei sabendo - então -

No primeiro verso, Augusto introduz uma ênclise ("partiu-se"), formada pela tradução do verbo conjugado no passado no original *broke* [quebrou]. Outra escolha que nos surpreende é com relação a palavra *Reason* [Razão], que é vertida para "Mente". Apesar dessa versão, o elemento "Mente" possui uma proximidade com *Reason*. O verbo no passado *dropped* [caiu] é substituído pela locução "fui cair". Esta escolha de Augusto nos surpreende pelo fato de, nos poemas anteriores, encontrarmos sempre o contrário, isto é, enquanto original é composto por uma locução verbal, a versão no português utiliza um único verbo como correspondente para essa locução.

Na referida estrofe, Augusto opta pela liberdade tradutória ao inserir a repetição do som [ão], presente no segundo, terceiro e quarto versos. Para conseguir esse efeito, ele realiza inusitadas escolhas, no segundo verso, com a tradução do advérbio *down* [para baixo] pelo substantivo "Chão", e, no terceiro verso, para seguir com esse recurso, o tradutor utiliza novamente a palavra "Chão" como correspondente de *plunge*, que é o ato de cair, isto é, a queda. Por fim, no quarto verso, a palavra "então" completa esse efeito estilístico, ao mesmo tempo em que forma uma rima completa com o termo "chão" do segundo verso.

A pontuação extensamente utilizada no original, foi relativamente cortada pelo tradutor, que apenas manteve o uso do travessão, omitindo assim as vírgulas presentes no texto de Dickinson. O poema finaliza com um esquema rímico idêntico entre ambos os textos - (MNON), com atenção para a diferença da classificação das rimas. O original apresenta uma rima incompleta com a semelhança somente no som nasálico entre *down* e *then*. Já o texto em português utiliza uma rima completa com as palavras "Chão" e "então".

Apresentados e discutidos os poemas de Emily Dickinson em relação à tradução dos mesmos realizada por Augusto de Campos, passaremos à aprofundar a análise das escolhas do tradutor.

3.8 DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Ao longo das análises foram estabelecidas algumas relações entre o que observávamos e o que discutimos nos capítulos I e II. Pretendemos agora realizar considerações mais expressivas e substanciais quanto aos resultados obtidos acerca do trabalho realizado por Augusto de Campos quanto às suas traduções de Emily Dickinson. Lembrando que, conforme esclarecemos no começo deste capítulo, nosso objetivo não está pautado em avaliar qualitativamente esses resultados.

Primeiramente, é importante sublinhar que a figura do sujeito, intensamente utilizado no original, é muitas vezes omitido pelo tradutor, pelo fato do sujeito ser um elemento constatado por meio da conjugação verbal, pois o português é uma língua "pro-drop", ou seja, uma língua em que o sujeito pode ser omitido da sentença, já que o verbo carrega sua informação semântica. Todavia, no inglês, por ser uma língua "non-pro-drop", tal omissão não é possível, pois não conseguimos determinar o sujeito somente pelo verbo, o qual possui conjugações comuns à maioria dos pronomes pessoais, havendo diferença apenas para as terceiras pessoas "He/She/It", que contemplam um "s" ao final do tempo conjugado no presente.

Augusto sempre conservou o mesmo número de versos e estrofes do original, bem como preservou a ausência de títulos dos poemas. Além disso, pareceu conseguir manter alguns traços característicos e relevantes de Dickinson, como o uso do travessão e de outras formas de pontuação, e das palavras com iniciais maiúsculas. A respeito dos travessões e da pontuação, já abordamos no primeiro capítulo a importante função de pausa forçada que eles representam nos poemas de Dickinson. Além desse papel, Augusto (2008a, p. 2) também considera que o uso do travessão da poeta "lhe confere originalidade e extremo vigor poético". Logo, esta afirmação explica sua opção em manter, na maior parte dos casos, este considerável aspecto presente no original.

Quanto às palavras que se iniciam com letras maiúsculas no meio dos versos, sabemos que elas possuem um local de destaque dentro do contexto do poema. Na tradução para o português do Brasil, grande parte das vezes em que não alcançaram o mesmo número de ocorrências do original foi devido às palavras omitidas por Augusto.

Da mesma forma que o tradutor procura recuperar o significado de algumas palavras em seu trabalho, ele traz à tona sua marca, expondo sua liberdade tradutória, ao modificar passagens do original, omitindo e incorporando elementos inusitados. Desse modo, podemos constatar a

postura de Augusto, já comentada no capítulo II, que defende que o significado deve sim ser levado em consideração; contudo, deve ser interpretado não como uma unidade separada das demais que compõe um texto, mas como um conjunto de elementos, os quais ao serem traduzidos têm de produzir o impacto do original, tendo em vista que algumas "traições" serão necessárias e considerando que, por outro lado, haverá compensações. A nossa conclusão fica evidente quando resgatamos a passagem citada no segundo capítulo desta dissertação, em que Augusto declara - "Algumas pequenas 'traições' são inevitáveis em prol da reconstrução tradutória, o que não quer dizer que se devam desprezar os significados. Corta-se aqui, recupera-se adiante" (CAMPOS, A., 2008a, p.2).

Em conformidade com a ideia exposta, transcrevemos a declaração do tradutor presente em sua obra *Emily Dickinson: Não sou ninguém* (2008), a qual também justifica suas marcas encontradas em nossas análises:

Não tendo a pretensão de acertar sempre, reivindico essa espécie de liberdade para as minhas interpretações tradutórias. A liberdade da improvisação e do rubato. Como se. Como se o poeta tivesse de expressar-se originariamente - resolver seu enigma fundo formal - na língua de chegada. Para aspirar à esperança de que o poema originário continue original em português. Sem presumir... (CAMPOS, A., 2007a, p. 17).

Um exemplo para este fato é com relação à aliteração, recurso estilístico bastante utilizado pelo inglês e que, embora não tenha sido sempre mantido na versão portuguesa, foi compensado por rimas internas ou *enjambements*, como podemos observar na primeira estrofe do poema 7, em que não há presença do jogo aliterativo do original, mas Augusto fez uso de rimas internas em toda a estrofe, conseguindo recuperar, mesmo que sutilmente, um aspecto sonoro e visual para a sua tradução. A esse respeito, Britto (2004, p. 329) menciona que o português usa muito menos o recurso da aliteração que o inglês.

Augusto (2007a) alega que Dickinson é uma poeta mais monossilábica, isto porque, em geral, o inglês é uma língua basicamente mono e dissilábica e o português possui em sua maioria palavras de três ou quatro sílabas (BRITTO, 2013). Porém, o que notamos na tradução são versos mais concisos e econômicos comparados ao original. Quanto

a este paradoxo, na já comentada entrevista de Augusto à Inês Oseki-Dépré, o tradutor reconhece essa característica do português, bem como do espanhol, italiano e francês que têm vocábulos "mais longos em confronto com o minissilabismo do inglês" (CAMPOS, A., 2004, p. 290). Muito embora haja essa diferença, mostramos no capítulo II como Augusto é um poeta/tradutor da concisão e da precisão. Ávila (2004, p. 302-303) declara que

Augusto recusa ainda qualquer solução que não seja a mais concisa. Preferível que ocorra perda pela omissão de uma palavra que pela introdução em nome da impossível fidelidade ao enunciado. Traduzir é fazer opções, e a opção é sempre por uma perda.

E é justamente essa característica que observamos ao longo destes sete poemas analisados, em que a concisão do verso é maior na tradução, palavras são omitidas pelo tradutor para dar lugar a versos mais curtos. Em alguns casos, elementos importantes que fazem parte do sentido do poema foram cortados, porém, em suma, a carga semântica dos poemas conseguiu preservar as correspondências e o sentido, o significado total era mantido.

Os poemas do original carregam um registro mais coloquial, embora ocorra casos de formalismos. Em Augusto, encontramos muitas versões com um caráter mais formal que o texto de Dickinson, algumas podendo ser justificadas pelo intuito de formar rimas, como na primeira estrofe do poema 5, em que *Tomb* [Tumba] teve como correspondente "Jazigo", termo que apresenta um registro mais formal.

As idiossincrasias de Dickinson, caracterizadas por Romanelli (2003) como uma inovação na poesia da época e por Augusto (2007a) como uma liberdade linguística da poeta, foram vertidas por estruturas do português padrão, além de não termos encontrado correspondentes para elas. Entretanto, não resultaram em afastamento quanto ao sentido do original, pelo contrário, a significação parece ter sido mantida.

Além disso, percebemos que Dickinson apresenta casos de rimas mais imperfeitas, ao passo que Augusto tende a rimas perfeitas. A respeito desse alto índice de rimas imperfeitas que encontramos nos poemas de Dickinson, Britto (2008, p. 26) julga serem desvios funcionais se comparados à norma, os quais visam "a realização de efeitos calculados" previamente pela poeta e que faz parte de suas singulares características que não eram bem vistas pelos poetas e leitores

de sua época, em que, de acordo com Romanelli (2003), a poeta norte-americana foi a primeira a trabalhar com rimas com consoantes.

Em uma de suas entrevistas, Augusto (1995, p. 2) diz que, em uma tradução "se é rimado, vou rimar; se tem rimas ricas, vou fazer rimas ricas - tudo dentro daquele espírito de procurar reproduzir ao máximo os valores artísticos do original". No texto do original, haviam rimas ricas, as quais tiveram suas equivalências para o português, confirmando a afirmação de Augusto. No entanto, além desse tipo de rima ter sido mais explorado por ele, podemos dizer que, ao reproduzir, em maior quantidade, rimas internas e, principalmente, ao introduzir/criar as rimas toantes em seu texto, esses valores artísticos do original foram aproximados e, em alguns casos, até elevados pela riqueza de esquemas rímicos.

Contudo, notamos que Augusto parece constantemente sacrificar alguns elementos em função das rimas. Diante dessa constatação, é válido questionar: o excesso de rimas prejudicaria alguns resultados do tradutor? Onde se encontra o poeta da concisão nesses momentos? Conforme destacamos, Augusto opta muitas vezes por acrescentar ou até mesmo omitir palavras para alcançar rimas, como ocorreu na primeira estrofe do terceiro poema, em que houve a introdução do substantivo "Era" no primeiro verso para que ocorresse um esquema rímico com o quarto verso. Neste caso, além de resultar em um verso mais longo, trouxe para a estrofe a repetição, mesmo que classificadas em categorias semânticas distintas, de dois vocábulos (Era – substantivo; era – verbo no pretérito imperfeito), recurso ausente no original. Ainda que haja tais sacrifícios, se levarmos em conta a "tradução-arte" aplicada pelo tradutor, essas escolhas se encaixariam nas peculiaridades recreativas do processo tradutório de Augusto.

Apesar de termos notado um grande número de versos traduzidos no sentido literal da palavra, tais observações nos mostram que há sim relação com a teoria e a prática exercida por Augusto, e que, na medida do possível, podemos transpor o sentido do original para a tradução quando o texto em questão se trata de poesia, gênero bastante discutido quanto à sua traduzibilidade. Deixamos claro que algumas perdas sempre ocorrem na tradução, dado que, conforme Britto (2013) relata, a poesia inglesa é cheia de detalhes sonoros e visuais, que muitas vezes não encontram o mesmo efeito no português.

Para finalizar, apresentamos uma citação de Goldstein (2006, p. 50) que resume o que encontramos no percurso de nossas análises do trabalho de Augusto: "em lugar da simetria, surge a irregularidade, o contraste, a dissonância, o efeito imprevisível ou inesperado". Assim,

em nossos estudos, nos deparamos com a característica peculiar de Augusto, ou seja, suas escolhas imprevisíveis e inusitadas, bem como por seus "múltiplos jogos de equivalência de linguagem" (GOLDSTEIN, 2006), que resultam em cortes/omissões, acréscimos/liberdades tradutórias, criações e aproximações. Em síntese, transpassamos para a tradução dos poemas de Dickinson a mesma sensação que Britto (2004) teve ao analisar os trabalhos de Augusto quanto a Hopkins, ou seja, a partir do nosso estudo, foi possível vivenciar uma experiência poética próxima da experiência de ler o texto de Dickinson.

CONCLUSÃO

O ato tradutológico de Augusto de Campos foi objeto de estudo de vários trabalhos acadêmicos, contudo, não encontramos muitos registros de pesquisas feitas sobre sua teoria "tradução-arte" à luz de suas traduções, em específico dos poemas de Dickinson. A principal pergunta que norteou esta dissertação foi: as posições teóricas de Augusto acerca da tradução de poesia foram efetivamente empregadas em seus textos traduzidos? No já mencionado artigo de Britto (2004), foi discutido o fato de que Augusto, apesar de em suas citações dar mais visibilidade ao plano formal dos poemas, em seus trabalhos é possível perceber que há um certo paradoxo, pois tanto a forma como o significado fazem parte dos aspectos que preocupam e são pensados no ato de traduzir de Augusto.

Desse modo, Britto (2004) também nos serviu de inspiração, pois nosso primeiro contato com as obras poéticas e tradutórias de Augusto nos incitaram a pensar que ele, como seguidor da poesia concreta, centrava-se na forma, visão essa que pode ser notada em uma de suas declarações (2008a, p. 4), na qual afirma que enfatiza o aspecto formal porque este é a maior fragilidade encontrada nas traduções brasileiras, que, segundo ele, são invalidadas pela falta de domínio artístico. Nesse mesmo texto, ele explica que isto nos leva a crer que o sentido dos poemas poderia ser prejudicado em detrimento do cuidado artístico com o plano formal. Porém, percebe-se que isso não ocorreu. Se na sua análise Britto (2004) deu atenção a todos os planos da linguagem - o fonético, o sintático, o semântico e o prosódico, nós, com o intuito de realizarmos uma análise ainda pouco explorada e mais concisa, devido ao pouco tempo aplicado a um mestrado e aos conhecimentos mais restritos, nos concentramos, em particular, no nível semântico.

Em um primeiro momento buscou-se investigar os trabalhos já realizados sobre os autores que constituíram o foco de estudo desta pesquisa: Augusto de Campos e Emily Dickinson. No primeiro capítulo, abordamos elementos que trataram da poética de Dickinson e das traduções feitas de seus poemas no Brasil, e com o auxílio de biógrafos e críticos como Gilbert e Gubar (1984), Donoghue (1969), Tate (1932), Thackrey (1954), Sewall (1963), Daghljan (1987), Oberhaus (1993), Romanelli (2003, 2006), Lira (2006), Freeman (2010) e o site Emily Dickinson Museum (2009), foi possível constatar que a poeta viveu de maneira complexa, o que, no entanto, não a impediu de escrever poemas considerados pela crítica brilhantes e de estruturas e sentidos nada usuais no seu tempo, como por exemplo o uso recorrente do travessão

como quase o único elemento de pontuação utilizado por ela, visto que uma de suas habilidades residia em descrever conceitos abstratos através de imagens concretas.

O capítulo dois se dedicou em mostrar algumas das principais características de Augusto de Campos, principalmente em sua figura de poeta e tradutor, as quais foram essenciais para o desenvolvimento desta pesquisa. Percebemos sua notoriedade poética, crítica e, principalmente, tradutória para a história da tradução do Brasil. Seu modo de inovar, criar e querer transformar um texto estrangeiro em algo novo na língua de chegada nos leva a concordar com Piza (1994), quando este menciona ser Augusto um dos melhores (senão o melhor) tradutor de poesia no cenário brasileiro. Em conformidade, Britto (2004, p. 323) destaca o "valor exemplar das traduções de Augusto de Campos - ou seja, de seu trabalho prático de tradutor de poesia, acima até de sua importante produção crítica e ensaística".

Tais afirmações se confirmam nas produções artísticas do tradutor, analisadas em um segundo momento no capítulo três, o qual trouxe a análise de sete poemas (*I'm Nobody! Who are you?; Too scanty 'twas to die for you; Pain - has an Element of Blank; Success is counted sweetest; I died for Beauty - but was scarce; Publication - is the Auction; I felt a Funeral, in my Brain*),⁶⁹ que tratavam sobre a morte, a dor, o anonimato, a publicação e o amor, temas muito explorados pela poeta. O capítulo pautava-se em realizar uma análise discursiva, de caráter semântico, bem como formal e sintático.

Em suma, Augusto (2004, p. 290) , ao declarar que "quando se consegue fazer reviver um texto de um poeta de outras épocas em nosso idioma, se está, sem dúvida, vivenciando o *make it new* poundiano", isto é, olhar com novos olhos o passado, revivê-lo no presente, nos leva a julgar, sem pretensões, que ele, em suas traduções de Dickinson, conseguiu atingir tal objetivo, ao passo que observamos seu cuidado em escolher a estrutura gramatical e, principalmente, as palavras que melhor representavam a intenção da poeta.

De acordo com o *Emily Dickinson Museum* (2009), os poemas de Dickinson são escritos a respeito do que ela conhecia e do que a intrigava, algumas vezes com humor, outras com páthos/compaixão. Eles eram produzidos por meio de uma concentração de efeitos resultantes das intrínsecas escolhas da poeta, ou seja, seus traços

⁶⁹ Lembramos que os poemas de Dickinson não apresentam título, portanto aqui sublinhamos o primeiro verso de cada poema, como uma forma de apresentá-los.

característicos eram previamente pensados e colocados no texto. Logo, os travessões, as palavras maiusculizadas, a materialidade das metáforas, as temáticas, as rimas, as aliterações foram recursos que tiveram correspondentes e aproximações, ainda que não totais, cuidadosamente pensados por Augusto. "Sempre fiz acompanhar as minhas traduções por considerações que envolvem traços caracterológicos dos autores no contexto do seu tempo e nunca deixei de me envolver emocionalmente com os poemas" (CAMPOS, A., 2008a, p. 3).

Algumas perdas ocorreram, mas, conforme expressamos no capítulo III, se estamos trabalhando com tradução, seja ela de poesia ou não, elas sempre ocorrerão, umas mais significativas do que outras. Neste caso, destacamos as idiossincrasias, uma inventividade de Dickinson, que não foram mantidas no texto em português, mas que, em alguns casos, tiveram compensações ao longo da estrofe, como a introdução de *enjambements*. Os aspectos poéticos de Dickinson tais como o uso das iniciais maiúsculas, o uso do travessão, as idiossincrasias, a justaposição de objetos concretos a ideias e sentimentos, nos serviram para compreender escolhas tradutórias de Augusto, além da admiração deste pelo trabalho da poeta.

Podemos considerar que analisar comparativamente as traduções de Dickinson realizadas por Augusto e o texto de partida denotaram alguns paradoxos entre teoria e prática. De um lado, tem-se o teórico criativo e inovador, de atividade tradutória peculiar, e de outro o tradutor que busca seguir o significado literal de muitos elementos do original, ao mesmo tempo em que recria outros, mas sempre aproximando a significação do poema em inglês para sua versão na língua portuguesa do Brasil.

Acreditamos que a pesquisa realizada contribui para a área da tradução, ao passo que, ao realizar esse confronto entre teoria e prática, explicitando as diferenças/semelhanças/liberdades encontradas, evidenciamos o trabalho de um dos grandes nomes da teoria tradutória brasileira, ainda não suficientemente explorado pelo campo acadêmico, e que nos chama a atenção por seu modo artístico de produzir seus trabalhos, sejam eles em forma de poesia ou tradução de poesia. Além disso, ressaltamos que outras considerações acerca deste tradutor merecem ser estudadas, a fim de colaborar para o crescimento e a valorização dos estudos tradutórios no Brasil.

REFERÊNCIAS

OBRAS DE AUTORIA DE AUGUSTO DE CAMPOS

CAMPOS, Augusto de. Augusto de Campos. O 'vocalista' da alma e da forma. **Jornal da Unicamp**, Campinas, n. 417, ano XXIII, 24 a 30 set., p. 5-8. 2008b. Entrevista concedida a Álvaro Kassab e Eustáquio Gomes. Disponível em: <http://>

http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/novembro2008/ju417_pag05.php>. Acesso: 16 dez. 2012.

_____. Augusto de Campos: em busca da "alma" e da "forma". **Revista do Instituto Humanitas Unisinos**, São Leopoldo, n. 276, ano VIII, 6 out. 2008a. Entrevista concedida à André Dick. Disponível em: http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2212&secao=276>. Acesso em: 30 set. 2012.

_____. Arnaut Daniel, um inventor. In: CAMPOS, Augusto; Campos, Haroldo. **Traduzir & Trovar**. São Paulo: Papyrus, 1968. p. 27 - 33.

_____. Arnaut: o melhor artífice. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 25 jan., 1 fev., 8 fev. 1964. Suplemento Literário, [s.p].

_____. Campos traduz o Rilke sem metáforas. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17 mar. 1994a. Entrevista concedida a Daniel Piza. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/3/17/ilustrada/3.html>>. Acesso em: 30 set. 2012.

_____. **Coisas e anjos de Rilke**. São Paulo: Perspectiva, 2001a.

_____. **Despoesia** (1979-1993). São Paulo: Perspectiva, 1994b.

_____. Entrevista concedida ao Jornal Diário do Nordeste, 06 jul. 2001b.

_____. Entrevista com Augusto de Campos. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v.2, n. 22, p. 279 - 302. 2008c. Entrevista concedida a João Queiroz. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/9291/9423>>. Acesso em: 02 out. 2012.

_____. **Entrevista sobre a tradução de "Não sou ninguém"** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <kasimoni@gmail.com>; <feerfl@hotmail.com> em 02 setembro 2012.

_____. **Expoemas** (1980-1985). São Paulo: Entretempo, 1985.

_____. Introdução. 2007a. In: DICKINSON, Emily. **Emily Dickinson: Não sou ninguém**. Trad. Augusto de Campos. Campinas: Editora UNICAMP, 2008. p. 09 - 17.

_____. **Não**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

_____. Não sou ninguém. **Cronópios**, São Paulo, 29 jul. 2008d. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/lancamentos.asp?id=3425>>. Acesso em: 01 out. 2012.

_____. **O Anticrítico**. São Paulo: Companhia de Letras, 1986.

_____. Poesia concreta (manifesto). In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950 - 1960**. Cotia: Ateliê Editorial, 2006. p. 71 - 76.

_____. Poetamenos (1953). **Revista "Noigandres"**, São Paulo, n. 2. 1955.

_____. Questões sobre a tradução de "Elegy: going to bed" de John Donne. Entrevista concedida por Augusto de Campos à Inês Oseki-Dépré. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañón. **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

_____. **Rilke: poesia-coisa**. Rio de Janeiro: Imago, 1994c.

_____. Um diálogo quase visceral com a tradução. 1995. In: HUMBOLDT. **A outra língua** - Edição especial sobre literatura. Disponível em: <<http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/das/pt3289334.htm>>. Acesso em: 13 jan. 2014.

_____. **Verso, reverso, controverso**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____. **Viva vaia**: poesia 1949-1979. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007b.

OBRAS DE AUTORIA DE AUGUSTO DE CAMPOS E HAROLDO DE CAMPOS

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. **Panorama do Finnegans Wake**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. **Traduzir e trovar**. São Paulo: Papyrus, 1968.

GERAL

AMARAL, Ana Luísa Ribeiro Barata do. **Emily Dickinson**: Uma poética de excesso. 1995. 533 f. Tese (Doutorado em Literatura Norte-Americana) - Universidade do Porto, Portugal, 1995.

ANDRADE, Oswald de. **Obras completas**. São Paulo: Globo, 1991.

ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução**: a teoria na prática. São Paulo: Ática, 2007.

ÁVILA, Carlos. Algo sobre Augusto. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARAES, Júlio Castañon. **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7 Letras; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. p. 296 - 303.

AXELROD, Steven Gould; ROMAN, Camille; TRAVISANO, Tomas. **The new anthology of American poetry**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2003.

AZERÊDO, Genilda. Emily Dickinson e a dimensão semântico-pictórica da metáfora: a imagem do pressentimento. **Fragmentos**, Florianópolis, n. 34, p. 13-23, jan./jun. 2008.

BANDEIRA, Manuel. Cinco Poemas de Emily Dickinson. In: BANDEIRA, Manuel. **Poemas Traduzidos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

BARBOSA, Heloísa Gonçalves; WYLER, Lia. Brazilian tradition. In: BAKER, Mona. **Encyclopedia of Translation Studies**. Londres: Routledge, 1998.

BASSNETT, Susan. **Estudos da Tradução**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. Emily Dickinson no Brasil. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 23 jan. 1987. Folhetim, p. 10-11.

BLACKMUR, R. P. Emily Dickinson's Notation. 1956. In: SEWALL, Richard Benson. **Emily Dickinson. A Collection of Critical Essays**. New York: Prentice-Hall, Inc.; Englewood Cliffs, 1963. p. 78-87.

BOVINCINO, Régis. **Despoesia** - Augusto de Campos, 1994. Disponível em: <<http://regisbonvicino.com.br/catrei.asp?c=11&t=93>>. Acesso em: 16 dez 2012.

BRITTO, Paulo Henriques. A reconstrução da forma na tradução de poesia. **Cadernos de Letras (UFRJ)**, Rio de Janeiro, n. 26, jun. 2010.

_____. Augusto de Campos como tradutor. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañón. **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

_____. **Correspondência formal e funcional em tradução poética**. Trabalho apresentado no Congresso "Sob o signo de Babel - literatura e poéticas da tradução", no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFES, Vitória. 2005.

_____. Entrevista com Paulo Henriques Britto. In: BENEDETTI, Ivone; SOBRAL, Adail. **Conversa com tradutores**. São Paulo: Parábola, 2003. p. 90 - 98.

_____. Fidelidade em tradução poética: o caso Donne. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, n. 15, p. 239-254, jul-dez. 2006.

_____. **O que é poesia?** Casa das rosas. São Paulo, abril 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-yHyrLxEtAI>>. Acesso em: 20 dez. 2013.

_____. Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia. In: KRAUSE, Gustavo Bernardo. **As margens da tradução**. Rio de Janeiro: Ed. Caetés, 2002. p. 54-69.

_____. Tradução e criação. **Cadernos de tradução**, Florianópolis, v. IV, p. 239-262. 1996.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CARVALHO, Gerson. **A obra poética de Antonio Porta**: análises de poemas e traduções comentadas. 2007. 152 f. Dissertação (Pós-Graduação em Estudos da Tradução) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Florianópolis, 2007.

COHEN, Jean. **Estrutura da linguagem poética**. São Paulo: Cultrix, 1978.

COSTA, Walter Carlos. Emily Dickinson Brasileira. **Ilha do desterro**, Florianópolis, v. 17, n. 17, p.76-92, jan/jun. 1987.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto**. São Paulo: Ática, 1995.

DAGHLIAN, Carlos. **A obsessão irônica na poesia de Emily Dickinson**. 1987. 310f. Livre Docência - Universidade Estadual de São Paulo, São José do Rio Preto, 1987.

DEPARTMENT OF ENGLISH LILIA MELANI. 2009. Disponível em: <<http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/>>. Acesso em: 12 fev. 2014.

DICKINSON, Emily. **A branca voz da solidão**. Trad. José Lira. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. **Emily Dickinson: Não sou ninguém**. Trad. Augusto de Campos. Campinas: Editora UNICAMP, 2008.

_____. **Emily Dickinson: uma centena de poemas**. Trad. Aíla de Oliveira Gomes. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.

DONOGHUE, Denis. **Emily Dickinson**. 81. ed. Minneapolis: University of Minnesota, 1969.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

EMILY DICKINSON MUSEUM. 2009. Disponível em: <<http://www.emilydickinsonmuseum.org>>. Acesso em: 14 jan. 2014.

FAUSTINO, Mário. Sinopse. In: DICKINSON, Emily. **A branca voz da solidão**. Trad. José Lira. São Paulo: Iluminuras, 2011.

FERREIRA, Ana Paula. **Espaço e poesia na comunicação em meio digital**. 2010. 361f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2010.

_____. **Videopoesia: uma poética da Intersemiose**. 2003. 252f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - FALE Faculdade de Letras UFMG, Belo Horizonte, 2003.

FERREIRA, Jerusa Pires. Augusto, Arnaut, Rimbaut e outros provençais. SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon. **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004. p. 304-313.

FREEMAN, Margareth H. The International Reception of Emily Dickinson. **The Emily Dickinson Journal**, v. 19, n. 1, p. 103-107. 2010.

GILBERT, Sandra M; GUBAR, Susan. **The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination**. New Haven: Yale University Press, 1984.

_____. **The Norton Anthology of Literature by Women: the tradition in English**. New York: Norton, 1985.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo: Ática, 2006.

GOMES, Aíla de Oliveira. Introdução. In: DICKINSON, Emily. **Emily Dickinson: uma centena de poemas**. Trad. Aíla de Oliveira Gomes. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.

GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

HOLMES, James. **Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies**. Amsterdã: Atlanta, 1994.

JACKSON, Kenneth David. Augusto de Campos e o trompe-L'oeil da poesia concreta. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon. **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004. p. 11-35.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 22. ed. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2010.

_____. On Linguistic Aspects of Translation (1959). In: BROWER, Reuben A. **On Translation**. New York: Oxford University Press, 1966. p. 232-239.

JUNIOR, João Egidio Romão. Doença Renal Crônica: definição, Epidemiologia e Classificação. **Jornal Brasileiro de Nefrologia**, v. 26, supl. 1, n. 3, jul/ago/set. 2004.

JUSTINO, Luciano Barbosa. **A poesia de Augusto de Campos**. 1999. Dissertação (Pós-Graduação em Letras) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1999.

_____. **Poesis de campos:** poesia e poética em Augusto de Campos. 2005. Tese (Pós Graduação em Letras e Linguística) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005.

KHOURI, Omar. **Verbo e visualidade:** a propósito da poesia de Décio Pignatari e Augusto de Campos. 2012. Disponível em: < <http://cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=5292>>. Acesso em: 11 fev. 2014.

LARANJEIRA, Mario. Entrevista com Mário Laranjeira. In: BENEDETTI, Ivone; SOBRAL, Adail. **Conversa com tradutores.** São Paulo: Parábola, 2003b. p. 119-123.

_____. **Poética da tradução:** do sentido à significância. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2003a.

LINGE, Magali Fialho. Pequeno tributo a Emily Dickinson. **Revista Tema**, São Paulo, n. 58, p. 84-103, jul./dez. 2011. Disponível em: < <http://www.uniesp.edu.br/tema/tema58/09MagaliFialhoLinge.pdf>>. Acesso em: 11 fev. 2014.

LIRA, José. A invenção da rima na tradução de Emily Dickinson. **Cadernos de Tradução**, v. 2, n. 6, p. 77-103. 2000.

_____. **Biografemas da estrangeirização na poesia de Emily Dickinson.** 2004. Dissertação - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004.

_____. Emily Dickinson e a poética da estrangeirização. In: Evento PG Letras 30 anos - O Caminho se Faz Caminhando, 2006, Recife. **Anais eletrônicos...** Recife: 2006, UFPE, PPGEL. v. 1, n. 1, p. 556 - 569. Disponível em: < http://www.pgletras.com.br/Anais-30-Anos/Docs/Artigos/5.%20Melhores%20teses%20e%20dissertações/5.5_Jose_Lyra.pdf>. Acesso em: 2 ago. 2013.

MACIEL, Maria Esther. De pedra e areia - notas sobre a poesia pré-concreta de Augusto de Campos. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon. **Sobre Augusto de Campos.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2004. p. 130-139.

MALTZ, Bina. Antropofagia: rito, metáfora e pau-brasil. In: MALTZ, Bina; TEIXEIRA, Jerônimo; FERREIRA, Sérgio. **Antropofagia e Tropicalismo**. 1. ed. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1993.

MASSI, Augusto. Volume ilumina modernidade de Dickinson. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 14 jan. 2012. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/19862-volume-ilumina-modernidade-de-dickinson.shtml>>. Acesso em: 2 ago. 2012.

MONTANHINI, Nádia. **Emily e eu**: a arte poética de Emily Dickinson. São Paulo: Editora Pronto, 2011.

MORENO, Silene. **Ecoss e reflexos**: a construção do cânone de Augusto e Haroldo de Campos a partir de suas concepções de tradução. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. 2001.

MOURÃO, Fernanda. **117 e outros poemas**: à procura da palavra de Emily Dickinson. 2008. 271 f. Tese (Pós-Graduação em Letras) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

NÓBREGA, Thelma Médici. Transcrição e hiperfidelidade. **Cadernos de Literatura em Tradução**, n. 7, p. 249 - 255. 2006.

OBERHAUS, Dorothy Huff. Emily Dickinson's Book. **The Emily Dickinson Journal**, v. 2, n. 2, p. 58-65. 1993.

PAES, José Paulo. **Armazém literário**: ensaios. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

_____. **Tradução**: a ponte necessária. São Paulo: Ática, 1990.

PAZ, Octavio. **Tradução**: literatura e literaridade. Trad. Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.

PERRONE, Charles A. Viva vaia: para compreender Augusto de Campos (via EUA) In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARAES, Júlio

Castañon. **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7 Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. p. 209 - 218.

PIZA, Daniel. Traduções primam pela melodia. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17 mar. 1994. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/3/17/ilustrada/4.html>>. Acesso em: 14 jan. 2013.

PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PREMINGER, Alex; BROGAN, T. V. F. **The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics**. Princeton New Jersey: Princeton University Press, 1993.

PRÊMIO JABUTI. **Prêmio 1984**. 2013. Disponível em: <<https://www.premiojabuti.com.br/content/pr%C3%AAmio-1984>>. Acesso em: 11 fev. 2014

ROMANELLI, Sérgio. **A gênese de um processo tradutório**: Os manuscritos de Rina Sara Virgillito. 2006. 147 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) - Universidade Federal da Bahia, Salvador.

_____. **De poeta à poeta**: a única tradução possível? O caso Dickinson/Virgillito. Uma análise descritiva. 2003. 153 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) - Universidade Federal da Bahia, Salvador.

RÓNAI, Paulo. Apresentação. In: DICKINSON, Emily. **Emily Dickinson**: uma centena de poemas. Trad. Afia de Oliveira Gomes. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.

SANTAELLA, Lucia. A poética antecipatória de Augusto de Campos. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARAES, Júlio Castañon. **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. p. 161-178.

SEWALL, Richard Benson. Emily Dickinson. **A Collection of Critical Essays**. New York, Prentice-Hall, Inc.; Englewood Cliffs, 1963.

_____. **The Life of Emily Dickinson**. New York: Farrar Straus and Giroux, 1974.

SILVA, Marcelo José da. Dickinson e Bandeira: Coincidências, aproximação e encontro. In: XIV EPLE - Encontro de Professores de Língua Estrangeira, 2006, Londrina PR. **Anais do XIV EPLE**. Londrina PR, v. 1, p. 65-70. 2006.

SIMÕES, Alan Caldas. Manuel Bandeira: O tradutor. **A MARGem**, Uberlândia, ano 3, n. 6, p. 72-84, jul./dez. 2010.

SISCAR, Marcos. O percurso digital da dissonância concreta. **Folha de S. Paulo**, Caderno Mais!, 30 nov. 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3011200311.htm>>. Acesso em: 12 fev. 2014.

SMALL, Judy Jo. **Positive as sound**: Emily Dickinson's rhyme. Athens, Georgia: University of Georgia Press, 2010.

SPARKNOTES. Disponível em: <<http://www.sparknotes.com/poetry/dickinson/section3.rhtml>>. Acesso em: 11 jan. 2014.

SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon. **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

TATE, Allen. Emily Dickinson. In: SEWALL, Richard Benson. **Emily Dickinson. A Collection of Critical Essays**. New York, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, 1932. p. 16-27.

THACKREY, D. E. The Communication of the World, 1954. In: SEWALL, Richard Benson. **Emily Dickinson. A Collection of Critical Essays**. New York, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, 1963. p. 51-69.

VENUTI, Lawrence. **Translator invisibility**: a history of translation. London: Routledge, 1995.

WYLER, Lia. **Línguas, poetas e bacharéis**: uma crônica da tradução no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

DICIONÁRIOS

FERREIRA, Aurelio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

CAMBRIDGE DICTIONARIES ONLINE. Disponível em:
<<http://dictionary.cambridge.org/dictionary/american-english/brethren?q=brethren>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

HOUAISS, Antonio. **Novo dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

OXFORD. **Advanced Learners's Dictionary**. 7. th. ed. Oxford: Oxford University Press, 2005.

OXFORD POCKET. **Para estudantes de inglês**. 2. nd. ed. Oxford: Oxford University Press, 2010.

SANTOS, Agenor Soares dos. **Guia Prático de Tradução Inglesa: como evitar as armadilhas das falsas semelhanças**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

VOCABULARY.COM. Disponível em:
<<https://www.vocabulary.com/dictionary/brethren>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

ANEXOS

ANEXO 1 - Dissertações e teses encontradas no banco CAPES acerca de Augusto de Campos⁷⁰

DISSERTAÇÕES			
Pesquisador	Título da Pesquisa	Instituição de Ensino	Ano de Defesa
Ana Helena Barbosa Bezerra de Souza	A Tradução dos Poetas Metafísicos Ingleses por Augusto de Campos	Universidade de São Paulo (USP) - Teoria literária	1993
Pretextato Taborda Junior	Música de Invenção	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) - Música	1998
Luciano Barbosa Justino	A Poesia de Augusto de Campos	Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) - Literatura	1999
Noemi Jaffe	Trouxeste a chave? Ensino e interpretação de poesia	Universidade de São Paulo (USP) - Literatura* ⁷¹	2000
Ana Paula Ferreira	Videopoesia: uma poética da intersemiose	Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) - Estudos literários	2003
Cristina Monteiro de Castro Pereira	O tempo enquadrado de Augusto de Campos - Um lance caleidoscópico de dados	Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) - Literatura	2003
Daniel Lacerda	A (In)Comunicabilidade Verbal: O caso Augusto Campos	Universidade Tuiuti do Paraná (UTP) - Comunicação	2003
Expedito Ferraz Júnior	Tradição e vanguarda em Augusto de Campos	Universidade Federal da Paraíba (UFPB) - Literatura	2003
Gilda Sabas de Souza	Antilira de Augusto de Campos: Leituras de Invenções Poéticas	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC - SP) - Literatura	2006

⁷⁰ Disponível em: <http://capesdw.capes.gov.br/capesdw/Teses.do>. Acesso em: 25 fev. 2014.

⁷¹ As pesquisas que não tratam exclusivamente de Augusto de Campos foram identificadas com um asterisco (*).

Ronilson Ferreira de Melo	A gesticulação semiótica de E.E.Cummings na tradução de Augusto de Campos	Universidade Estadual do Ceará (UECE) - Linguística aplicada	2006
Marcelo Ferreira Marques	Tipografia expressiva: Augusto de Campos e os desenhos da poesia	Universidade Federal de Alagoas (UFAL) - Literatura	2008
Edna Atsue Watanabe	Vozes das Formas na Poesia Concreta do Grupo Noigandres	Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP) - Artes*	2009
Emerson Roberto de Oliveira Sitta	João Cabral de Melo Neto e Augusto de Campos: dois poetas engenheiros	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC - SP) - Literatura*	2009
Douglas Flório Salomão	Um enlace de três: Augusto, Ana e Arnaldo à luz da visualidade	Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) - Literatura*	2009
Marcus Vinicius Marvila das Neves	Entre campos: a música de invenção na poética de Augusto de Campos	Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) - Literatura	2010
Pedro dos Santos Silva	Modos de presença da materialidade midiática na poética de Augusto de Campos	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC - SP) - Comunicação	2011
Laercio Costa Resende Filho	Três vezes pierrot: subsídios para uma interpretação do canto falado de pierrô lunar com a recriação poética de Augusto de Campos para o português	Universidade de São Paulo – Música	2012
Taina Hilana Oliveira Pinto	A condensação entre poesia e trauma: um percurso com Augusto de Campos e Jorge Luis Borges	Universidade de Brasília – Psicologia*	2012

Thiago Moreira Correa	A metalinguagem na poesia de Augusto de Campos	Universidade de São Paulo – Linguística	2012
--------------------------	--	--	------

TESES			
Pesquisador	Título da Pesquisa	Instituição de Ensino	Ano de Defesa
Silene Moreno	Ecos e Reflexos: A Construção do Cânone de Augusto e Haroldo de Campos a Partir de suas Concepções de Traduções	Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) – Tradução*	2001
Helton Gonçalves de Souza	Diagramas concretos: uma leitura comparativa das poéticas de João Cabral de Melo Neto e Augusto de Campos	Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC - MG) - Literatura*	2003
Luciano Barbosa Justino	Poesis: de Campos, Poesia e Poética em Augusto de Campos	Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) - Literatura	2005
Rogério Barbosa da Silva	O signo da invenção na poesia concreta e n outras poéticas experimentais: uma análise da poesia brasileira e portuguesa dos anos 1950-2000	Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) - Estudos literários*	2005
Ana Paula Ferreira	Espaço e poesia na comunicação em meio digital	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC - SP) Comunicação*	2010
Andrea Soares Santos	O cânone via tradução: dos concretos aos contemporâneos	Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) - Estudos literários*	2010
Raira Costas Maia de Vasconcellos	Augusto de Campos e o labirinto verbicovisual de Poetamentos	Universidade Federal da Paraíba – Letras	2012

ANEXO 2 - *Corpus* da pesquisa: poemas de Emily Dickinson e as respectivas traduções de Augusto de Campos

1º poema	
Emily Dickinson	Augusto de Campos
I'm Nobody! Who are you? Are you - Nobody - Too? Then there's a pair of us? Don't tell! they'd advertise - you know!	Não sou Ninguém! Quem é você? Ninguém - Também? Então somos um par? Não conte! Podem espalhar!
How dreary - to be - Somebody! How public - like a Frog - To tell one's name - the livelong June - To an admiring Bog!	Que triste - ser - Alguém! Que pública - a Fama - Dizer seu nome - como a Rã - Para as palmas da Lama!

2º poema	
Emily Dickinson	Augusto de Campos
Too scanty 'twas to die for you, The merest Greek could that. The living, Sweet, is costlier - I offer even that -	Morrer por ti era pouco. Qualquer grego o fizera. Viver é mais difícil - É esta a minha oferta -
The Dying, is a trifle, past, But living, this include The dying multifold - without The Respite to be dead.	Morrer é nada, nem Mais. Porém viver importa Morte múltipla - sem O Alívio de estar morta.

3º poema	
Emily Dickinson	Augusto de Campos
Pain - has an Element of Blank - It cannot recollect When it begun - or if there were A time when it was not -	A Dor - tem Algo de Vazio - Não sabe mais a Era Em que veio - ou se havia Um tempo em que não era -
It has no Future - but itself - Its Infinite contain Its Past - enlightened to perceive New Periods - of Pain.	Seu Futuro é só Ela - Seu Infinito faz supor O seu Passado - que desvela Novos Passos - de Dor.

4º poema	
Emily Dickinson	Augusto de Campos
Success is counted sweetest By those who ne'er succeed. To comprehend a nectar Requires sorest need.	O Sucesso é mais doce A quem nunca sucede. A compreensão do néctar Requer severa sede.
Not one of all the purple Host Who took the Flag today Can tell the definition So clear of Victory	Ninguém da Hoste ignara Que hoje desfila em Glória Pode entender a clara Derrota da Vitória
As he defeated - dying - On whose forbidden ear The distant strains of triumph Burst agonized and clear!	Como esse - moribundo - Em cujo ouvido o escasso Eco oco do triunfo Passa como um fracasso!

5º poema	
Emily Dickinson	Augusto de Campos
I died for Beauty - but was scarce Adjusted in the Tomb When One who died for Truth, was lain In an adjoining Room -	Morri pela Beleza - e assim que no Jazigo Meu Corpo foi fechado, Um outro Morto foi depositado Num Túmulo contíguo -
He questioned softly "Why I failed"? "For Beauty", I replied - "And I - for Truth - Themselves are One We Brethren, are", He said -	"Por que morreu?" murmurou sua voz. "Pela Beleza" - retruquei - "Pois eu - pela Verdade - É o Mesmo. Nós Somos Irmãos. É uma só lei". -
And so, as Kinsmen, met a Night - We talked between the Rooms - Until the Moss had reached our lips - And covered up - our names -	E assim Parentes pela Noite, sábios - Conversamos a Sós - Até que o Musgo encobriu nossos lábios - - E - nomes - logo após -

6° poema	
Emily Dickinson	Augusto de Campos
Publication - is the Auction Of the Mind of Man - Poverty - be justifying For so foul a thing	Publicar - é o Leilão Da nossa Mente - Pobreza - uma razão De algo tão deprimente
Possibly - but We - would rather From Our Garret go White - Unto the White Creator - Than invest - Our Snow	Mas Nós - antes, em Greve, Da Mansarda ir, sem cor, Branca - Ao Branco Criador - Que investir - Nossa Neve -
Though belong to Him who gave it - Then - to Him Who bear Its Corporeal illustration - Sell The Royal Air -	A Ele o nosso Pensamento Pertence - a Ele Que encomenda Sua ilustração Corpórea - a Venda Do Real Alento -
In the Parcel - Be the Merchant Of the Heavenly Grace But reduce no Human Spirit To Disgrace of Price -	Mercar, sim - o que emana Do Celeste Endereço - Sem reduzir a Alma Humana À Desgraça do Preço -

7º poema	
Emily Dickinson	Augusto de Campos
<p>I felt a Funeral, in my Brain, And Mourners to and fro Kept treading - treading - till it seemed That Sense was breaking through -</p> <p>And when they all were seated A Service, like a Drum - Kept beating - beating - till I thought My Mind was going numb -</p> <p>And then I heard them lift a Box And creak across my Soul With those same Boots of Lead, again The Space - began to toll,</p> <p>As if the Heavens were a Bell, And Being, but an Ear, And I, and Silence, some strange Race Wrecked, solitary, here -</p> <p>And then a Plank in Reason, broke, And I dropped down, and down - And hit a World, at every plunge, And Finished knowing - then -</p>	<p>Senti um Féretro em meu Cérebro, E Carpideiras indo e vindo A pisar - a pisar - até eu sonhar Meus sentidos fugindo -</p> <p>E quando tudo se sentou, O Tambor de um Ofício - Bateu - bateu - até eu sentir Inerte o meu Juízo</p> <p>E eu os ouvi - erguida a Tampa - Rangerem por minha Alma com Todo o Chumbo dos pés, de novo, E o Espaço - dobrou,</p> <p>Como se os Céus fossem um Sino E o Ser apenas um Ouvido, E eu e o Silêncio a estranha Raça Só, naufragada, aqui -</p> <p>Partiu-se a Tábua em minha Mente E eu fui cair de Chão em Chão - E em cada Chão havia um Mundo E Terminei sabendo - então -</p>

ANEXO 3 – Transcrição das entrevistas de Augusto de Campos utilizadas nesta pesquisa

CAMPOS, Augusto. Augusto de Campos: em busca da "alma" e da "forma". **Revista do Instituto Humanitas Unisinos**, São Leopoldo, n. 276, ano VIII, 6 out. 2008a. Entrevista concedida à André Dick. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2212&secao=276>. Acesso em: 30 set. 2012.

Augusto de Campos: em busca da “alma” e da “forma”

Nesta entrevista, o poeta Augusto de Campos fala sobre o seu novo livro de traduções, *Emily Dickinson: não sou ninguém*. Além disso, aborda seu trabalho de tradução em geral, falando, por um lado, do seu processo, e, por outro, das versões poéticas infelizes – canhestras – destinadas, às vezes, ao leitor.

Aos 77 anos de idade, Augusto de Campos continua sendo um dos principais nomes da poesia não só brasileira, mas internacional, em razão também de ter criado, ao lado de seu irmão Haroldo e de Décio Pignatari, a poesia concreta. Esta foi o mote para que escritores pouco falados no Brasil fossem descobertos, a exemplo de Joyce, Cummings, Pound e Mallarmé.

Nesta entrevista, concedida por e-mail à IHU On-Line, Augusto comenta sobre as traduções que fez para o livro *Emily Dickinson: não sou ninguém* (Campinas: Editora da Unicamp, 2008), recém-lançado. Trata-se de um livro que se soma, em qualidade, aos que Augusto vem lançando há anos. Tradutor de Rimbaud, Mallarmé, Dante Alighieri, de poetas russos modernos, o poeta provoca os tradutores que se lançam sem conhecimento do que considera essencial para a tradução: “O tradutor precisa se aprofundar no texto traduzido, adquirir a sua ‘persona’, criar um diálogo medular com ele, captar a sua ‘alma’. Mas sem ‘forma’, não faz nada que preste”. Ele afirma realizar uma “tradução-arte”, ou seja, “uma tradução que não se limite ao literal, mas recupere os achados artísticos do original e se transforme num belo poema em português e não num arremedo canhestro”.

A poeta norte-americana Emily Dickinson teve sua obra simplesmente ignorada em vida. Segundo Augusto, isso em dá em razão de dois motivos: “A razão básica da ocultação de sua poesia foi, naturalmente, a novidade da sua linguagem, incompreendida no seu tempo. Mas também, no caso de Emily, o preconceito do puritanismo da época em

relação ao talento artístico feminino e o próprio temperamento tímido e reservado da poeta”. Para ele, a poesia de Dickinson traz “indagações sobre o Tempo, a Morte e a Eternidade, temas que a todos nós afligem como uma fundamental pergunta sem resposta”.

Nesta entrevista, Augusto fala ainda do surgimento de seu interesse pela tradução, da admiração pela poesia das mulheres e ainda dos poetas vem traduzindo nos últimos anos, como Rilke e August Stramm. Confira.

IHU On-Line - Como se deu o processo para o domínio de tantas línguas, imprescindível para o trabalho de tradução que realiza? Havia interesse por conhecer novas literaturas desde cedo?

Augusto de Campos - Sim havia muito interesse. Os intelectuais do primeiro mundo — com grandes exceções, é claro, como Pound e Eliot — tendem ao monolinguismo. Já nós, emergentes do terceiro, queríamos “antropofagar” tudo o que havia de mais avançado, no plano internacional e tomar a frente do que se fazia. Desde cedo, Décio, Haroldo e eu procuramos dominar o maior número dos idiomas essenciais para estarmos na ponta das informações literárias. Fomos ajudados por morar em São Paulo, que, nos anos 50, já tinha livrarias como a Pioneira (especializada em importações de livros de língua inglesa), a Francesa e a Italiana. Muito jovem, li Kafka em espanhol e francês, quando ainda não estava traduzido para o português, Maiakóvski (antes de estudar russo) em espanhol, Ungaretti em seu próprio idioma. No curso secundário, estudávamos latim, inglês, francês. O espanhol fazia parte, mais adiante, do currículo escolar.

IHU On-Line - Poderia explicar por que o senhor classifica sua tradução como “tradução-arte”? É possível ser fiel aos experimentos do poema original sem “trair” seu conteúdo?

Augusto de Campos - Entendo por “tradução-arte” o mesmo que Haroldo chamou de “transcrição”. Uma tradução que não se limite ao literal, mas recupere os achados artísticos do original e se transforme num belo poema em português e não num arremedo canhestro. É possível, sim, ser fiel aos experimentos do poema original sem “trair” seu conteúdo mas isso exige duas condições básicas: a técnica artística (que é, segundo Pound, o teste da sinceridade, pois como ele acentua, se uma obra não merece boa técnica é porque lhe falta merecimento) e a identificação emocional com o texto de origem. Fácil não é. A maioria das traduções atuais do passado entre nós falha, desde logo, porque os tradutores carecem de conhecimentos de métrica. A regra é o pé-quebrado. Mas também não basta marchar com pé-de-chumbo

metrificado, e colocar um rima qualquer na ponta, invertendo e malversando a sintaxe. É preciso muita sensibilidade para recobrar a paixão concentrada do poema, aquela “espécie de matemática inspirada” para as nossas emoções, de que fala Pound. O conteúdo não deve ser pensado à letra, em unidades semânticas, mas como um conjunto formal-semântico-emocional, cujo espírito deve ser captado. Algumas pequenas “traíções” são inevitáveis em prol da reconstrução tradutória, o que não quer dizer que se devam desprezar os significados. Corta-se aqui, recupera-se adiante.

IHU On-Line - O senhor tem alguns livros-chave de tradução, a exemplo de *O anticrítico* (São Paulo: Companhia das Letras, 1986), *Linguaviagem* (São Paulo: Companhia das Letras, 1987), *Verso reverso* controverso (3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991) e *Invenção* (São Paulo: Arx, 2003). Há uma tendência, em quase todos eles, em selecionar poemas e poetas à margem de um cânone mais oficial: poetas que, de modo quase geral, procuraram o anonimato, como o senhor fala de Dickinson em *O anticrítico*, por exemplo. O que Dickinson mais apresenta em sua poesia que costuma ser esquecido pela corrente poética?

Augusto de Campos - De fato, a seleção de poetas à margem do cânone fez parte de um definido projeto comum do trio-núcleo da poesia concreta. Desde cedo, nos propusemos “re-ver” o passado literário, desconstruir muitos dos preconceitos críticos que marginalizaram poetas inovadores. De início, nos preocupamos em traduzir os poetas fundamentais para instituir novas formas de organização poética, praticamente ignorados entre nós em seus poemas radicais, tidos como intraduzíveis. Mallarmé-Pound-Joyce-Cummings, Gertrude Stein, Kurt Schwitters, Arno Holz, Hopkins e outros. Foi uma coisa programática. Restabelecido o “equilíbrio ecológico” que minimizava a obra desses poetas e dos nossos Oswald, Sousândrade, Kilkerly, entre outros, “traduzidos” por nós para a crítica tradicional, foi-nos possível abrir o leque e revelar a face oculta de outros poetas, clássicos ou não, cuja apreciação, canonizada e engessada, passou a ser focalizada sob outra perspectiva: caso de Maiakóvski (até então traduzido e até “colado” de traduções espanholas, com omissão dos seus poemas mais experimentais) e também de Rilke e Rimbaud, vistos como visualistas mais do que visionários. Revisitamos, com “olhos novos”, a poesia dos “inventores” de todos os tempos, poetas da antiga China e trovadores provençais, Dante, Cavalcanti e Shakespeare.

Parâmetros não-canônicos

O anonimato nem sempre foi uma condição obrigatória dos poetas. Muitos foram admirados em sua época, ainda que nem sempre pela sua melhor poesia. A marginalização ou obscuridade do poeta é um problema de dificuldade de recepção diante da informação nova e que, naturalmente, vitimiza os mais inovadores. O nosso trabalho foi de desconstrução conceitual e reconstrução de sua leitura sob parâmetros não-canônicos. O caso de Emily Dickinson tem, sim, essa característica do anonimato, em comum com a de Fernando Pessoa, que, como ela, teve a maior parte de sua obra revelada após a sua morte. Porém a situação de Emily foi ainda mais drástica, porque só teve publicados 10 poemas em vida, alguns sem o seu nome e sem que sequer os visse impressos. A razão básica da ocultação de sua poesia foi, naturalmente, a novidade da sua linguagem, incompreendida no seu tempo. Mas também, no caso de Emily, o preconceito do puritanismo da época em relação ao talento artístico feminino e o próprio temperamento tímido e reservado da poeta.

IHU On-Line - Em Poesia da recusa, o senhor faz uma seleção de poetas russos, ressaltando belos poemas sociais, lembrando o lema da poesia concreta: “Sem forma revolucionária não há arte revolucionária”. O senhor acha que revolução poética tem a ver, nesse caso, também com a revolução política? Em relação a isso, qual seria a diferença de Dickinson, uma figura extremamente discreta, em relação a uma Marina Tzvietáieva, por exemplo, já que o senhor, no prefácio de *Não sou ninguém*, faz uma comparação entre as duas?

Augusto de Campos - A frase de Maiakóvski diz respeito mais propriamente à inconsistência da poesia participante de linguagem tradicional, a poesia participante populista, de palanque, como foi canonizada por Stálin e o “realismo socialista” que já começava a se desenhar à época do suicídio do poeta. Em Poesia da recusa, não pretendi abordar poemas de feição política, mas poemas nos quais, por sua natureza estética e ética, se manifesta, agudamente, um ímpeto revolucionário. Alguns poemas são expressamente políticos, como a sátira de Mandelstam contra Stálin, ou os poemas de Tzvietáieva contra a invasão da Tchecoslováquia pelos nazistas. Outros não estão implicados com mensagens políticas. A revolução implícita nos poetas e poemas que traduzo, sob a rubrica de “recusa”, está mais ligada à negativa dos verdadeiros poetas em abdicar das suas convicções e rebaixar a sua proposta artística, mesmo quando hostilizados ou sacrificados. Registro casos exemplares dessa conduta. Tzvietáieva e

Emily são personalidades muito diferentes, e a razão política que aparece em alguns poemas da primeira não existem na segunda, cujas especulações são mais metafísicas. O que me chamou a atenção, ao compará-la com Tzvietáieva, apesar das diferenças do tempo em que viveram e de suas biografias, foram duas características: a concentração da linguagem e da emoção e a coincidência da forma original com que inscreveram seus poemas, substituindo a pontuação convencional por traços (travessões ou hífens). Comuns no idioma russo, onde se diz “Ia — odin”, omitindo o verbo, ou seja “Eu (estou) só, mas não com a intensidade com que aparecem nos textos tzvetaiavanos; incomuns na língua inglesa com a profusão com que surgem na poesia de Emily, substituindo pontos e vírgulas. A conjugação desses recursos induz, em ambos os casos, a interferências e ruptura no discurso poético, que sugerem processos próximos da montagem e lhes conferem originalidade e extremo vigor poético. Some-se a isso a recusa ética que encontro nas duas personalidades.

Tradução e compreensão

Aprendi e aprendo com todos os poetas que traduzo. Todos me influenciam, de algum modo. Mas tento, instintivamente, proceder como Hopkins, que dizia, com respeito às suas leituras prediletas, que o que lhe ocorria era “admirar e fazer outra coisa”. O meu trabalho em computador é consequência das teses que levantamos nos anos 50, que tinham em vista a assimilação das novas conquistas tecnológicas. Mas, por mais diversos que sejam dos poetas do passado que traduzi, fica-me sempre algo de suas lições. Obviamente o “paideuma” concreto tem lugar privilegiado, mas não exclusivo, entre esses poetas. Un coup de dés, de Mallarmé, entre dois séculos, pode ser visto, à luz do universo digital, como um pré-hipertexto.

IHU On-Line - A poesia feminina, no Brasil, e mesmo no mundo, é vista, de maneira superficial, como piegas, confessional, “feminista”. O que Dickinson traz de novo em relação a uma tradição de poetas americanas como Gertrude Stein, que o senhor também traduziu, e quais os principais desafios que suas traduções impõem?

Augusto de Campos - As duas poetas demonstram, cada qual à sua maneira, que essa história de poesia “feminina” é mais uma questão de preconceito e de discriminação do que outra coisa. A poesia de Safo é talvez a mais bela poesia lírica da antiga Grécia. A “trobairiz” provençal Condessa de Dia não é inferior aos melhores trovadores do seu tempo. Modernamente, quando foi concedido mais espaço à expressão das

mulheres, revelaram-se poetas e escritoras excepcionais como Marianne Moore, Mina Loy, Djuna Barnes. Entre nós, a Gilka Machado dos Cristais partidos figura com dignidade ao lado de qualquer dos pós-simbolistas da sua época. Cecília Meireles é delicada mas não é piegas. Emily e Gertrude são expressões máximas de criatividade e de inovação. As duas são difíceis de traduzir. A maior dificuldade que encontrei com Gertrude foi a escassez de monossílabos e palavras curtas em nossa língua, o que gera muitas perdas, no caso de sua obra mais experimental, onde o som é essencial, e acaba limitando as nossas escolhas. Só dá para traduzir esteticamente alguns textos. No de Emily, há a extrema síntese e essencialidade de sua obra, elíptica e aforismática. Também aqui o português desajuda, embora não tão drasticamente, pela falta de um estoque de vocábulos breves, o que exige um grande “tour de force” para manter o ritmo, a intensidade, a concentração originais. Deixei de traduzir muitos poemas dela, que me dizem muito, por não ter conseguido achar a chave, “acertar na veia”, como se diz no futebol; aí, preferi tirar o time do campo.

Fórmula da tradução

“Forma e alma” é a minha fórmula. Um dos maiores exemplos é o de Omar Khayyam, vertido sete séculos depois, do persa, por Edward Fitzgerald. Ninguém sabe persa. O que conhecemos como o Rubaiyat de Khayyam é a versão inglesa, “Omar Fitzgerald”. Escritores tão diversos mas tão extraordinários como Pound e Borges o tomam como tradutor exemplar. Borges chega a insinuar a transmigração de almas. O tradutor precisa se aprofundar no texto traduzido, adquirir a sua “persona”, criar um diálogo medular com ele, captar a sua “alma”. Mas sem “forma”, não faz nada que preste.

IHU On-Line - Dickinson publicou raros poemas em vida, desencorajada por escritores que não compreenderam, à época, sua poesia. Há um interesse seu por poetas que buscam uma síntese em sua obra, como Mallarmé, Kilkerry, G. M. Hopkins? Dickinson, no entanto, deixou quase dois mil poemas. Sua obra, de modo geral, se mantém única, excepcional num todo? E como é possível poetas desse nível não serem aceitos em seu tempo? Estaremos sempre atrasados em relação a escritores de qualidade como Dickinson?

Augusto de Campos - Bem, é preciso considerar que os poemas de Emily foram extraídos de cadernos, cartas e bilhetes. Nem todos têm o acabamento e a perfeição de “Não sou ninguém” e outros. Mas sua obra é, sim, excepcional, e seus melhores poemas têm uma concisão e uma

dimensão de modernidade que não encontramos, sob certos aspectos, nem em grandes poetas como Poe ou Whitman, seus contemporâneos. Poetas da estirpe dela não foram aceitos no seu tempo porque estavam à frente dele: seus textos não estavam repertoriados, fugiam ao convencional. Isso ocorreu e ocorre sempre que um escritor ou um artista inova, quando sua linguagem ultrapassa a codificação vigente.

IHU On-Line - Sendo um dos criadores da poesia concreta, o senhor avalia que Dickinson, em sua obra, vai do cONcRETo ao eTERNO? Poderia explorar essa questão?

Augusto de Campos - Ressalto em maiúsculas o palíndromo TERNO que vislumbrei nas duas palavras com que procuro, sinteticamente, definir os traços polares da sua poesia, aos quais não está alheia a ternura da sua emoção: a substantividade do léxico dickinsoniano e a sua capacidade de ir de temas aparentemente singelos, da observação de pequenos dados e eventos da natureza ou do ser humano, a indagações sobre o Tempo, a Morte e a Eternidade, temas que a todos nós afligem como uma fundamental pergunta sem resposta. Do concreto ao abstrato.

IHU On-Line - O senhor acha que ainda há uma resistência a ver a tradução como um trabalho necessário e influente para o entendimento da dita poesia brasileira, ou ainda há aquela ideia de que tradução não é um produto original e é, portanto, inferior, ou isso tem mudado?

Augusto de Campos - É até certo ponto compreensível o desprezo pela tradução de poesia, porque em geral ela é medíocre. Uma espécie de estelionato poético e desrespeito ao poeta traduzido, embora os tradutores pareçam não ter consciência disso, porque não conhecem suficientemente métrica nem ritmo, não têm técnica nem são poetas hábeis e habilitados para traduzir. O resultado é sofrível, o mais das vezes. Seria melhor, em muitos casos, que fizessem traduções literais, sem pretensão poética, e edições críticas, que são muito úteis, quando confiáveis. Sem as traduções críticas literais e acompanhadas de estudos e glossários, como as de Lavaud ou Toja, da poesia de Arnaut Daniel, eu não teria me aventurado a traduzir do provençal antigo todas as suas 18 canções, dificílimas de entendimento. Mas sem técnica e paixão não conseguiria transmitir a sua voz em português.

IHU On-Line - Por que o senhor ainda acha que certa crítica acredita que os poetas modernos, como Dickinson, ao terem uma linguagem elaborada, estão apartados do pathos existencial? Ainda há essa dicotomia na interpretação da poesia, ou seja, esta, para ser considerada

boa correntemente, ainda deve ser confessional, piegas?

Augusto de Campos - Há muito preconceito em relação à “forma”. Ana Cristina Cesar, por exemplo — figura tão simpática, vista por todos com afeto, ainda mais pelo seu final trágico — se mostrou inicialmente muito restritiva contra o que ela imaginava ser um “approach” formalista e “político” (leia-se “concretista”) de minha parte, reconhecendo a qualidade artesanal das minhas versões, mas vendo-as desfavoravelmente em relação à aparente espontaneidade de Manuel Bandeira (o texto de Ana Cristina a que me refiro é o intitulado “Bastidores da tradução” e compara os Poemas traduzidos de Bandeira ao meu Verso reverso controverso, saído em 1974). Mas a verdade é que Ana Cristina sofria do preconceito geracional contra a “forma”, sendo também uma tradutora incipiente de poesia. Ver as tentativas de tradução que fez de “Do not go gentle”, de Dylan Thomas, pobres de métrica e rima, quando o original é impecável. Foi preciso Caetano cantar a minha versão de “Elegia”, na composição popular de Péricles Cavalcanti, para que ela se tocasse. Mais tarde, reconsiderou sua primeira impressão, quando saiu a edição do meu Mais provençais pela Editora Noa Noa, em 1983, num artigo que denominou “Bonito demais”. Esse escrito aparece, como o anterior, no livro póstumo Crítica e tradução, às páginas 254-255, escondido pelo organizador, já que precisa ser procurado, com lente, num índice acronológico e obscuro. Outros comentaristas continuam a repetir que só nos interessa a forma, o que não é verdade.

Envolvimento emocional com a poesia

Sempre fiz acompanhar as minhas traduções por considerações que envolvem traços caraterológicos dos autores no contexto do seu tempo e nunca deixei de me envolver emocionalmente com os poemas. Verso reverso controverso é um livro apaixonado. É uma injustiça que salta aos olhos, desde o prefácio, julgá-lo um livro formalista e didático. Livro, aliás, precedido por um vibrante Maiakóvski, com traduções do russo, por Haroldo de Campos e por mim, com a colaboração de Boris Schnaiderman, publicado em 1967 pela editora Tempo Brasileiro. Entendo que é preciso vestir a pele do poeta traduzido. Flaubert: Madame Bovary c'est moi. Eu morri sob o epitáfio de Tristan Corbière: “Matou-se de paixão ou morreu de preguiça” e “morri pela Beleza” com Emily Dickinson. Se enfatizo a forma é porque é o ponto mais frágil das traduções brasileiras, muitas delas bem intencionadas, mas invalidadas desde logo pela falta de domínio artístico — “o teste da sinceridade”. Creio que o preconceito é, em grande parte, uma atitude defensiva,

originária de deficiências técnicas, que colocam a arte poética, sem a qual o poema é nada, em segundo plano. Não é à toa que Pignatari recomendou aos jovens, irônica mas objetivamente, que lessem Bilac. Este, pelo menos, não errava a mão na métrica nem na gramática, tinha riqueza rímica e era fluente em seus versos. O nome, aliás, já era um alexandrino perfeito: Olavo Braz Martins dos Guimarães Bilac...

IHU On-Line - Quais são seus próximos projetos na área de tradução. Sabe-se, por exemplo, que há um para sair pela Perspectiva, do poeta alemão August Stramm ... pode adiantar um pouco sobre ele?

Augusto de Campos - Stramm é o mais radical dos poetas expressionistas alemães. Também extremamente conciso como Emily. Morreu em combate na primeira Grande Guerra do século passado. Vivendo na época do Alto Modernismo, informado de movimentos de vanguarda, como o Futurista, criou um estilo próprio e único. O que chamei de “poemas estalactites”. Dificilimo também de traduzir, por causa de sua propositada desestabilização da linguagem poética, onde as categorias gramaticais transitam de substantivo a verbo ou a adjetivo, se intercambiam — uma areia movediça que complica o seu entendimento e a sua conversão para outros idiomas. Por isso é até hoje pouco traduzido. Outro projeto, que estou preparando, é uma coletânea de traduções de Byron (principalmente o satírico, de D.Juan) e seu oposto, Keats, de que verti mais duas Odes e alguns poemas. Acho muito interessante acoplar obras tão diferentes, da mesma época, e buscar encontrar a complementaridade desses dois grandes poetas na perspectiva do tempo. E traduzi mais 50 poemas de Rilke — com ênfase, como sempre, na “poesia-coisa” — que pretendo acrescentar a uma futura republicação do meu livro Coisas e anjos de Rilke.

CAMPOS, Augusto. Augusto de Campos. O ‘vocalista’ da alma e da forma. **Jornal da Unicamp**, Campinas, n. 417, ano XXIII, 24 a 30 set., p. 5-8. 2008b. Entrevista concedida a Álvaro Kassab e Eustáquio Gomes. Disponível em: http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/novembro2008/ju417_pag05.php. Acesso: 16 dez. 2012.

Jornal da Unicamp – Na introdução de Emily Dickinson: Não sou ninguém, o senhor observa que “tudo em Emily é paradoxo” e que “a integridade poética que a caracteriza assume radicalismos extremos”. Nesse contexto, quais foram os maiores desafios encontrados na tradução dos poemas deste livro?

Augusto de Campos – O maior desafio, sem dúvida, foi encontrar uma fórmula para tentar capturar, com “duende” (Garcia Lorca, “Teoria e Jogo do Duende”) a linguagem extremamente sintética da grande poeta, sabendo-se que o português leva muita desvantagem em confronto com o monossilabismo do idioma inglês, e considerada a meta de produzir poemas palatáveis em nossa língua. Não me cabe julgar o que consegui. Desacostumada com traduções artísticas, muita gente me acusou, durante a minha carreira literária, de só dar valor aos problemas estéticos. Realmente, mas transponho para as traduções a consideração mais genérica de Pound: “a técnica é o teste da sinceridade”. Se uma tradução não merece uma boa técnica, é porque ela é de valor inferior. Mas sempre acreditei, sem ser acreditado, que tradução é uma questão de forma & alma. Arte & duende. Niña de los Peines, Billie, Janis, “canta’oras”. No mais cf. no CD “Badu Live”, a frase da cantora Erykah Badu que precede a faixa 12 (“Tyrone”): “Now keep in mind that I’m a [sic] artist and I’m sensitive about my shit...”, infelizmente suprimida do vídeo que pode ser visto no YouTube. “Mme Bovary c’est moi”, disse o perfeccionista Flaubert. Tento “ser” Emily. E, acreditem-me ou não, “I’m a soul man.”

JU – O senhor traduziu obras que integram um leque que vai de poetas provençais a Pound, passando por Donne, Mallarmé, Cummings, Joyce e Khliébnikov, entre tantos outros. Muitos desses autores eram praticamente desconhecidos no Brasil. Em que medida a tradução cumpre no país uma missão, digamos, didática?

Augusto de Campos – Creio que a função didática é muito importante, não apenas no sentido de apresentar ao leitor, em transposições artísticas, autores desconhecidos, alguns considerados impossíveis de traduzir. É relevante, também, em termos de ensinamento estético. Por exemplo, até professores universitários não passam no teste da métrica. Foi uma tradição poética que se perdeu nas gerações mais novas e que, paradoxalmente, “os concretistas” Décio, Haroldo e eu, desde o início, dominamos. De uns tempos para cá, o pé-quebrado é a regra até em traduções eruditas, ainda que meritórias no que concerne a informações, notas e dados biográficos. Não foi por outra razão que Décio Pignatari, para surpresa de muitos, recomendou aos poetas jovens que lessem Bilac... Olavo Braz Martins dos Guimarães Bilac já era um alexandrino perfeito até no seu nome. Esse não errava a mão nos sonetos que escrevia: “Última flor do Lácio, inculta e bela...”.

No início, as nossas traduções foram amorosamente programáticas. Era preciso reabilitar e fazer conhecer de verdade Mallarmé, os Cantos de Pound, o Finnegans Wake de Joyce, os poemas mais radicais de

Cummings. Devotamo-nos a isso conscientemente, com a ideia poundiana da crítica-via-tradução, além de enfatizar esses grandes criadores em nossos artigos e manifestos. Isso foi imprescindível até para o entendimento da virada-de-mesa que estávamos tentando dar na poesia brasileira. Fazia-se imprescindível encontrar um “paideuma” – um elenco de autores básicos para que se pudesse regenerar a linguagem poética.

Pensar que a própria crítica francesa (sem contar, “entre nous”, os francófilos, como o simpático Sérgio Milliet, mentor da revista *Clima*), consideravam “Un Coup de Dés” um fracasso. Foi um crítico americano, Robert Green Cohn (*L’Oeuvre de Mallarmé — Un Coup de Dés*, 1951) que fez o primeiro estudo consequente do poema. E os poetas franceses da badalada revista *Change* só vieram a se dar conta da importância do “Lance de Dados” em fins dos anos sessenta, mais de dez anos depois de nós. Mesmo assim, quem se debruçar sobre as nossas primeiras traduções lá encontrará, entre outras, as de Villon (na estupenda e irreverente tradução que Décio fez da “Balada da Gorda Margô”), Donne, Marvel, Marino, Ungaretti, Wallace Stevens e muitos outros.

O grande Mário Faustino (este entendia do riscado) revirou, um dia, a minha pasta de traduções e foi marcando, com uma cruz a lápis, as de que mais gostava. Publicou algumas delas na sua admirável página “Poesia Experiência”, no Suplemento Literário do *Jornal do Brasil*, entre 1956 e 1958, na fase da poesia concreta que denominamos “ortodoxa”. Depois dessa primeira fase do movimento, restabelecido o “equilíbrio ecológico” da recepção dos “inventors” da poesia do nosso tempo, fomos abrindo ainda mais o leque. Com o generoso apoio linguístico de Boris Schnaiderman, nosso querido professor de russo, Haroldo e eu publicamos em 1967, pela Editora Tempo Brasileiro, nossas traduções de Maikóvski. E no ano seguinte, pela *Civilização Brasileira*, de Ênio Silveira, abominado pela ditadura, a antologia da poesia russa moderna. Inclusive alguns dos poemas mais engajados, como os que escolhi, de propósito, como “Tzares, tzares tremiam”, de Khliébnikov; e, de Maikóvski, “Black and White” (sobre os maus-tratos infligidos aos negros de Cuba pelos alvos “reis” do açúcar e dos charutos), que assim termina: “Como saberia / que com tal questão / deveria dirigir-se / ao Komintern em Moscou?”); “Hino ao Juiz”, onde usei com intenção o verbo “cassar”: “Os juízes cassam os pássaros, a dança / A mim, a você e ao Peru”. E ainda por cima, o epigrama “Come ananás / mastiga perdiz / Teu dia esta prestes, burguês.”, no qual embuti, sibilamente, o nome de Prestes.

‘As nossas traduções foram mais longe do que se pensa’

Nunca pertenci ao “Partidão”, e desde sempre detestei Stálin e Jdánov, mas a ditadura militar me indignava, e eu provocava. Em 1962, eu tinha publicado o suspeito “Greve” e o explícito “Cubagramma”. Em dezembro de 64, havia exposto na Galeria Atrium, Avenida São Luiz, no centro de São Paulo, os meus “popcretos”, entre os quais “Olho por Olho” e “SS”, que denunciavam e satirizavam o golpe militar. Mais ainda: em setembro do mesmo ano, no famoso Times Literary Supplement de Londres, saíra o não menos satírico “Brazilian Football” (jogando com as palavras GOAL e GAOL (variante de “Jail”). Eu não tinha defesa, caso os milicos lessem poesia ou os mais famosos jornais literários do mundo. Não liam, apesar de estarem de olho no Ênio Silveira. Com o apoio pardo-eminente do suposto “gênio” letrado Golbery (como é que não entrou na Academia Brasileira de Letras?) estavam preocupados só com o grande público da televisão e dos festivais de música popular. Mesmo assim, ficávamos à mercê de algum dedo-duro. Por sorte não aconteceu, salvo incidentes menores.

Por exemplo, a Revista dos Tribunais negou-se a publicar o segundo número – o vermelho – da revista Invenção (1962), por causa do meu “Cubagramma” e da “Estela Cubana”, do Décio. Tendo vencido por maioria no conselho da Invenção, mantivemos os poemas e nos preparamos para o pior. Fomos convocados pela direção da Revista dos Tribunais para uma reunião arranjada por Cassiano Ricardo, que havia conseguido a editora para nós e era amigo deles. Ao chegarmos, houve uma discussão acalorada. A certa altura falou-nos um dos diretores, em tom exaltado: “Nós não publicamos poesias de comunistas!” Já sabendo contar até dez, tínhamos conversado na véspera com Masao Ohno, que se prontificou a comprar o miolo, todo impresso àquela altura. A resposta pronta foi: “Então você não é mais o nosso editor.” A revista saiu, afinal, com a rubrica da Masao Ohno Editora. Desculpem a digressão e o desabafo. “O concretismo é frio e desumano”. A partir do “Beba Coca Cola” (1957) de Décio Pignatari.

A verdade é que, desde a primeira hora, as nossas traduções foram muito mais longe do que se pensa, e com o tempo, mais longe ainda, embora sempre mantendo a marca de antitradição das “transcrições”. Um crítico afirmou que nós só traduzíamos poetas que interessavam à defesa do concretismo. Sentimo-nos honrados. Como se Dante, Shakespeare e Goethe houvessem sido traduzidos com esse objetivo. Não é que a afirmação de Haroldo, de que toda a poesia é “concreta”, fazia sentido?

Bem-vindos ao Concretismo, queridos e incomparáveis mestres da poesia, "nos semblables, nos frères"...

JU – Um dos traços do Concretismo brasileiro era, ou é, sua interação com o fluxo das vanguardas internacionais. O Concretismo foi, segundo suas próprias palavras, um movimento translinguístico. Em paralelo, o senhor levou a atividade do tradutor ao paroxismo ao pregar a ideia da tradução como recriação. Para além da teoria e do campo conceitual, suas intervenções sempre buscaram a experimentação, co-mo é o caso da transcrição de *The Sick Rose* (A rosa doente), de William Blake, para ficar em um exemplo. Que papel desempenhou a tradução nas interlocuções culturais do movimento ou mesmo em seu direcionamento estético?

Augusto de Campos – Essa per-gunta envolve mais de uma questão. A primeira, a da interação com o fluxo das vanguardas ao nível internacional. Esta se deu por duas razões principais. O minimalismo da fase "ortodoxa" e a sua ênfase nos elementos visuais, que nos permitiam transpor as barreiras do nosso idioma, escassamente conhecido no exterior. Outra, a inesperada coincidência estético-ideológica com alguns poetas europeus, especialmente o suíço-boliviano Gomringer, que aceitou a nossa proposta de denominar "concreta" a nossa poesia e a das suas "Constelações". E à explosão internacional do movimento que se deu, a seguir, e foi parar até no Japão, graças aos contactos de Haroldo com o poeta Kitasono Katsue e à exposição de Poesia Concreta Brasileira, em 1960, no Museu de Arte Moderna de Tóquio, organizada pelo músico e poeta Luis Carlos Vinholes. Claro, que poemas mais complexos como "Estela Cubana" não podiam ser facilmente entendidos.

Quanto às minhas traduções, de cujos critérios já falei ao responder à primeira pergunta, embora respeite e tenha até chegado a utilizar uma que outra vez, por mais técnico, o termo "transcrição", cunhado por Haroldo, preferi sempre chamá-las de "tradução-arte", em homenagem ao nosso "futebol-arte", que tanto admiro. Eu me considero um "vocalista" dos poemas que traduzo. Aliás, isso me lembra que um dos líderes da "geração de 45" dizia com sarcasmo, que nós, os irmãos Campos e o Décio, éramos os "trigênios vocalistas" da poesia, comparando-nos, depreciativamente, aos Trigêmeos Vocalistas, sucesso popular da época, hoje esquecidos. O que chamo de "intraduções" (insinuando um 'in-' e um "intra"), como "A Rosa Doente", de Blake, são traduções intersemióticas, nas quais seleciono um poema ou fragmento que me impactaram e neles intervenho com elementos icônicos, gráfico-visuais, ausentes no original. No que diz respeito aos

poemas que traduzi, sempre aprendi muito com todos eles, embora, na minha própria poesia, tenha procurado seguir o conselho de Hopkins: "admirar e fazer outra coisa".

'Movimentos surgem por necessidade histórica e estética'

JU – “Houve um câmbio de horizonte cultural, uma crise ideológico-cultural, a partir de meados dos anos 60, que, a meu ver, não mais tornou praticável “programar o futuro”, demandando uma poesia do presente, da “agoridade”: o que eu chamo “poesia pós-utópica”. São palavras de Haroldo de Campos, ditas em 1996, quando o Plano-Piloto da Poesia Concreta completou meio século. Nessa mesma ocasião o sr. disse numa entrevista a O Globo: “A etiqueta “concreto” já não interessa. Interessa é a nova visão de poesia que resultou da sua interferência no processo criativo”. O que exatamente significam essas afirmações: que o Concretismo cumpriu seu papel e virou história literária?

Augusto de Campos – Melhor do que a minha é a afirmação de Décio Pignatari, no seu notável e imprevisível poema “Interessere” (década de 1970): “no concretismo interessa o que não é concretismo”. Não perceberam que desde o princípio dos anos 60 o concretismo já não era o mesmo. Como eu disse certa vez (com todo o respeito a Gomringer), é diferente fazer concretismo na Suíça e no Brasil. Depois que Décio anunciou o “salto participante”, descobri, em um número da revista italiana “L’Europeo”, de 1959, a frase de Maiakóvski: “Sem forma revolucionária não há arte revolucionária”, que passou a integrar o nosso Plano-Piloto, desde 1961.

Pouco adiante, em 1963/64, eu estudava russo com Boris Schnaiderman, na Rua Maria Antonia, principalmente com o objetivo de traduzir o verdadeiro Maiakóvski, não o locutor de palanque, em versões ruins, copiadas, até nos seus erros, da tradução espanhola de Lila Guerrero, mas o poeta oculto, culto e revolucionário também na sua arte. Não se fazem movimentos porque se quer, nem é preciso que se participe de movimentos para ser um poeta digno desse nome. Surgem por necessidade histórica e estética. Depois de um momento de coalescência, cada um toma o seu caminho. Foi o que aconteceu conosco. Décio e Haroldo, com mais lóbo esquerdo do que eu, investiram na logopéia, em que já eram extraordinários antes do Concretismo. Eu, menos escritor, incapaz de criar uma prosa de altíssimo nível como a de Décio (“O Rosto da Memória”. “Panteras”. “Errâncias”) ou uma “proesia” da altura das Galáxias barroconcretas do

Haroldo, segui o meu próprio caminho, mais “fanomelopaico”, de acordo com o meu temperamento.

Já contei algumas vezes que, quando éramos crianças, Haroldo, talento precoce, escrevia contos. Eu, um ano-e-meio mais moço, fazia desenhos a partir de histórias-em-quadrinhos. Meu pai, achando graça, mandou fazer um carimbo, “Escritório Irmãos Campos”, com o qual registrávamos as nossas “criações”, que vendíamos às nossas vítimas – os parentes próximos, de preferência os tios. Mais tarde, Oswald (e não Ôswald como dizem agora horrorosamente) nos deu, em 1949, a Haroldo e a mim, que tinha 18 anos, um dos últimos exemplares da 1ª edição do “Serafim Ponte-Grande”, com a dedicatória: “Aos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, firma de poesia”...

Também gostava de música. Uma das lembranças menos obscuras que eu tenho da infância é a de um garoto de 4 ou 5 anos, num canto do jardim, cantando “o orvalho vem caindo / vai molhar o meu chapéu...” Todo mundo achava engraçadinho. Se em vez de harmônica-de-boca (ah! quem me dera ser um Sonny Boy Williamson ou um Toots Thielemans...), tocasse saxofone como Coleman Hawkins e Charlie Parker, ou piano como Art Tatum e Thelonious Monk, provavelmente nunca teria escrito uma linha de poesia. Toquei, amadoristicamente a minha velha gaita, por insistência do meu filho, Cid Campos, na faixa 6 [Flor da Boca] do seu CD independente, No Lago do Olho, que vem de ser muito elogiado por Midani.

Cerca de 90% das capas de meus livros, sem contar as capas, folhetos e bolachas dos CD e CDR, meus ou do Cid, foram feitos por mim, e os considero melhores do que muitos dos meus poemas. Não sendo um teórico, no estrito sentido da palavra, como Haroldo, confesso que não sei direito o que é “agoridade”. Quando Haroldo publicou o seu artigo sobre o tema da “pós-modernidade”, coincidiu de sair na mesma época (bons tempos aqueles, do saudoso Folhetim!) o meu “Pós-tudo”, que suscitou polêmica, talvez porque pensassem que era uma ilustração do texto do meu “irmão siamesmo”. Diziam, pelas costas, que “os concretistas” tinham tomado conta dos cadernos culturais da Folha. Alguém tinha que pagar essa “conta” e eu parecia ser o mais vulnerável dos três. Nem eu conhecia previamente o que Haroldo tinha escrito, nem ele sabia do meu poema... E, como é evidente para quem saiba ler, não tinham o mesmo sentido. Meu irmão era exuberante e otimista. Já se irritava muito quando se referiam a ele como o “poeta concretista” Haroldo de Campos... “Há pelo menos vinte anos não faço mais poesia concreta” — exclamava, sem ser ouvido.

O meu poema, apesar dos “misunderstandings” que despertou, era

autocrítico e pessimista, além de pretender ser uma gozação do ecletismo diluente chamado de “pós-moderno”, expressão que tanto encantou os críticos mais atualizados quanto os mais retardados, como Jameson, que não sabiam explicar de forma convincente o que significava. Em arquitetura – claro –fazia sentido. Em literatura, foi uma justificativa muito bem recebida pelos mais conservadores ou mais complacentes, inimigos das “vanguardas”, para darem o seu salto para trás. Recentemente, apareceu no YouTube um “rap” amador de alunos da periferia (quem quiser ver, que acesse <http://uk.youtube.com>), na “interpretação livre de james martins e ilu(diamante)MiNA! em ensaio aberto p/ estudantes de letras e amigos”. Sem querer abafar ninguém, foi a melhor crítica que recebeu “that goddamn poem”...

JU – Desde a década de 80 o sr. vem usando recursos tecnológicos e mais recentemente os meios digitais e a Web como plataformas para a sua poesia, inclusive com o aproveitamento de recursos sonoros. A-credita que há uma revolução da linguagem poética em marcha na Internet?”

Augusto de Campos – Para mim, “computers are beautiful”, embora estejam sempre à beira de um ataque de nervos e nem sempre correspondam à minha afeição. “Las computadoras” também são muito ingratas, e quanto aos “upgrades”, que anacronizam nossos hardwares e softwares a cada seis meses, elas sabem ser cruéis. “They’re bad, man. Very bad.” Os macmaníacos, como eu, sofrem mais ainda pelo seu amor mal-correspondido... “Meu preço é alto”, sussurram elas, girando as bolsinhas dos seus “I-s”, apesar de toda a admiração que tenho por Steve Jobs, o maior “designer” da era digital. Acho – é evidente – a linguagem da informática muito propícia e inspiradora para o desenvolvimento de novas formas de fazer poesia. Mas como tenho dito e repetido, o domínio das novas tecnologias, por si só, não assegura poesia de alta qualidade.

O próprio Décio, precursor conceitual da arte digital no Brasil, sempre disse: “Pra fazer poesia basta um lápis”...” De acordo. Questão de “duende”. No entanto, se as ferramentas virtuais e os inumeráveis recursos da tecnologia digital nada garantem, não é mais fácil encontrar os lápis capazes de deixar duradouramente impressos na página branca os seus estiletes de grafita. Muitas vezes os procurei e não achei. Estava em falta na praça... Em termos de informação, e apesar das resistências acadêmicas, a Internet já é uma revolução. Você pode ouvir, e até baixar em MP3 para o seu computador, todas as leituras encontradas de Pound – as gravadas em LP e as jamais divulgadas, disponibilizadas pelos

herdeiros do poeta. Nunca vi-ouvi nada igual. No popular YouTube, você assiste a muita porcaria (“Salve-se quem souber!”, dizia o nosso microtonalista, o suíço-baiano Walter Smetak). Mas pode “ouvir” até a uma versão robótica do Ballet “Mécannique”, de George Antheil...

JU – Com frequência as vanguardas do século 20 vieram na esteira das mudanças dos modos de produção. Apesar da forte mudança de matriz tecnológica nas últimas décadas, não há sinais visíveis de novas vanguardas. Faz sentido a afirmação de que as vanguardas chegaram a seu ponto de esgotamento? Isto é irremissível? Ou as vanguardas seguem existindo e apenas não são percebidas como antes? Naquela mesma entrevista, há doze anos, Haroldo dizia que “os netos da geração de 45 parecem estar de volta, mais retrógrados e reacionários do que nunca”. É possível qualificar a poesia que se pratica hoje no Brasil, isto é, a poesia que tem mais livre curso entre nós? A volta à discursividade é necessariamente um retrocesso?

Augusto de Campos – Para mim, o sentido da palavra “vanguarda” não está necessariamente ligado a grupos e movimentos, embora, sim, as mudanças tecnológicas afetem a poesia. Mas as questões sociais, também. E muitas outras coisas. Prefiro o conceito atemporal de “invenção”, que tem como emblema o trovador provençal Arnaut Daniel, do qual só restaram 18 canções. No entanto, embora desgastada, a palavra “vanguarda” pelo menos não engana ninguém. Quem teria a coragem de dizer que Jorge Amado ou Paulo Coelho (“no offense”) são escritores de “vanguarda” como se pode ainda dizer de Joyce ou Apollinaire? Essa história de que “as vanguardas” já cumpriram o seu papel histórico é argumentação defensiva dos que não souberam ou não puderam conversar com a sua época.

Discordo do eminente crítico Antonio Candido, quando quer atribuir caráter de efemeridade às vanguardas. Se assim fosse, o que seria da obra de um Joyce, um “Oswáld”, um Duchamp, um Khliébnikov ou um Schoenberg? Ninguém precisa ser “inventor” para ser um bom ou um grande poeta. Consciente do seu valor, dizia Mário Faustino com generosa auto-ironia: “Eu não sou um inventor. Gostaria de ser um mestre. Mas se acaso for apenas um diluidor, tudo bem, espero ser dos úteis“. Os nascidos com a ingrata função de “make it new” são uma espécie, entre outras, de artistas. Certamente a menos aplaudida, se o sucesso popular é o que se almeja. O compositor mais insultado de todos os tempos, já com escandalosa má-reputação como artista, convocado para o serviço militar na guerra de 1914, respondeu à pergunta do oficial atônito que registrava o seu nome: “O sr. é o compositor Arnold Schoenberg?” Resposta: “Sim, alguém tinha que sê-lo, e como ninguém

o quisesse ser, eu resolvi assumir esse encargo.”

JU – De uma entrevista sua: “Quem o quiser praticar hoje o soneto tem que se medir com Dante, Camões, Shakespeare, Mallarmé, Rimbaud, Hopkins, Fernando Pessoa, Augusto dos Anjos etc. etc. etc.” – isto dito num contexto de exaustão das formas. Poetas de linhagem concreta hoje não estariam diante de de-safio parecido, que é o de se medir com Augusto, Décio e Haroldo?

Augusto de Campos – Eu aludia aos versos de pé-quebrado que rolam, impunes, por aí, e também à tentativa de reabilitação do soneto por poetas de novas gerações. No mínimo pé-quebradíssimo e no máximo competentíssimo, mas reincidindo em todos os clichês “sonotológicos” (sic), embora de temática atual. De Camões a Cummings, o soneto foi explorado de todas as maneiras e está mais exaurido que a poesia concreta. Não dou conselhos aos poetas mais jovens porque, como disse Pound, os velhos tendem a gostar dos que se parecem com eles... Instado, nos últimos anos, já quase-mudo, a dar um conselho aos poetas novos, EP, aposentado da sua “Ezuversity” disse apenas: “Curiosity, curiosity”. Quanto aos “trigênios” – “bright Brazilians blasting at bastards”, como os saudou ele em uma de suas cartas – é verdade que tornaram mais difícil fazer poesia, mas isso é saudável para os poetas e os realmente bons, que eventualmente os apreciarem, saberão “admirar” e “fazer outra coisa”.

JU – Que projetos o sr. tem para o futuro no campo da poesia, da tradução ou da crítica?

Augusto de Campos – A curto prazo, um livro de traduções intitulado Byron e Keats — Entreversos, já acolhido pela Editora da Unicamp. A médio prazo, outro, também de traduções, August Stramm — Poemas-Estalactites, já anunciado pela Perspectiva. Gostaria muito de reeditar as traduções de Cummings e a antologia da poesia de Pound, que organizei, ambas fora de circulação, mas problemas com direitos autorais e outros entraves burocráticos impediram a republicação desses livros, há muito esgotados. Teriam até alguns acréscimos. Mas os editores originais não se interessaram em reimprimi-los. Há ainda uma proposta para republicar o esgotadíssimo A Serpente e Pensar, contendo a tradução do poema “Esboço de uma Serpente” e extratos dos “Cadernos” de Valéry. A longo prazo, 50 novos poemas de Rilke, à espera de que se esgote a 2a edição de Coisas e Anjos de Rilke, para incluí-los na 3a, já que pertencem, quase todos, ao mesmo período do “Livro de Imagens” e dos “Novos Poemas”.

Enquanto isso, vou publicando na Internet, já que os cadernos culturais de grande circulação expulsaram os poetas da república das letras. Mas

as edições de poesia levam anos para se esgotar... Como vêm, continuo cada vez mais “vocalista”. Novos poemas? Muito poucos... e duvidosos. Considerando a distância que medeia entre Viva Vaia (1979) e os dois últimos livros, Despoesia (1994) e Não (2003) e a minha idade avançada, a perspectiva mais plausível é a de reabilitar o soneto camoniano (“começou a servir outros sete anos...”). Pode bem ser que eu já tenha ido para o espaço quando tiver poemas suficientes para um novo “folhetim de versos” (grande Cesário!). “Poemas esparsos” me parece um nome pós-razoável. Mas confesso que acho mais bonito terminar com um Não e um Sem Saída, partindo do livro para os cibercéus do futuro.

Entrevista com Augusto de Campos. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v.2, n. 22, p. 279 - 302. 2008c. Entrevista concedida a João Queiroz. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/9291/9423>>. Acesso em: 02 out. 2012.

AUGUSTO DE CAMPOS

O leitor encontrará aqui um dos mais importantes artistas-tradutores de nossa, e de qualquer, literatura recente, abordando um fenômeno ainda mal explorado, em termos teóricos, mas muito praticado em diversas áreas — tradução intersemiótica. O tópico ainda fornece um número pequeno de publicações àqueles realmente interessados no assunto. No Brasil, o único livro acadêmico inteiramente dedicado ao tema é o de Julio Plaza, Tradução Intersemiótica (Ed. Perspectiva, 1987). Júlio Bressane publicou um livro bastante ensaístico, Alguns (Ed. Imago, 1996), que também merece referência. Há o número especial da revista Versus, editado por Dusi & Nergaard (2000), e Umberto Eco (Ed. Record, 2007) dedicou um capítulo de seu Quase a mesma coisa ao tópico. O fenômeno foi inicialmente descrito como transmutação de signos (cf. Jakobson 1959) de um sistema semiótico (verbal) para outro sistema, de diferente natureza.

Cuidadosamente atento às diversas camadas de organização e descrição do signo traduzido, Augusto de Campos tem desenvolvido projetos de tradução intersemiótica em colaboração com artistas visuais, músicos e compositores, teóricos e cientistas da comunicação. Nesta entrevista, ele trata com a acuidade de um teórico experimentado detalhes importantes

das principais colaborações que travou nos últimos anos.

João Queiroz: Você é o poeta de sua geração que mais sistematicamente recriou “material linguístico” em outros sistemas semióticos, operação definida por Roman Jakobson (1959) como “tradução intersemiótica”. Seu interesse por projetos de tradução intersemiótica cobre um período de mais de 50 anos de experimentos, e inclui exemplos de colaboração com músicos, artistas visuais, e cientistas da computação. Ao mesmo tempo, é reconhecida sua prática de tradução interlinguística de muitos idiomas e tradições literárias. Gostaria de começar pedindo para que você relacione estas atividades, tradução interlinguística e tradução intersemiótica, em termos gerais, e em sua própria obra.

Augusto de Campos: Diferentemente de meu irmão Haroldo, ou de Décio Pignatari (que introduziu o estudo da semiótica entre nós), ou, mais adiante, de Julio Plaza, não sou um teórico da disciplina. Sou antes um praticante de uma poética que envolve diversas artes, e que, certamente por isso, pode interessar aos estudiosos do assunto. Beneficiei-me, é claro, dos conceitos da semiótica, na medida em que me esclareceram sobre o meu modo de fazer poesia. Mas não tenho maior precisão conceitual, além da genérica, sobre o assunto. Se por tradução interlinguística se entende a tradução de um idioma para o outro, sou alguém que atuou muito nesse campo, especialmente no da tradução artística — “transcrição”, na conhecida expressão cunhada por Haroldo, ou na minha, “tradução-arte”. Se com o termo “tradução intersemiótica” se quer significar, em específico, a tradução de um sistema sígnico para outro, exemplificando, da literatura para a pintura ou para a música, não é propriamente, ou usualmente, o meu caso, já que me fixo sempre no território da poesia, que é o que julgo dominar melhor, trazendo para ele, sim, linguagens não-verbais que dialogam com o sistema literário, e só raramente produzindo “poemas sem palavras”, como OLHO POR OLHO ou PENTAHEXAGRAMA PARA JOHN CAGE, que, não obstante, encerram valores semânticos definidos ou conceituais. A variedade de tradução intersemiótica com que trabalho inclui, geralmente, a passagem da poesia de um idioma para outro, sob forma de tradução criativa, com introdução de elementos icônicos não existentes no original, de natureza verbal ou não-verbal.

J.Q.: Ezra Pound (Litterary Essays) reservava à prática de tradução interlinguística um lugar de destaque: “Uma grande época literária é talvez sempre uma grande época de traduções”. Você confere tal importância as traduções intersemióticas?

A.C.: Certamente concordo com Pound, o grande nome da tradução criativa de poesia, e ele próprio é um exemplo da sua afirmação: “inventor” da poesia chinesa para o ocidente (segundo o “dictum” eliotiano) e até certo ponto, da provençal, como responsável pelo “aggiornamento” da linguagem de Guido Cavalcanti (que transformou num dos seus próprios Cantos), pela intertradução da Odisséia (Canto XI de Homero, 1o dos Cantos de Pound), mediada pela tradução latina renascentista de Andreas Divus em associação com o idioleto do “Seafarer”, um dos mais antigos poemas da literatura anglo-saxônica (século X). Pound também fez convergir outros sistemas sígnicos para a sua poesia, especialmente com a frequente e extraordinária inclusão de vários idiomas e do ideograma chinês nos Cantos. A tradução intersemiótica, em minha visão, amplia o horizonte da fruição artística e, ao mesmo tempo, segundo os próprios conceitos poundianos, pode constituir uma modalidade de crítica, em especial quando é uma tradução não meramente literal, constituindo-se num proposta que exige do tradutor um “approach” molecular, que abranja a forma sem perder a tensão emocional do poema de partida, o que não deixa de implicar num conhecimento do repertório artístico e até de biografemas do seu autor original.

J.Q.: Apenas recentemente o fenômeno da tradução intersemiótica tem recebido maior atenção da crítica. Mas ainda há pouca publicação a respeito, especialmente em comparação com a tradição de estudos sobre tradução interlinguística. Além do livro de Júlio Plaza (Tradução Intersemiótica), que é um marco, há muito pouco material publicado. Há o número especial da revista *Versus*, editado por Dusi & Nergaard, em 2000, que merece referência, e Umberto Eco (2007) recentemente dedicou um capítulo de seu livro *Quase a Mesma Coisa*, ao tópico. A que voce atribuiria tão parca produção teórica sobre um fenômeno tão praticado?

A.C.: Como disse, não sou um teórico do assunto e não tenho acompanhado de perto a evolução da ensaística especializada na matéria. Trata-se, é evidente, de um olhar crítico relativamente recente, e que devido ao seu jargão peculiar não ultrapassa com muita frequência as publicações específicas. Posso testemunhar que os críticos da minha própria geração encontraram enorme dificuldade para abordar a poesia concreta, dada a formação unidisciplinar característica do ensino dominante no âmbito universitário. Foi tal o descompasso, que, durante muitos anos, nos vimos na situação de encontrar maior compreensão e resposta em críticos de outras modalidades artísticas, como Mário

Pedrosa, além de pintores, escultores, designers e músicos. Os manifestos da poesia concreta, em 1956, saíram na revista AD (Arquitetura e Decoração). As primeiras reflexões significativas, entre nós, da perspectiva da semiótica vieram dos próprios poetas concretos. Lembrar que o livro Informação, Linguagem e Comunicação, de Décio Pignatari, com um capítulo intitulado “Semiótica ou teoria dos signos”, teve a sua primeira edição em 1968 (Ed. Perspectiva). Em 1971, apareceu Contracomunicação. E em 1974, saiu, sempre pela Perspectiva, o livro-tese Semiótica e Literatura, em que o poeta afirma: “este livro completa, com os dois que o precederam, algo assim como uma ‘perseguição’ a Charles Sanders Peirce, iniciada aí por volta de 1959.” O ingresso dele e de Haroldo como professores na PUC de São Paulo foi fundamental para o desenvolvimento dos estudos relacionados com a semiótica e para a própria institucionalização da disciplina no Brasil. Creio que, hoje, com o instrumental da semiótica mais assimilado e sob a pressão mesma dos avanços tecnológicos e das novas mídias comunicativas, o horizonte se abriu mais e a tendência para uma formação multidisciplinar, interabrangente, é bem maior do que a do passado (inclusive da minha geração) e por certo não pode dispensar a contribuição da semiótica. Preconceitos sociológicos impediram, por exemplo, que não só Peirce, mas alguém tão perceptivo para as consequências dos novos meios de comunicação, como McLuhan, fosse minimizado por grande parte da crítica universitária, presa a limitações da abordagem político-social — os que Oswald de Andrade já denunciava, premonitoriamente, em 1943, como “os homens da sociografia”....

J.Q.: Muitos de seus textos foram alvo de projetos de tradução para música, de Gilberto Mendes a Caetano Veloso. Pode-se supor que o motivo pelo qual tantas vezes isso aconteceu deve-se a certas propriedades (semióticas) de suas criações e recriações?

A.C.: As modificações introduzidas pelos novos procedimentos da poesia concreta — fragmentação de palavras, espacialização dos textos, ênfase em valores sonoros (paronomásias, aliterações) e visuais — despertaram, nos anos 60, o interesse dos músicos contemporâneos brasileiros (como Gilberto Mendes e Willy Correa de Oliveira), que procuraram encontrar isomorfismos estruturais para o uso de textos verbais na linguagem musical de suas próprias composições. Décio, Haroldo e eu frequentávamos, como ouvintes, as aulas e conferências de J.H.Koeulreuter, na Escola Livre de Música, em 1954, e lá conhecemos Damiano Cozzella, Diogo Pacheco e Julio Medaglia, entre outros. Após uma conferência de Pierre Boulez, ainda muito jovem,

fomos com ele ao apartamento do pintor Waldemar Cordeiro e fizemos até uma leitura a várias vezes de um dos poemas em cores de Poetamenos. A evolução das estruturas musicais, bem mais lenta no quadro convencional da música popular, não podia dar conta da sintaxe radical da poesia concreta. Só veio a incorporá-la, depois dos contactos com o Tropicalismo, em poucos exemplos, como “Pulsar”, “Dias Dias Dias” (em 1973) e, mais adiante “Circuladô”, composições e interpretações de Caetano, sobre textos meus (os dois primeiros) e de Haroldo. Mas a linguagem da poesia concreta incentivou as inovações linguísticas das letras e vingou, com mais força, na área das traduções criativas, um desdobramento das nossas práticas de materialização da linguagem, desde, por exemplo, “Elegia”, do barroco John Donne, tradução musicada por Péricles Cavalcanti e interpretada por ele e por Caetano, entre outros. Com relação aos textos propriamente experimentais, assintáticos, ou parasintáticos, a partir da década de 80 voltaram a propiciar abordagens novas, em algumas produções de Arrigo Barnabé, de Arnaldo Antunes e outros, e, mais sistematicamente, em trabalhos como o de Cid Campos, que produziu e musicou o CD Poesia É Risco, o CDR Clip Poemas, além dos seus No Lago do Olho e Fala da Palavra com numerosas “traduções” musicais de poemas concretos, entre elas a do meu poema visual (também animado digitalmente), publicado na quarta-capa do meu último livro, Não (2003), como a sair dele. Refiro-me a “Sem Saída”, que Cid gravou em Fala da Palavra e Adriana Calcanhotto vem de gravar em Maré, seu novo CD. A conversão dos textos poéticos, de intrínseca musicalidade vocabular, em composições musicais, melodizadas ou sob tratamento sonoro, é um procedimento que, sem dúvida, tanto quanto o dos casos de interpretação plástico-pictórica, pode ser considerado de caráter intersemiótico. Num artigo que escrevi, denominado CUMMINGS ENTRE MÚSICOS, e que veio a ser publicado em 10 de outubro de 2004 no Caderno “Mais” da Folha de São Paulo sob um título para mim ininteligível (“Tons de Ameaça”), eu comparava algumas modalidades diversas de abordagem dos textos tipográficos mais experimentais do poeta E.E. Cummings pelos compositores Cage, Feldman, Berio e Boulez, todas, composições relevantes. As mais antigas, dos anos 40, de John Cage, adotaram uma fórmula minimal e ascética da linha melódica: duas a cinco notas em tessituras curtíssimas e escala pentatônica, que as aproximam da fala. É o caso de “Forever and Sunsmell”, de Cummings, processo que Cage usou também em “The Widow of the 18th Springs”, texto extraído do Finnegans Wake de James Joyce. Já Morton Feldman, ao musicar quatro dos mais arrojados poemas de

Cummings, como “air” e “black!”, — a composição é da sua primeira fase — adotou melodias webernianas e pontilhistas, com grandes saltos da altura, para pontuar fonicamente os estilhaçamentos da linguagem visual de Cummings, o que torna o entendimento do poema menos perceptível, apesar da beleza e do isomorfismo da linguagem musical. Pierre Boulez, optando pelo poema “birds) inventing air”, na composição “Cummings is Der Dichter” (Cummings é o poeta), um dos poemas mais radicais e espaciais de Cummings, parece não se importar com o fato de que as aéreas massas corais que utiliza bloqueiem o entendimento do poema. Isso está de acordo, aliás, com o pensamento que Boulez manifesta no estudo “Som e Verbo”, segundo o qual não estaria interessado em disputar com a musicalidade intrínseca dos textos, antes os tomaria como propulsores de ideias estruturais para a sua música. Ele parece pressupor que o ouvinte deva conhecer o texto ou tê-lo à mão ao ouvir a música. Mesmo assim, o poema é dificilmente compreensível. Em sua composição “Pli selon Pli”, Boulez musicaliza um soneto de Mallarmé — e não o mais arrojado e especial Um Lance De Dados — embora tanto este quanto o esboço de livro permutável, *Le Livre*, que o poeta deixou incompleto — lhe sirvam de inspiração musical. Diversamente de todos os outros, Luciano Berio, em “Circles”, dá aos poemas de Cummings a dimensão de uma cantata. Sem perder de vista a clareza da enunciação vocabular e seu entendimento, explora ao máximo as virtualidades fonêmicas sugeridas pela fragmentação vocabular, a ponto de incluir as pontuações não-ortodoxas e até mesmo os parênteses na transposição sonora. Numerosos instrumentos de percussão respondem gestualmente às provocações do texto, articulando e desarticulando o discurso musical em fase com o discurso verbal. Essas abordagens, todas importantes, desenham um quadro de contradições não-antagônicas que mapeia o campo, no âmbito da música contemporânea, e pode servir de subsídio à discussão de outras tentativas, que, no Brasil, passaram a constituir itens também relevantes para a poesia concreta e experimental. Mais próxima da fala, a música popular, nem sempre tão popular, e muitas vezes já utilizando processos sofisticados de composição eletroacústica, se aproxima das composições que deixam os textos inteligíveis. quando não os utiliza em sua integridade, acolhendo até mesmo a sua leitura original ou explorando as suas virtualidades de multileitura. Cito o caso de “Pulsar”, musicado por Caetano, que emprega apenas três notas — num intervalo de nona — produzindo um estranhamento de leitura que combina extraordinariamente com a estrutura do texto e o deixa falar. Uma fórmula muito próxima da utilizada por John Cage. Quando Cage esteve

em São Paulo, em 85, eu tive oportunidade de fazer com que ouvisse a peça de Caetano, sincronizada com uma animação video-digital, e ele manifestou-se entusiasmado por ela. Em pólo oposto ao da posição de Boulez, tanto o Ezra Pound músico, da ópera *O Testamento de Villon*, como o seu suposto antagonista Virgil Thomson, o compositor da ópera *Quatro Santos em Três Atos*”, de Gertrude Stein, preferiram abordagens não-ortodoxas que se aproximavam muito mais da ideia de fazer entender os textos e a sua musicalidade intrínseca. Thomson usou canções elisabetanas, valsas e até hinos do exército da salvação para captar, com grande nitidez de articulação, as torrentes monossilábicas dos “santos” de Gertrude Stein. Pound apoiou-se nas linhas melódicas dos trovadores medievais — que sabiam como poucos casar palavra & melodia — para compor a sua ópera anti-belcanto, de instrumentação insólita e fragmentária, mas predominantemente homofônica, de modo a sublinhar a prosódia e o significado dos textos. Sua pretensão era a de que a música não perturbasse a compreensão da poesia. Numa carta à sua colaboradora, a musicóloga Agnes Bedford, ele dizia: “primeiro princípio, NADA que interfira com as palavras ou com a máxima clareza do impacto das palavras nos ouvintes.” No caso brasileiro, com certa analogia, complexos textos barrocos, de Gregório de Mattos e John Donne a Quirinus Kuhlman foram assimilados pela linguagem oralizada da música de consumo ou de “produssumo”, para usar a expressão de Décio Pignatari. Parece-me, assim, que a ideia de uma homologia estrutural estrita entre poesia e música, que prevalecia nos anos 60, se atenuou muito. No meu modo de ver, deu-se uma hibridização de estratégias compositivas, e o campo das poéticas experimentais se abre, hoje, sem preconceitos, a vários tipos de abordagem musical. O CD intitulado *verbiVOCOvisual*, que foi produzido por Cid Campos para a exposição *POESIA CONCRETA - O PROJETO VERBIVOCOVISUAL* ocorrida em fins de 2007 em São Paulo e em Belo Horizonte, documenta significativamente esse campo magnético de possibilidades. As peças podem ser ouvidas no disco que integra o livro-catálogo da exposição, recém-saído, e no site <www.poesiaconcreta.com.br>.

J.Q.: Gostaria de me deter em alguns de seus trabalhos de colaboração. A construção de objetos tridimensionais, por exemplo, *POEMÓBILES*, com Júlio Plaza. Minha questão está relacionada ao modo como a introdução de variáveis associadas ao espaço tridimensional afetam o sistema (linguístico), produzindo processos híbridos (escultórico-gráfico-linguístico). Foi colaborativa a concepção destes objetos? Você

poderia descrevê-la?

A.C.: Ao emergir na 2a metade do século passado, a poesia concreta repotencializou propostas das vanguardas históricas, transpondo os limites tradicionais que amarravam a poesia ao verso e este ao livro. Radicalizando a experiência pioneira do marginalizado poema-partitura de Mallarmé (*Un Coup de Dés*, 1897), a que aquelas vanguardas, consciente ou inconscientemente, se filiavam, criou uma sintaxe gráfico-espacial, não-discursiva, atritando o verbal e o não-verbal, e caminhando para o conceito de uma poesia “entre”, interdisciplinar, “intermídia”, na expressão de Dick Higgins, que veio a incluí-la nesse conceito. Teses e propostas que agora se renovam, dentro e fora do livro, sob a pulsão das tecnologias digitais. No meio da caminhada, em 1968, conheci Julio Plaza, artista espanhol, há pouco chegado ao Brasil, justamente quando ele estava no processo de criação de *OBJETOS*, o seu primeiro “não-livro” — chamemo-lo assim —, encomendado pelo editor Julio Pacello, e que seria publicado em abril do ano seguinte em tiragem de apenas 100 exemplares: um álbum de serigrafias sobre papel cartonado, em grande formato, 40 X 30 cm, com impressão nas três cores primárias, azul, vermelho e amarelo. Os “objetos”, serigrafados pelo próprio Plaza, consistiam, cada qual, em duas folhas de papel superpostas e coladas, com um vinco central, formando páginas, que ao serem desdobradas revelavam formas tridimensionais ao mesmo tempo geométricas e orgânicas, mediante um jogo estudado de cortes. Algo que ficava “entre” o livro e a escultura. Convidado para fazer um texto crítico sobre a nova experiência, mostraram-me um álbum-protótipo com as serigrafias “pop-up” de Plaza; a seguir, ele me forneceu, em branco, um de seus “objetos”, que eu fiquei de estudar: do centro, desdobradas as folhas, projetava-se um losango, com recortes escaliformes, para cima e para baixo. Olhando e reolhando as enigmáticas páginas-objeto, ocorreu-me, associar-lhes um poema em vez de um texto em prosa. Um poema que tivesse alguma analogia com a proposta plástica do artista. Assim nasceu, nas duas versões que fiz, em português e em inglês, *ABRE* e *OPEN*, o primeiro “poemóbile”, como o batizei mais tarde— um poema-objeto, que ao se abrirem as páginas, tem as suas palavras projetadas para a frente, em diversos planos, sugerindo múltiplas relações de significado. Mais adiante, pensamos, Plaza e eu, em fazer mais trabalhos desse tipo. Basicamente, ele me fornecia maquetes em branco, em diversificadas variantes tridimensionais, que eu usava como matrizes para colocar os textos. Eu transpunha para papel quadriculado as formas tridimensionais de Plaza, para maior controle das letras, e sobrepunha as palavras, atento às possibilidades de leitura. Em

SUBVERTER, por exemplo, na folha externa você lê apenas ENTRE, vocábulo que se divide ao se abrir as páginas; na interna, de baixo para cima, SUB, VER (na mesma altura de ENTRE), TER. A partir das maquetes de Plaza eu fazia pequenas réplicas com as próprias folhas quadriculadas e recortadas e as levava para o Julio proceder a arte-final. Felizmente para nós, os militares não liam poesia (estávamos em plena ditadura e até O VERMELHO E O NEGRO de Stendhal era suspeito...). Reeditando o primeiro poema-objeto e reunindo as novas criações, POEMÓBILES foi publicado pelos autores em 1974, em formato mais reduzido, 15 X 21 cm, com tiragem de 1000 exemplares, em edição de autor, e mais adiante republicado pela Editora Brasiliense, com o mesmo formato e a mesma tiragem, em 1984. Tentava-se refugir tanto à obra de luxo, quanto à obra decorativa, ocorrente na maioria dos casos de livros de poemas ilustrados por artistas ou de livros de arte comentados por poemas. Buscávamos um verdadeiro diálogo interdisciplinar, integrado e funcional, entre duas linguagens, o verbal e o não-verbal, capaz de suscitar, num único movimento harmônico, o curto-circuito da imaginação entre o sensível e o inteligível, o lúdico e o lúcido. POEMÓBILES foi a primeira de uma série de iniciativas de que participamos, juntos, nas quais o conceito de interdisciplinaridade foi posto em prática. Seguindo as diretrizes da obra anterior, CAIXA PRETA (1975) reuniu outros trabalhos artísticos e poéticos, rompendo com o suporte tradicional do livro. A caixa continha obras individuais — objetos visuais de Julio Plaza e poemas concretos de minha autoria — e ainda poemas-objetos resultantes da colaboração dos dois artistas. As obras adotavam os suportes mais variados, poemas recortados, objetos e poemas-objetos (“cubogramas”) que, montados, construíam cubos de formas tridimensionais, em deformações angulares que tornavam o texto tanto menos legível quanto mais agudos os ângulos. A interdisciplinaridade se estendia à música com a inclusão de um disco onde Caetano Veloso interpretava os poemas “dias dias dias” e “pulsar”. Espanhol de nascimento, brasileiro por escolha, Júlio Plaza, que a morte inesperada colheu, em 2003, aos 65 anos, engajou-se praticamente em todos os desenvolvimentos tecnológicos das artes, do videotexto à arte digital, pioneiro que foi em muitos dessas experiências envolvendo novos suportes, a partir da própria reconfiguração do livro. Foi ele também, como se sabe, um importante estudioso e teórico da tradução intersemiótica. O nosso, foi um encontro de irmãos de alma. O seu radicalismo o afastou do mercado artístico e o manteve em nobre isolamento. Mas o seu pioneirismo se traduziu em experiências que consubstanciam o esforço de colocar a arte no limite do olho e da forma,

e a poesia na aventura extrema do “entre” — uma “terra incógnita” ainda a explorar.

J.Q.: Em EXPOEMAS, o trabalho de colaboração tem lugar com o tipógrafo, serigrafo e editor Omar Guedes. Como a colaboração, em termos de concepção e elaboração, se distingue daquela de POEMÓBILES?

A.C.: A colaboração com Omar Guedes, em 1985, na realização do álbum serigráfico EXPOEMAS, e também em cartazes e postais serigrafados, foi uma experiência marcante para mim, mas até certo ponto diferente, em termos práticos. Plaza me dava os objetos tridimensionais de sua criação, em branco, para que neles eu apusesse os textos, escolhidos e desenhados por mim. Em dois casos, “luxo” e “viva vaia”, ele propôs as adaptações dos textos de poemas pré-existentes e as apresentou para minha aprovação e escolha final das cores, com mais de uma opção. Os poemas que incluí em CAIXA PRETA tinham layout e/ou letra-set que eu mesmo produzia (inclusive a capa do disco de Caetano). Julio se incumbia da arte-final. No caso dos “cubogramas montáveis, o processo foi semelhante ao do POEMÓBILES. Os cubos deformados em ângulos agudos constituíam já uma obra de Julio, na qual eu inscrevi, a partir do “design” que eu criara para TUDO ESTÁ DITO, uma variante, TUDO TEM UM FIM (IM)PREVISTO, que, repetida em todos os cubos, adquire vários graus de (i)legibilidade. Nascido em 1947 e falecido prematuramente em 1989, Omar Guedes dominava como poucos a técnica do “silk-screen”, produzindo, além dos seus próprios trabalhos, serigrafias de Volpi, Charoux e muitos outros. Guedes recebeu, para serigrafar, todos os meus poemas em letra-set, pré-executados por mim. Perfeccionista e competentíssimo, fazia várias provas de cor. Em CORAÇÃO CABEÇA, sugeri que usasse letras verdes (em vez de brancas) sobre fundo vermelho, para acentuar a vibração colorística entre as cores complementares, com vista ao ícone da pulsação das letras. ANTICÉU, que usa o Braille entre as letras, foi composto duas vezes. A impressão em Braille foi feita no Instituto do Cego de São Paulo, mas o registro das letras em corpo futura e o das interlineares em Braille, só ficou perfeito quando se inverteu o processo, isto é, primeiro a impressão em Braille e depois a serigráfica. Eu havia feito uma impressão anterior, no Instituto do Cego, em tiragem à parte de menor tamanho, com as letras pretas entremeadas às linhas em Braille. Com os recursos da serigrafia pensei em utilizar as letras em branco, em todo o conjunto, ou no final, mas Omar, um virtuose do “sillkscreen”, propôs e realizou com perfeição um “degradé” do azul

para o branco diferenciado do branco do fundo, que expandiu a iconicidade do poema. Como vê, da colaboração entre nós surgiam ideias e propostas novas, resultantes, por vezes dos recursos postos em prática e da criatividade dos autores. Profundamente chocado com a morte de Omar, por leucemia, ainda tão jovem (fui uma das últimas pessoas a falar com ele, pois ele me pedira, por telefone, a indicação de um médico, e nesse mesmo dia veio a ser hospitalizado; morreu em poucas semanas). Fiz pouco tempo depois, pensando nele, o poema “Não”: usei no título as mesmas letras que utilizara na capa do EXPOEMAS, mas desta feita para produzir uma edição intencionalmente “povera”, um livrinho datilografado, de 6 por 6 cm e tiragem ilimitada, que eu xerocava, recortava e clipava a mão. Uma espécie de protesto mudo (quem sabe intersemiótico, pois trocava a nobreza da nossa finíssima edição, com tiragem de 300 exemplares, capa em pano especial e papel opaline, de grandes dimensões, pela mais pobre possível, sinalizando a precariedade das coisas humanas). Tínhamos já engatilhados projetos de novos álbuns com PROFILOGRAMAS e INTRADUÇÕES, além de novos poemas-postais e poemas-cartazes, entre os quais o de PULSAR, trabalho depois completado pela viúva, Teresa Guedes. Ele chegara a fazer uma bela serigrafia em cores vermelho-amarlo (sugestão dele) do meu perfilograma DP, dedicado a Décio Pignatari.

J.Q.: Você afirma (1986: 21), sobre a poesia de Cummings: “Ora, acontece que precisamente o aspecto visual, ou mais que isso, a estrutura gráfico-espacial das composições de Cummings, indissociável de toda uma tecnologia específica (afixação e montagem de palavras, número de letras e de linhas, deslocamento sintático, microrritmia), constitui o ponto de partida para a compreensão dessa poesia, ou seja, o elemento material, objetivo, capaz de fornecer a chave de uma experiência que visa, acima de tudo ‘àquela precisão que cria o movimento’, segundo a expressão do próprio poeta”. Em sua própria prática de tradução, interlinguística e intersemiótica, o trabalho tende a começar pela seleção de níveis específicos, e relevantes, de organização/descrição do texto traduzido? Se afirmativo, isso envolve o isolamento de níveis (por exemplo: “estrutura gráfico-espacial das composições de Cummings”)? Há uma ordem, temporal ou metodológica, em termos de abordagem? Ou a seleção dos níveis se submete, todo o tempo, ao material traduzido, forçando qualquer método a formas distintas de operação?

A.C.: Do início da década de 90 para cá trabalho diretamente no

computador. Às vezes — é claro, tendo tomado nota de alguma palavra ou frase que me despertou a atenção, ou tendo esboçado algum texto ou tradução. Conforme o projeto se vai desenvolvendo, posso recorrer a fontes diferenciadas, das quais já tenho um bom estoque, sendo o “futura” bauhausiano, ainda hoje, o meu tipo-base. Dependendo de como se delineia um possível poema, posso transformá-lo em tipos diversos para ver como fica o material do ponto de vista icônico, acrescentar imagens, partir, ou não, para uma animação digital. É sempre uma elaboração ao mesmo tempo intuitiva e racional, algumas vezes até com intervenção do acaso. Posso errar uma solução gráfica e perceber que o resultado melhor é obtido com outra tipologia. Exemplifico: no caso de PULSAR (eu usava ainda “letra-set”), eu fiz uma primeira versão em “futura light”; depois, insatisfeito, consultando catálogos, me deparei com o “letra-set” que era disponibilizado como “baby teeth”, tipos geometrizados, cheios. Refiz a versão com esse “letra-set”, que se revelou muito mais propício para a ambiguidade de leitura que eu pretendia (e que culminava com a impressão em negativo), criando um campo icônico que sugeria uma noite estrelada com letras que confundiam a leitura à primeira vista, onde os “o” eram substituídos por letras cheias (que associavam sóis, luas, ou planetas) e os “e” eram trocados por estrelas. Anos depois, soube, com satisfação, que esse alfabeto (que usei com algumas alterações) havia sido criado pelo grande designer norte-americano pop-bauhausiano, Milton Glaser, inspirado pelo letreiro de uma alfaiataria que vira no México. Já no domínio da informática, reencontrei fontes muito semelhantes, com as quais fiz uma versão digital do poema. Paradoxalmente, elas se denominavam “shark tooth”... Outro exemplo. Quando Arnaldo Antunes transpunha o texto do meu poema BRINDE para fontes digitais “futura bold”, em seu computador (eu ainda não tinha o meu), a impressora dele engasgou e borrou todo o poema. Quando eu vi o que resultara, pedi que não jogasse fora essa cópia: para mim era a boa. Depois, retornando para casa, percebi que tinha omitido uma linha: “cansado de canções”. Voltei ao Arnaldo e pedi que inserisse essa linha, em preto, entre a quarta e a quinta linhas do papel borrado, que haviam sido grafadas em branco e tinham adquirido uma sombra deformante, por causa do defeito de impressão... É o último poema do meu livro DESPOESIA (1994).

J.Q.: Haroldo de Campos refere-se ao seu livro Rimbaud Livre como uma experiência intersemiótica (“Rimbaud intersemiótico”) ao incluir “um excuro surpreendente no cristal líquido do computador-gráfico”, desta feita acompanhado pelo “criativo titã-concreto Arnaldo Antunes”.

Embora muitas vezes delicado o limiar entre tradução intersemiótica e intersemiose, parece-nos uma boa ideia estabelecer uma distinção entre os dois fenômenos. Os casos de “Rimbaudgrafites”, “Profilogramas”, “Rimbaud Rainbow”, em Rimbaud Livre, mais parecem experimentos de intersemiose, ou experimentos em que dois sistemas, de tradições, histórias e propriedades independentes, ou semi-independentes, são associados criativamente. Este também parece ser o caso da série poetamemos (1953), e sua interpretação dos experimentos de Webern, “Klangfarbenmelodie”, quando propriedades timbrísticas são cromaticamente tratadas — o poema, sua estrutura gráfico-cromática, comportando-se como uma notação prescritiva de uma dinâmica verbivocal que inclui qualidades timbrísticas. Interessa-nos saber se você identifica esta distinção (tradução intersemiótica e intersemiose); se as consequências tem importância em seus métodos de trabalho.

A.C.: Parece-me justificável a distinção que você faz entre tradução intersemiótica e intersemiose, quanto aos trabalhos que menciona, porque eles cruzam a linha do texto e já se inscrevem no campo das artes visuais. É este o caso das fusões da xilogravura “A Grande Onda” de Hokusai com a “Máscara de Rimbaud”, de Valloton, introjetadas na tradução de “Bateau Ivre”. É também o caso, mais complexo, de “Rimbaud Black or White”, que alude ao “clip” e à “trip” famosos de Michael Jackson, invertendo o seu percurso facial, ao traçar um biografema não-verbal do itinerário enigmático e imprevisível de Rimbaud; são imagens morfográficas em que o rosto claro, suave e feminino do adolescente Rimbaud, tal como aparece no guache de Fantin-Latour, vai-se desfigurando aos poucos até se obscurecer na renúncia e no sofrimento do exílio africano através da exploração em “blow up” da sua última fotografia, combinada com a fusão do desenho do rosto do poeta feito pela sua irmã, na mesma época, imagens nas quais ele aparece enegrecido e irreconhecível. Não dispondo ainda de computador, contei com a colaboração extremamente sensível de Arnaldo Antunes, para criar o que chamei de “iluminações computadorizadas”, a partir de imagens extraídas da iconografia rimbaldiana. Poderia ser uma animação digital, como a que fiz com “O Verme e a Estrela”, poema do simbolista baiano Pedro Kilkerry, com fotos dele e imagens dos seus manuscritos e do muro da Rua do Cabeça, onde morava, em sincronização com a interpretação musical do texto, de Cid Campos, e a minha leitura de um trecho do poema. De fato, aí se trata de uma abordagem interdisciplinar, de categoria vídeo-digital, e que veio a se integrar, mais tarde, em apresentações ao vivo no espetáculo multimidiático Poesia É Risco. Seguramente, já não estamos

mais nos domínios de uma tradução intersemiótica comum, mas de um processo complexo, que pode configurar o que você distingue, em acepção mais ampla, como “intersemiose”. Quanto ao POETAMENOS, houve, reconhecidamente, a influência da “melodia de timbres” weberniana, assim como a dos pintores concretos de São Paulo, que usavam muito as cores complementares com que campus os poemas, e a de artistas como Mondrian e Calder, que me impressionaram muito àquela época (os móveis de Calder estavam inclusive na duas primeiras Bienais de São Paulo, em 1951 e 1953, na segunda, com uma grande representação).

J.Q.: Em TRANSERTÕES, você faz algo que chama de “operação crítico-pragmática de exploração prospectiva da linguagem poética virtual” da prosa de Euclides da Cunha, “uma leitura verso-espectral de Os Sertões”, cujo propósito “é demonstrar o quanto as estruturas poéticas – no seu adensamento rítmico, plástico e sonoro – contribuíram para dar ao texto o ‘tonus’ peculiar que é a sua marca impressionante” (1997: 33). Poderia considerar este experimento, surpreendente, um caso preciso do que você chama de intradução? Interessa-nos saber como esta operação, crítico-pragmática, pode ser relacionada à práticas de tradução intersemiótica e intersemiose.

A.C.: Não associei o termo “intradução” diretamente a trabalhos como TRANSERTÕES, que vi, acima de tudo como uma apropriação de cunho crítico-pragmático, para mostrar a incidência da versificação em passagens privilegiadas do livro de Euclides da Cunha; este, a propósito, escrevia poesia e conhecia bem a métrica, embora nada tivesse escrito de relevante como poeta. Ao constatar esses padrões rítmicos definidos na sua obra em prosa, achei que seria interessante e útil anotá-los e acentuá-los. Pesquisando o tema, deparei-me, no meio do caminho, com os artigos de Guilhaume de Almeida, que embora não tivesse proeminência em sua passagem pelo nosso Modernismo, era um versificador de primeira. Esses estudos tiraram-me a prioridade do achado crítico, mas, ao mesmo tempo, confirmaram-no, mostrando-me que não estava sozinho nas minhas elucubrações; homenageei o meu predecessor no livro que escrevi sobre o tema. A diferença é que eu aprofundei a pesquisa e a levei a uma demonstração objetiva, recortando subpostos “poemas” na prosa euclidiana. No contexto em que uso o termo “intradução”, a rigor, eu só enquadraria o “poema” que fiz imprimir na quarta capa (onde aparece com um ponto final que eu não tinha colocado em minha arte-final) — um fragmento euclidiano ao qual acresci diagramação especializada de linhas e letras, que iniconizavam

o texto original, implicando uma radicalização do processo. Mas, assim como o metatexto dos “Dodecassílabos”, que sonetiza linhas coincidentes com versos, extraídas de pontos diferentes de OS SERTÕES, quem sabe também o recorte desse “poema visual” euclidiano possa caracterizar alguma forma de intervenção intersemiótica.

J.Q.: Haroldo de Campos (1972: 46), em um influente ensaio, afirma: “Se a tradução é uma forma privilegiada de leitura crítica, será através dela que se poderão conduzir outros poetas, amadores e estudantes de literatura à penetração no âmago do texto artístico, nos seus mecanismos e engrenagens mais íntimos”. Mais recentemente Umberto Eco (2003: 156), avaliando o papel da crítica e da semiótica afirma: “Portanto, se fazer crítica de verdade é entender e fazer entender como um texto é feito, e se a resenha e a história literária, enquanto tais, não podem fazê-lo por completo, a única verdadeira forma de crítica é uma leitura semiótica do texto.” Gostaria de lhe pedir para desenvolver a ideia de “tradução como crítica”, no contexto das traduções intersemióticas

A.C.: Diversamente da tradução literal, que requer apenas uma transposição ponto a ponto dos significados do texto poético, inseridos geralmente em algum arremedo literário do original, a tradução criativa impõe maior profundidade na análise da estilística poética, um “close reading” celular das palavras. É preciso buscar equivalências formais no idioma de chegada, atacar o poema “som por som, cor por cor”, como eu já disse muitas vezes, e ainda captar-lhe o “pathos”, a “alma” (o que Garcia Lorca chama de “duende”). Não pode deixar de resultar numa espécie de crítica, por vezes mais eficaz até do que um longo arrazoado. Aprende-se mais com a meia-dúzia de poemas de Cathay, por Pound, do que com muitos tratados sobre a literatura chinesa do passado. A melhor forma de criticar um poema é com outro poema, não dizia ele? É claro que nenhuma dessas colocações diminui o valor da crítica-crítica, quer dizer, o estudo, a pesquisa, a interpretação, em suma, o discurso metalinguístico que ilumina o poema e, frequentemente, o próprio poeta...

J.Q.: Tecnologias digitais lhes permitiram realizar, computacionalmente, processos “verbivocovisuais” anunciados, décadas antes, no programa-piloto da poesia concreta. Refiro-me a, ao menos, dois experimentos: “Pulsar”, de 1984, e “SOS”, e “Bomba”, desenvolvidos no Laboratório de Sistemas Integráveis (LSI, Escola Politécnica da USP), entre 1992 e 1994, como parte de um projeto

intitulado “Vídeo Poesia – Poesia Visual”. Quais são, em sua opinião, os “vetores de desenvolvimento” mais interessantes que podem resultar da relação literatura-computação? Aprovei- to para estender a pergunta ao escopo mais abrangente das novas tecnologias, por exemplo BioArt ou Arte Transgênica, envolvendo engenharia genética, e engenharia tecidual. Você vê férteis caminhos de cooperação envolvendo novas tecnologias?

A.C.: Sem dúvida, em pouco mais de vinte anos, as novas tecnologias alteraram profundamente, sob diversos aspectos, o universo da literatura, em termos de comunicação, já que, especialmente no que toca à poesia, o espaço extraordinário que teve esta, desde a década de 1940, nos cadernos culturais da grande imprensa e nas revistas interestaduais, encolheu de forma drástica. Com raras exceções, pode-se dizer que a poesia foi expulsa da república jornalística das grandes capitais, onde pulsa ainda, entre poucos, o Suplemento Literário do “Minas Gerais”, que dá amplo espaço à publicação de poemas, mas sai apenas mensalmente. Assim, a poesia e a crítica literária vêm encontrando, cada vez mais, uma opção nos portais e blogs literários da internet. Em termos de informação também as novas mídias digitais representam um “turning point”, uma virada sensacional, porque, na internet, em meio à banalidade generalizada, há nichos especializados nos quais você, com o recurso da imagem combinada ao texto e um espaço ilimitado, disponibiliza informações mais minuciosas e completas do que as encontradas enciclopédias e, por vezes, até em monografias. Pode-se, hoje, fazer um “download” da primeira edição do UN COUP DE DÉS, ou ainda assistir ao pianista Glenn Gould executando as VARIAÇÕES PARA PIANO de Webern, à versão robotizada do BALLET MÉCANIQUE de Antheil ou ao filme CINEMANEMIC de Duchamp, e até arquivá-los em seu computador. Na prática artística, ainda, as novas tecnologias tiveram enorme inflexão, porque multiplicam a desteridade individual, facilitando as propostas interdisciplinares e independizando a produção. Até o artista conservador, limitado ao livro, é beneficiado pela tecnologia digital, que facilita tanto a sua divulgação como a própria produção e edição (já há, inclusive, livros digitalizados, de tiragem ilimitada e baixo custo). Os livros, é claro, continuam a ter a sua vida própria, constituindo um veículo material insubstituível. Para os artistas que se sentirem inclinados às práticas multidisciplinares ou intersemióticas, a informática oferece ferramentas extraordinárias de execução para projetos. Seu futuro é imprevisível. “Rien ou presque un art”, como renunciara Mallarmé. Computadores domésticos sofisticados têm hoje mais recursos do que o “Sistema Intergraph” de

alta resolução, que gerou o texto de PULSAR, em 1984, e a superestação SiliconGraphics do Laboratório de Sistemas Integráveis (LSI) da Escola Politécnica da USP, em que foram produzidos os poemas animados SOS e BOMBA em 1992. Mas como tenho incansavelmente repetido, o mero domínio da tecnologia não assegura, por si só, grande arte ou grande poesia. Como dizia Pound, citando Duhamel e Vildrac: “...Mais d’abord il faut être un poète”. Quanto à bio art ou arte transgênica, não sou versado no assunto. Por enquanto, parece escapar ao âmbito da poesia, e situar-se mais propriamente no campo das experiências científicas ou das artes visuais de cunho tecnológico ou conceitual.

CAMPOS, Augusto. Não sou ninguém. **Cronópios**, São Paulo, 29 jul. 2008d. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/lancamentos.asp?id=3425>>. Acesso em: 01 out. 2012.

Não sou ninguém

Emily Dickinson nasceu em Amherst, Massachusetts, em 1830, e morreu na mesma cidade em 1886. Viveu a vida inteira na casa paterna. Conheceu brevemente apenas algumas cidades vizinhas. Entre 1847 e 48 cursou o seminário feminino de Mount Holyoke, que abandonou depois de se recusar publicamente a declarar sua fé. Por volta de 1860, iniciou a fase madura de sua poesia. Com poucos contatos pessoais, além dos familiares, compensava a solidão com extensa correspondência. Em 1862, enviou quatro poemas ao crítico Thomas Higginson, que não chegou a compreender inteiramente a sua poesia e a desaconselhou a publicá-los. Emily tinha 19 anos quando Poe morreu, em 1849. Não acusa influência deste. Whitman, seu antípoda, não a interessou. Há algo de Emerson e da filosofia transcendentalista em seus poemas. Mas ela é mais radical e dissonante. Shakespeare, Keats e os contemporâneos Robert e Elizabeth Browning estão entre os raros poetas referidos em seus escritos. Sua poesia não se parece com a deles. Teve apenas dez poemas publicados, alguns anonimamente. A obra poética de Emily, muito maior do que supunha, só veio a ser publicada após sua morte. Uma primeira edição teve algumas das “inortodoxias” de seus poemas “corrigidas” pelos organizadores.

Mas a edição crítica completa (1.775 poemas), organizada por Thomas H. Johnson, só veio a ocorrer em 1955. Foi a partir daí que se deu a “revisão” de Emily Dickinson e que ela passou a personificar a “ur-

Cinderela” da poesia moderna. Esse número de poemas foi ainda aumentado na posterior edição de R. W. Franklin (1999), elevando-se a 1.789 textos. A poesia de Emily — de intensa emoção concentrada — é única e antecipatória em termos de densidade léxica e liberdade sintática. E continua atual e surpreendente.

(A. C.)

Entrevista de Augusto de Campos a propósito de EMILY DICKINSON: NÃO SOU NINGUÉM (Editora Unicamp) - julho de 2008

Edson Cruz: Augusto, por favor, comente para o leitor leigo o que é exatamente a denominação de “tradução-arte” e quais foram as maiores dificuldades nesta sua tradução de Dickinson.

Augusto de Campos: Chamo de tradução-arte, um pouco motivado pela feliz expressão da crônica futebolística, “futebol-arte”, o que Haroldo de Campos batizou, com expressão mais erudita, “transcrição” — a tradução criativa. A saber, uma versão que não se contente com a transposição literal, nem com a sua mimetização em versos mais-ou-menos, mas que se resolva num bom poema em português, um poema que se sustente por suas próprias pernas, mantendo a forma e recuperando a “alma” do texto. Criando algo “que se queira decorar”, na expressão de Derrida. Essa é a meta do meu modo de traduzir, que não se limita à literalidade, embora não despreze as significações mais significativas. Procuo entrar dentro do poema e pensar como o poeta resolveria a sua equação emocional se estivesse usando a nossa língua. Se o poema resultante não soa bem para o meu ouvido, não consegui recuperar os “achados” e a emoção do original, tiro o time de campo. Por isso as minhas traduções são mais intensivas do que extensivas. Há muitos poemas que eu gostaria de traduzir, mas aos quais renuncio, quando não encontro a veia, quando não descubro o fio da meada. Dos mil e setecentos e tantos poemas de Emily Dickinson, traduzi apenas 45. Recuso-me a apresentar ao público a grande poesia do passado em arremedos de pé-quebrado.

E.C.: A poesia de Dickinson se aproxima do Haicai em alguma medida?

A.C.: Se considerarmos o Haicai de um ponto de vista menos específico, mais essencial, eu diria que sim. Emily é muito sintética, seus poemas são, em geral, muito breves, e ela é capaz de captar um momento insubstituível de observação ou de reflexão poética com um mínimo de palavras. “Um romance num suspiro”, como disse

Schoenberg a propósito de Webern. Seus poemas são pequenas “iluminações”. Mas não são poemas circunstanciais. São muito elaborados e ao mesmo tempo surpreendentes.

E.C.: A afirmação de Harold Bloom, “Se é possível a algum poeta partir do zero a cada novo poema, é questionável. Mas se alguém é capaz de fazê-lo, esse alguém é Emily Dickinson”, embora, talvez, um pouco exagerada, coloca uma questão que é crucial a todo poeta: o diálogo com a tradição e a não repetição dos procedimentos conquistados por cada poeta. Como você encara a afirmação de Bloom e essas questões?

A.C.: Bloom gosta de “boutades” e de “frases de efeito”, mas nem sempre é feliz nas suas escolhas, e suas sacadas, freqüentemente idiossincráticas, respondem a uma concepção um tanto conservadora, centrada no Romantismo. Neste caso, porém, concordo com a sua alta apreciação da poesia de Emily, que é realmente extraordinária. Porém, esse “recommencer à zero” não pode ser atribuído com exclusividade a Emily Dickinson, por melhor que seja a sua poesia. É característica de todo grande poeta-inventor, sempre imprevisível, do trovador Arnaut Daniel a Mallarmé, para não ir mais longe no tempo. Identificar exclusivamente nela essa característica seria injustiçar muitos outros poetas, ainda que poucos deles consigam seguir o lema de Duchamp: “não repetir, apesar do bis”.

E.C.: De maneira geral é mais tranqüilo traduzir prosa (considerando Joyce e Guimarães Rosa como exceções) do que poesia?

A.C.: Excluídos autores como esses e outros da mesma extirpe experimental, não há dúvida que traduzir poesia é mais difícil. Com um pouco de habilidade redacional pode-se traduzir qualquer obra em prosa que se limite a contar fatos ou a fazer considerações sobre isto ou aquilo. É claro que quanto maior for o seu conhecimento dos idiomas e quanto maior categoria literária você tiver, melhores serão as chances de traduzir bem. Feitas essas ressalvas, não há maiores problemas para traduzir relevantes escritores como Flaubert, Proust ou Henry James. Já a poesia requer habilidades especiais e sensibilidade rara no tocante às estruturas, formas e sons do original, além de uma capacidade também particular para captar, em módulos equivalentes, o momento luminoso, o “cluster” emocional que suscita o poema. É mais como a música e a pintura. É preciso ter um dom para isso, como se diz que um músico o tem, seja Thelonious Monk ou Glenn Gould. A técnica é o teste da sinceridade, como afirma Pound, mas o “vortex” emocional também tem que ser ressuscitado. Não se pode chegar a isso traduzindo palavra por

palavra e colocando uma rima na ponta...

E.C.: Quais autores que você está traduzindo no momento?

A.C.: Tenho muitas traduções inéditas. A tradução, vista sob esses critérios, é a minha atividade literária mais freqüente. Um modo de conversar, medularmente, com os poetas que admiro e fazê-los presentes. Venho de traduzir em poucos meses, numa viagem poético-emocional, 50 poemas de Rilke. Como no meu livro *Coisas e Anjos de Rilke*, concentrei-me, em especial, mas não unicamente, na “poesia-coisa” dos seus *Novos Poemas*; isto significa que eu tenho de esperar que a 2ª edição se esgote para que possa incorporar as novas traduções a esse livro. No momento, estou trabalhando no *D.Juan de Byron*, não com a ideia de traduzi-lo todo, mas de fazer um livro que confronte exemplos dos dois grandes poetas antípodas, Byron e Keats, do qual tenho mais duas odes traduzidas — a da *Melancolia* e a sobre a *Indolência* — além de outros poemas.

CAMPOS, Augusto. Questões sobre a tradução de "Elegy: going to bed" de John Donne. Entrevista concedida por Augusto de Campos à Inês Oseki-Dépré. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon. **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

Questões sobre a tradução de elegy: going to bed

Inês Oseki-Dépré: Por que a escolha do conjunto de textos (Verso Reverso Controverso)? Por que a escolha do poema? Por que a escolha dessas traduções num dado momento?

Augusto de Campos: Em *Verso Reverso Controverso* (1ª ed. 1978) reuni um conjunto de ensaios e traduções que tinham por objeto poetas do passado, dos trovadores provençais, dos barrocos e “metafísicos”, aos simbolistas franceses e a Hopkins, para, numa viagem sincrônica, demonstrar a sua atualidade, e através dela a perenidade da invenção poética, independentemente da época de sua ocorrência. Ao mesmo tempo, dava continuidade ao trabalho de tradução iniciado desde os anos 50, o qual privilegiava os poetas-inventores, segundo a classificação de Pound, envolvendo, simultaneamente, a recriação de textos de Joyce (*Finnegans Wake*), Cummings, Mallarmé, Maiakovski e a vanguarda russa, além do próprio Pound. Sob essa perspectiva, os poetas concretos brasileiros desenvolveram uma grande atividade que foi sendo compendiada em numerosos livros de tradução, entre os quais *Verso Reverso Controverso*. Nunca compartilhamos da ideologia

“futurista” da destruição do passado. Como Pound, entendíamos que o que se fazia necessário era olhar com olhos novos o passado, para reconstituir a sua história segundo parâmetros diversos dos então vigentes — revê-lo, em suma, sob a ótica da invenção. Quanto à tradução, o nosso horizonte sempre foi o da tradução poética — o que Haroldo de Campos chama de “transcrição” e eu de “tradução–arte” — em contraposição à tradução literal ou didática, que pode ser útil e necessária para o estudo e a compreensão dos textos literários, mas não tem pretensões artísticas. Foi o ABC of Reading de Ezra Pound, que li na década de 50, que me despertou o interesse por Donne. “O Êxtase” é um dos poucos poemas selecionados por Pound em sua radicalíssima antologia sintética da poesia de língua inglesa. Este, o primeiro poema de Donne que traduzi. Mário Faustino publicou essa tradução na sua famosa página “Poesia–Experiência”, no Suplemento Literário do Jornal do Brasil, em 28/10/56, um mês e meio antes do lançamento da poesia concreta no Museu de Arte Moderna de São Paulo... A seguir Faustino publicou duas outras traduções minhas dos “poetas metafísicos”: “A Amada Esquiva”, de Marvell (17/2/57) e “Em Despedida: Proibindo o Pranto”, de Donne (5/5/57). “O Êxtase” me impressionara tanto que eu já citava a estrofe “Mas assim como as almas são misturas/ Ignoradas, o amor reamalgama/ A misteriosa alma de quem ama,/ Compondo duas numa e uma com duas.”, da minha tradução, num texto em que eu anunciava a poesia concreta, ao ensejo da leitura a quatro vozes do Poetamenos no espetáculo de Música e Poesia Concreta, realizado no Teatro de Arena, em novembro e dezembro de 1955. A mistura de concreto e abstrato, assim como as metáforas objetuais e a densidade vocabular da linguagem dos “metafísicos” me interessaram vivamente — era algo que tinha que ver com a rematerialização da linguagem poética que buscávamos. A escolha dos poemas foi sendo feita a partir de critérios de qualidade (invenção) e de facticidade (nem tudo o que eu gostaria de traduzir se mostrou poroso às minhas tentativas). Traduzi e publiquei somente aqueles textos que me pareceram resultar em bons poemas em português.

IOD: John Donne traduzido por Octavio Paz levou Antoine Berman (Pour une critique des traductions: John Donne, Gallimard, 1992) a se interessar nas diversas traduções francesas de “Going to Bed”. O que você acha da tradução do Paz? Você a acha “barroca” (na medida em que ele classifica Donne como um poeta inglês “influenciado pelo barroco espanhol)?

AC: A tradução de Paz me soa, antes, como uma versão modernizante do texto, enxugando o cerrado e brilhante jogo conceitual e metafórico do poema numa dicção mais contida. Assim também pensa Berman (“Ce qui surgit ici, c’est donc un poème moderne, en ‘vers libres’.”). De fato, ele não mantém nem o ritmo nem as rimas do original. Também não reproduz o seu tecido sonoro. Ao mesmo tempo, na medida em que se utiliza de versos mais curtos — quando mais razoável seria até que optasse por versos mais longos, dada a maior extensão dos vocábulos castelhanos — as perdas semânticas são inevitáveis. A versificação, de resto, me parece inconsistente. Não se trata, a rigor, de versos livres, mas de versos heterométricos, que oscilam entre 13, 10, 8 e 6 sílabas, variando num ou noutro passo intempestivamente de acentuação, embora a dominante seja a da 6ª sílaba. De repente, podemos nos deparar com um alexandrino perfeito (“Desenlaza tu ser, campanas armoniosas”) ou com um verso inclassificável de 13 sílabas (“Entre las sombras de tus montes, fuera el tocado.”). Louve-se a economia expressiva, a linguagem direta, que favorecem uma saudável cursividade. Mas a perda maior está na elaborada musicalidade e na labiríntica artesanía conceitual que inserem *Elegy: Going to Bed* no universo da linguagem barroca, mas, mais do que isso, lhe dão uma personalidade estilística e um “tonus” específico.

IOD: As críticas de Berman às traduções francesas são de dois tipos: uma crítica às traduções arcaizantes (ilegíveis); uma crítica às traduções erotizantes. Na minha opinião sua tradução leva em conta ao mesmo tempo: 1. a literalidade (sem arcaísmos); 2. a prosódia (ritmos, sistema de versificação) 3. a ambiguidade do texto (metafísico). 4. a concisão do verso (até maior na tradução). Você está de acordo?

AC: A crítica de Berman às traduções de Jean Fuzier e Yves Denis me parece demasiado demolidora, quando ele minimiza o seu esforço legítimo e por vezes bem sucedido (por exemplo, em poemas como *The Extasie*, *A Valediction: Forbidding Mourning*) no sentido de corresponder ao padrão estético original e, por outro lado, desconsidera os defeitos de versificação das outras traduções. Ele aparentemente não se dá conta de que as traduções de Rotschild, Morel, Legouis, assim como a de Bonnefoi (*A Dieu, mon Dieu, dans ma maladie*), tropeçam, a todo momento, no mais franco pé-quebrado (trata-se de imperícia que não se confunde com verso livre), o que, a meu ver, as desqualifica de saída. Além disso, considera “admirável” uma tradução como a de “*The Wreck of the Deutschland*” (Hopkins) por Pierre Leyris, a qual não mantém nem o ritmo, nem as rimas nem as inovações léxicas do poeta

inglês. Essa desatenção aos valores formais da tradução desequilibra, a meu ver, o julgamento. Estou de acordo com a crítica à arcaização, quando isso significa um tratamento léxico ou sintático artificial/artificioso (inversões, palavras desusadas, expressões solenes de cortesia, etc). Tenho mais dificuldade em entender a objeção à erotização de textos notoriamente eróticos de Donne. Não sei bem o que é um “poème érotique au sens... de la poésie érotique française.” Mau gosto? Pornografia? Parece-me um juízo subjetivo. De todo modo, não acho possível, sem grandes perdas, “converter” para outra língua um poema, desprezando as características estilísticas que compõem o seu enredo textual, tais como o ritmo (ou métrica) e as rimas. Desvesti-lo dessas características implica, inelutavelmente, desestruturar a sua tensão interna e a sua harmonia formal — seria como pretender reconstruir uma catedral sem os arcos e as vigas, os nichos, as estátuas e os vitrais... Só a formulação de um livre poema-persona (e aí estaríamos no domínio da paráfrase ou do poema autônomo a partir ou à maneira de...) justificaria tal prática. Não é o que acontece na maioria dos casos. Na verdade, o que ocorre é que a apurada tecnologia do verso e a naturalidade do seu emprego deixaram de ser dominadas. Assim, quando o tradutor versifica, o que nos dá, o mais das vezes, é um simulacro imperito: ou pés-quebrados, ou pés-de chumbo onde o “conteúdo” é amassado num leito de Procusto métrico. Por outro lado, o tradutor pretensamente livre (mas que na verdade fugiu às dificuldades artesanais do texto original) nos dá um resumo empobrecido do poema, sem a dinâmica formal-emocional que o qualificava — um texto que não suporta o confronto com o original. Berman imagina encontrar melhores perspectivas na tradução de Robert Ellrodt (*Nocturne sur la sainte Lucie*), que não sendo “ni archaisante ni modernisante”, mantém os valores prosódicos do original em “vers de belle venue”, embora com o defeito de atenuar os elementos prosaicos e coloquiais do discurso de Donne. Não vejo, porém, diferença essencial entre o projeto de Ellrodt e o de Fuzier e Denis, a não ser, nestes últimos, uma tendência maior para o emprego do “sermo nobilis”, que não chega porém a afetar todas as suas traduções. Parece-me, antes de tudo, um problema de qualidade. Como disse Pound (citando a conclusão de Duhamel e Vildrac em seu *Notes sur la Technique Poétique*): “...Mais d'abord il faut être un poète”. Quanto a mim, não me cabe julgar o resultado dos meu próprio trabalho, mas meu objetivo foi precisamente encontrar o difícil equilíbrio ideal, enfrentando o desafio de traduzir Donne com todo o artesanato furioso dos seus poemas, sem perder nenhuma de suas características estilísticas e sem arcaizá-lo. Traduzir

autores de épocas anteriores implica, para mim, uma relação dialética entre passado e presente que solicita, ao mesmo tempo, uma identificação com a estilística da época (com a sua história estética e a sua inflexão inventiva específica) e uma compatibilização com a linguagem viva do presente. Assim, ao verter a “Elegia”, não quis fugir a nenhuma das dificuldades do texto. Traduzi em rimas parelhas e em versos decassilábicos — os mais próximos dos pentâmetros iâmbicos dominantes no original (em outros poemas dei duas sílabas a mais, porque os vocábulos em português, como no caso do espanhol, do italiano, do francês, são mais longos em confronto com o minissilabismo do inglês). Por outro lado, estive sempre muito atento aos jogos paronomásticos, às aliteraões, aos enjambements, à materialidade das metáforas, dentro de um máximo de concisão, assim como ao caráter coloquial do texto e à sua cursividade. Com os mesmos critérios traduzi as 18 canções de Arnaut Daniel, sem fugir a nenhuma das complexidades formais do “miglior fabbro”.

IOD: Em que medida sua tradução aplica o lema poundiano do “Make it New”?

AC: Ezra Pound (referido apenas uma vez e de passagem por Berman numa lista de muitos nomes) foi, de fato, o meu inspirador mais direto. Ele é o modelo máximo do tradutor criativo moderno. Instituiu a crítica via tradução. Recriou a poesia do passado e elevou a tradução, muitas vezes, à categoria de suas próprias criações. Se isso nem sempre é possível, é pelo menos uma meta. E quando se consegue fazer reviver um texto de um poeta de outras épocas em nosso idioma, se está, sem dúvida, vivenciando o make it new poundiano.

IOD: Qual é a sua opinião sobre a não “crise du vers” nas línguas ibéricas?

AC: Acho que a “crise du vers” é um fenômeno universal e não apenas circunscrito a esta ou aquela língua. A poesia concreta surgiu precisamente da constatação do encerramento do ciclo histórico do verso (como unidade rítmico–formal). Em substituição ao sistema de composição baseado no verso (livre inclusive) propôs–se a estrutura gráfico–espacial, ideogrâmica (ver Plano Piloto para a Poesia Concreta, 1958). Mas a “crise du vers” não deve servir de álibi ou desculpa para justificar traduções de autores do passado feitas em versos inábeis, nem disfarçar a incompetência para elaborá–los. O fato é que reconstruir em sua própria língua versos com técnica apurada, como o exige a poesia dos grandes versificadores do passado, dar–lhes forma pregnante e

reanimá-los com o pathos original é tarefa difícilíssima, que exige muita técnica, disciplina, “inspiração” (ou se você preferir, uma intuição sensível muito aguçada) e até sorte (ou “o favor dos deuses”, como diria Valéry), sabendo-se que o tradutor tem o seu campo de atuação pré-limitado pela área semântica do autor original e pelo estoque de palavras dessa área aleatoriamente existente na língua de chegada, muitas vezes tributária de um sistema linguístico diverso: isto é, tem muito menos opções que o criador original. Diante de tanta dificuldade é mais fácil sair pela tangente e dizer que já não se podem fazer mais versos, porque estão ultrapassados... Nesse passo, minha posição se aproxima da de Efim Etkind (*Un Art en Crise – essai de poétique de la traduction poétique*): “dénaturer la fonction artistique d'une œuvre revient à dénaturer cette œuvre; supprimer cette fonction, c'est enlever tout sens à l'activité de traduction en général.” Versos devem ser recriados em versos. Não se pode transformar uma catedral num arranha-céu, ou, o que é pior, num casebre...

IOD: Levando em conta o que ele chama de sistematismos do texto Berman lamenta que os tradutores franceses não levaram em conta o jogo de prefixos privativos com un na tradução. O que você acha desse tipo de detalhe?

AC: Os detalhes são sempre relevantes. Mas eu os acho sempre mais relevantes quando o seu enfoque se faz a partir de considerações de forma. Claro que é importante entender o significado do texto e manter, o quanto possível a semântica original, mas o mais importante — se se trata de uma tradução artística — é recriar o impacto original do poema, fazê-lo memorável, insubstituível em sua língua, e para tanto, as considerações formais são as mais importantes. No caso dos un de que se trata (*Full nakedness! All joyes are due to thee, /As souls unbodied, bodies uncloth'd must be,*) penso que adotar a solução mais literal, perfeitamente normativa tanto em inglês como em espanhol ou português, ou seja usar os verbos “desencarnar”, “desvestir”, seria retirar a força do original, onde a presença material do “corpo” é muito forte — não só o substantivo “body” está mais diretamente ligado ao prefixo “un” na construção verbal inglesa, como o poeta aproxima as duas palavras “unbodied, bodies” num compacto expressivo. A minha solução, pois, foi patentear esse “body” (“corpo”, em português) e exponenciar o “un” como palavra autônoma (“sem”), preservando a sua duplicação e enfatizando ainda a preposição sem, microscopada através de uma *tmese* e de um *enjambement*, que iconizam a separação do corpo das vestes: “Nudez total! Todo o prazer provém / De um corpo (como a

alma sem corpo) sem/ Vestes.”. Com igual liberdade (mas creio que sem infidelidade) mantive o expressivo enjambement do original *As liberally as to a Midwife, shew / Thy self.* em “Como se diante da parteira abre-/Te:” (um outro caso de iconicidade que, em português, é acentuado pelo uso do verbo mais realista “abrir” e pela anomalia do corte após o hífen).

IOD: Você deu um dia uma definição de tradução (o encontro de uma forma e uma alma). No caso de Donne, até que ponto você sente uma unidade entre a sua poética e a dele?

AC: Eu disse da tradução: é uma questão de forma, mas também uma questão de alma. Acredito que nas melhores traduções ocorre essa fusão que Borges (pensando em Omar Khayam/Fitzgerald) viu como uma espécie de “transmigração das almas”. Em outras palavras, deve haver uma profunda identificação espiritual com o poema e uma adesão molecular ao texto para que ele possa reflorir noutro idioma com o viço original. Algo como uma “mediunização” intermídia, uma “transempatia” aliada a uma “interportação” sensível de linguagens, se é que essas palavras conseguem explicar aquela “matemática inspirada” (expressão de Pound) que faz com que uma boa tradução não pareça uma tradução mas um poema e os dois poetas um só. Eu nunca traduzi sob comando ou por encomenda. Só traduzo aquilo que amo profundamente. Assim, sinto-me formal e animicamente ligado a todos os poetas que traduzi, embora não me sinta compelido a escrever como eles quando faço a minha própria poesia. Certamente todos eles me terão influenciado, de um modo ou de outro. Mas acho que posso dizer, como Hopkins, que “the effect of studying masterpieces is to make me admire and do otherwise.”

IOD: Você tinha um projeto explícito para traduzi-lo? Ou o seu projeto é global? Faz parte de um todo? Quais os princípios fundamentais?

AC: A poesia de Donne e dos “metafísicos” me interessou desde os anos 50, como acentuei antes. “Elegy: Going to Bed” me chamou a atenção, entre os poemas de Donne, pela ousadia da linguagem e do tema (o poema chegou a ser excluído de algumas edições por obsceno). Mas todas essas traduções fazem parte de um projeto mais amplo, aquele a que já me referi, de início, de revisão do passado segundo critérios de invenção e incorporação de linguagens poéticas ao patrimônio da língua.

IOD: Qual é o objetivo de traduzir? Criticar? Criar? Divulgar? E

traduzir “em Augusto de Campos”?

AC: Divulgar, sem dúvida, no sentido de revelar o autor e o texto traduzido e integrá-lo nas fontes de informação artística como “nutrimento de impulso”. Exercer, também, uma forma de crítica, pois que a escolha e a análise textual implicam uma avaliação histórica e estética. Criar, sim, na medida em que a tradução–arte implica na co-criação ou re–criação de uma inflexão inexistente no idioma de chegada. Que pelo menos algumas dessas traduções — as mais bem–sucedidas — resultem também, de certa forma, em “poemas de Augusto de Campos” (no sentido de “interpretações”) parece-me inevitável. Os amantes da música não preferem ouvir tal composição “sob a regência de Boulez”, ou interpretada por Glenn Gould, Paul Zukofsky ou Reinbert de Leeuw? Ou a Oferenda de Bach na transcrição em “klangfarbenmelodie” de Webern?

IOD: Qual foi a recepção de Verso Reverso Controverso na época?

AC: O livro teve duas edições. A primeira em 1978, a segunda (ainda não esgotada), dez anos depois. Mas as traduções de Donne saíram antes num outro livro “Traduzir e Trovar” (1968), com trabalhos meus e de Haroldo de Campos. Apareceram também, em maior número, no livro John Donne: o Dom e a Danação (1978) e em O Anticrítico (duas edições, em 1986). Assim, a divulgação foi grande, na faixa estreita dos livros e ensaios de poesia. Geraram pelo menos uma excelente dissertação de mestrado, “A Tradução dos Poetas Metafísicos por Augusto de Campos”, de Ana Helena Barbosa Bezerra de Souza (USP, 1993). Curiosa foi a repercussão da tradução de “Elegy: Going to Bed” na música popular. Péricles Cavalcanti musicou um fragmento do trecho final, sob o título “Elegia”: De “Deixa que minha mão errante adentre” a “Eu sou um que sabe”. Caetano Veloso a gravou no seu disco Cinema Transcendental. O próprio Péricles a registrou em seguida. Mais recentemente, a cantora Simone. Estes e outros intérpretes populares a têm apresentado com frequência em seus shows. Isso fez mudar radicalmente a escala de divulgação do poema, que ascende agora a centenas de milhares. Parece que o singular erotismo espiritualizado de Donne se transformou, finalmente, num hit poético–musical. Ele merece.

CAMPOS, Augusto. Campos traduz o Rilke sem metáforas. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17 mar. 1994a. Entrevista concedida a Daniel Piza. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/3/17/ilustrada/3.html>. Acesso

em 30 de set. 2012.

Campos traduz o Rilke sem metáforas

Da Reportagem LocalA cada ano, uma minilegião de fãs atentos espera uma tradução feita por Augusto de Campos. 1994 traz "Rilke: Poesia-Coisa" (editora Imago, amanhã nas livrarias), tradução de 20 poemas de cinco livros do escritor alemão Rainer Maria Rilke (1875-1926). Como Rimbaud, de quem Campos traduziu poemas em "Rimbaud Livre" (Perspectiva, 1992), Rilke é um dos fundadores da modernidade.

Na entrevista a seguir, Campos, 62, que falou com exclusividade à Folha em sua casa em São Paulo, conta qual foi sua intenção ao traduzir Rilke e diz por que é mais reconhecido hoje como tradutor que como poeta. Ele foi um dos líderes do movimento concretista (em 1956), ao lado de seu irmão Haroldo e Décio Pignatari. Este ano lança ainda uma coletânea de poemas seus pela Perspectiva e um CD com alguns deles musicados por seu filho, Cid Campos.

*

Folha - Esta tradução de Rilke tem a ver com a de Rimbaud publicada em 1992?

Augusto de Campos - Tem tudo a ver. As duas tentam lançar novos olhares sobre a produção mais visualista e menos visionária desses dois poetas. Quis mostrar que não existe só o Rimbaud e o Rilke místicos, que na poesia deles também existe uma linha mais contida, mais concisa, sem as grandes metáforas.

Folha - Mas Rimbaud e Rilke criaram imagens que formularam a modernidade. Essas "visões" não interessam?

Campos - Claro que sim. O Rilke e o Rimbaud visionários são tão importantes quanto os de minhas traduções. Mas no livro "Rilke: Poesia-Coisa" você tem, por exemplo, "Nascimento de Vênus", que é um poema aparentado ao "Venus Anadiomene" de Rimbaud; ambos invertem o mito clássico pelo prisma moderno. O Rilke do meu livro não deixa de ser Rilke, é apenas um Rilke menos metafórico. O que acontece é que, também no Brasil, o Rilke místico, das "Elegias de Duíno" e outros livros, sempre foi muito mais traduzido, e mal. Toda a geração de 45 foi influenciada por ele.

Folha - O que é traduzir bem?

Campos - A melhor tradução é a que não parece tradução. O poema em português tem de ser isso, um poema em português. O que vemos

geralmente é o simulacro de tradução. Os tradutores de poesia aqui colocam os originais num leito de Procusto: apertam ou esticam a métrica à vontade. Não respeitam a métrica do original. O caso Rilke é exemplar: com exceção das de Manuel Bandeira e Décio Pignatari, as traduções são todas assim. Os anjos de Rilke mereciam mais consideração.

Folha - Mas basta recriar a métrica e as aliterações do original para ter uma boa tradução?

Campos - Não, claro. Há uma área de intuição. É preciso ir além dos aspectos formais. É como se você tivesse de descolar as palavras, para poder transsubstanciá-las. Existe um processo mediúnico aí. Mesmo toda a técnica do mundo "precisa do favor dos deuses", como dizia Borges. Mas se os versos originais têm dez sílabas, os da tradução têm de ter dez sílabas –ou 12, não importa. O que importa é criar um "pattern" (padrão) e segui-lo até o final. A melodia em Rilke é muito clara, não se foge dela.

Folha - Mas em suas traduções às vezes o sr. põe aliterações que não existem no mesmo trecho do original. Por quê?

Campos - Você tem de seguir a lei das compensações. Eu só ponho aliterações umas linhas depois de onde estão no original se ainda estou no mesmo âmbito contextual. Nem sempre dá para você recriar os aspectos formais do original, mas se você perde aqui tem de ganhar ali. Sabendo fazer isso com respeito ao original, claro.

Folha - Como o sr. explica que, depois das propostas da poesia concreta, de romper com a sintaxe e o verso, o sr. venha fazendo traduções principalmente do modernismo ou de períodos anteriores, de poesias que ainda têm a sintaxe e o verso?

Campos - Se não traduzo mais poetas contemporâneos é porque não há tantos que me interessem. Mas traduzi os textos de John Cage (compositor americano, morto ano retrasado), por exemplo.

Folha - A poesia atual parece dividida entre uma poesia discursiva, como a de John Ashbery e Joseph Brodsky, e a chamada poesia visual. Qual sua opinião sobre elas?

Campos - Vejo muito mais a aceitação dessa poesia discursiva, de que não gosto. A poesia experimental, que de fato nem sempre é consistente, é muito menos aceita. Poesia hoje é quase uma operação de catacumba. O domínio do facilitário coloca a poesia cada vez mais à margem. A

poesia é exigente, sua leitura é difícil, trabalhosa. Há um grande desestímulo na área hoje. É por isso que eu e Haroldo somos mais reconhecidos como tradutores que poetas.

Folha - No entanto, Haroldo voltou ao verso. O sr. permanece mais próximo da herança concretista. Por quê?

Campos - Porque sou mais assim, tenho esse lado mais minimalista, mais econômico. A poesia concreta foi uma experiência muito dura, foi até o limite, até quase quebrar a cara. É difícil ser experimental, e mais difícil passar das experiências com poemas de duas palavras para coisas mais substanciais. Mas não sou eu quem vai julgar minha própria obra.