



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**DEPARTAMENTO DE ESTUDOS DE LÍNGUA INGLESA, SUAS**  
**LITERATURAS E TRADUÇÃO**

**FABIANO DE CÁSSIO BORGES GOIS**

**AUGUSTO DE CAMPOS E A TRADUÇÃO DA POESIA DE EMILY**  
**DICKINSON PARA O PORTUGUÊS**

**FORTALEZA**

**2019**

FABIANO DE CÁSSIO BORGES GOIS

AUGUSTO DE CAMPOS E A TRADUÇÃO DA POESIA DE EMILY DICKINSON  
PARA O PORTUGUÊS

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Língua Inglesa, suas Literaturas e Tradução da Universidade Federal do Ceará, como requisito final à obtenção do diploma de licenciado em Língua Inglesa.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva

FORTALEZA

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

G557a Gois, Fabiano de Cássio Borges.  
Augusto de Campos e a tradução da poesia de Emily Dickinson para o português / Fabiano de Cássio  
Borges Gois. – 2019.  
40 f. : il.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades,  
Curso de Letras (Inglês), Fortaleza, 2019.  
Orientação: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.

1. Emily Dickinson. 2. Poesia. 3. Tradução. I. Título.

CDD 420

---

FABIANO DE CÁSSIO BORGES GOIS

AUGUSTO DE CAMPOS E A TRADUÇÃO DA POESIA DE EMILY DICKINSON  
PARA O PORTUGUÊS

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Língua Inglesa, suas Literaturas e Tradução da Universidade Federal do Ceará, como requisito final à obtenção do diploma de licenciado em Língua Inglesa.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva

Aprovado em: 09/12/2019.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dra. Diana Costa Fortier Silva  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dra. Luana Ferreira de Freitas  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

À minha mãe, Leia, por me amar incondicionalmente.

## **AGRADECIMENTOS**

À UFC, pelo apoio educacional e social com a preservação do curso.

Ao Prof. Dr. Carlos Augusto, pela excelente orientação e incentivos a melhorar.

Às pessoas que me ajudaram financeiramente a conseguir ir às aulas no começo da graduação. São elas, Neto Varela, Caio Faustino, Vilani Fernandes, Edson Rocha, Johnatan Alisson e Karine Silva.

Aos professores da UECE, Astrid Miranda, Conceição Lima e Dilamar Araújo por me apresentarem Poe, Dickinson e entender suas obras.

Aos professores da UFC, Andreia Turolo, Pâmela Toassi, Lídia Cardoso e Fabíola Vasconcelos por traduzirem o professor de inglês que estava no meu interior.

“Je suis comme ça. Ou j’oublie tout de suite ou je n’oublie jamais” (BECKETT, 1952, p. 85)

## RESUMO

O presente estudo analisa as traduções dos poemas “Death is a Dialogue between” e “I’m Nobody! Who are you?”, feitas por Augusto de Campos (1986) para seu livro *O Anticrítico* (1986). A análise elenca algumas escolhas feitas pelo tradutor quanto aos temas, sentidos, padrões de rimas e léxicos para manter o estilo poético de Dickinson. Se discute também como as traduções dialogam com os textos de partida no que concerne à forma e ao sentido. Partimos da hipótese de que, mesmo que os textos de partida e de chegada apresentem propostas temáticas particulares, ambos fazem um diálogo profícuo com o contexto receptor. Como base teórica, utilizamos os autores Carlos Daghlían (2008), Paulo Henriques Britto (2008), José Lira (2004), John Milton (1998), Lefevre (1992) e Paz (1981). Como resultado, concluiu-se que Augusto de Campos apresentou uma tradução bem sucedida ao utilizar recursos linguísticos, tais como, padrão de rimas, tom, sentido e léxicos que dialogam com o texto de partida, e assim difundiu a poesia de Dickinson no sistema literário brasileiro contemporâneo.

**Palavras-chaves:** Emily Dickinson, Poesia, Tradução.



## ABSTRACT

This paper analyses the translations of the poems “Death is a Dialogue between” and “I’m nobody! Who are you?” made by Augusto de Campos (1986) to his book *O Anticrítico* (1986). The analysis outlines some choices made by the translator regarding themes, meanings, rhyming patterns and lexica to keep Dickinson’s poetic style. It is also discussed how the translations establish a dialogue in terms of form and meaning with the source text. We start from the hypothesis that even though source and target texts present unique thematic purposes, they dialogue in a proficuous way with the target context. As theoretical background, we made reference to Carlos Daghlian (2008), Paulo Henriques Britto (2008), José Lira (2004), John Milton (1998), Lefevere (1992) and Paz (1981). As a result, It was concluded that Augusto de Campos presented a successful translation. He utilized linguistic features such as rhyming pattern, tone, meaning and lexica that dialogue with the source text. Therefore, he spread Dickinson’s poetry in the Brazilian contemporary literary system.

**Keywords:** Emily Dickinson, Poetry, Translation.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	<b>10</b>
<b>2 VIDA E OBRA DE EMILY DICKINSON</b>	<b>12</b>
2.1 Os temas da poesia de Dickinson	14
2.1.1 Tradução de poesia	17
2.1.2.1 <i>Tradutores, tradução literária e o ato de traduzir Dickinson</i>	21
<b>3 ANÁLISE DOS DADOS</b>	<b>26</b>
<b>3.1 Metodologia</b>	<b>26</b>
3.1.1 <i>“I’m Nobody! Who are you?” por Augusto de Campos</i>	27
3.1.3.1 <i>“Death Is a Dialogue between” por Augusto de Campos</i>	31
<b>4 CONCLUSÃO</b>	<b>36</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>39</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A investigação do processo de tradução teve como marco importante, na visão de Alves, a publicação em 1986 da tese de doutorado de Hans Krings, intitulada *Was in den Köpfen von Übersetzern vorgeht* [O que se passa na cabeça de tradutores] (ALVES, 2002, p. 9). Desde então acadêmicos se ocupam com a tarefa de entender as melhores maneiras de encarar a tradução como um objeto de estudo em ascensão, tanto para fins didáticos quanto literários, se considerarmos todas as escolhas feitas ao traduzirmos um texto de uma língua para outra.

Ao longo das últimas décadas de intensa pesquisa, o processo de tradução ainda lida com muitas crenças que questionam o ato de traduzir, tais como:

(1) a tradução é uma arte reservada a uns poucos que podem exercê-la graças a um dom especial; (2) tradução é uma atividade prática que requer um conhecimento da língua e um bom dicionário; (3) o tradutor deve ser falante bilíngue ou ter morado num país onde se fala a língua estrangeira com a qual trabalha; (4) só se pode traduzir da língua estrangeira para a língua materna, uma vez que só dominamos esta última; (5) o tradutor é um traidor e toda tradução envolve certo grau de traição. (PAGANO, 2006, p. 11-12).

Todas essas crenças, segundo a visão da autora, devem ser desmistificadas, já que o processo de tradução não se resume a conhecimentos linguísticos, e nem a dons natos dos profissionais envolvidos; pelo contrário, traduzir com autonomia é uma tarefa que requer qualificação constante, formação especializada em tradução e sensibilidade cultural uma vez que o tradutor deve ter plena consciência de seu papel como formador de leitores para as mais variadas culturas.

No sentido de fomentar a discussão sobre essas questões, o presente trabalho analisa duas traduções para o português, por Augusto de Campos, dos poemas icônicos “I’m Nobody! Who are you?” e “Death Is a Dialogue between” da escritora norte-americana Emily Dickinson, que teve como vivência uma sociedade conservadora e religiosa no século XIX na cidade de Amherst em Massachusetts. A escolha dos dois poemas se deve a sua representatividade dentro do universo temático da poesia de Dickinson. “I’m Nobody! Who are you?” ressalta o paradoxo entre forma e sentido, já que, pelo fato de a poetisa nunca ter sido publicada durante sua vida, muitas editoras

“desconfiguraram” seus poemas a fim de adequá-los às normas de escrita da época. Augusto de Campos, que é um poeta e tradutor prolífico, em seu livro *O Anticrítico* (1986), preza pela figura anônima que Dickinson fora em vida. O segundo texto traduzido, “Death Is a Dialogue between” traz uma outra discussão diante do fim da vida e sua possível continuação para aqueles que creem em algo pós morte. Essa tarefa de análise tem o objetivo de pautar a grande contribuição que Augusto de Campos teve para consolidar a imagem da poetisa em um novo contexto sócio-histórico, levando a palavra de Dickinson a ser contemplada, lida e investigada no contexto da cultura brasileira vista como sistema.

Ao discutir a tradução de poesia, Britto afirma que “em tradução de poesia, o desejo de ser fiel à forma do original pode nos levar a adotar soluções insatisfatórias” (BRITTO, 2008, p. 26). Com base nessa premissa, a análise será feita tendo como parâmetro as escolhas de tradução feitas pelo tradutor brasileiro, levando em consideração a forma e o sentido do texto de partida, comparando com o que foi proposto no de chegada, considerando estrutura de rimas, emprego de iniciais maiúsculas, sentido e tom do texto. Partimos da hipótese de que, mesmo que textos de partida e de chegada apresentem propostas temáticas particulares, ambos fazem um diálogo profícuo com o contexto receptor.

O trabalho está subdividido em três seções. A primeira seção vai apresentar um arcabouço teórico com uma síntese biográfica de Emily Dickinson, os temas de seu universo temático, os desafios da tradução literária em diferentes contextos e épocas, e apontamentos sobre traduzir Dickinson. Na segunda seção, está a apresentação da análise do *corpus* e, finalmente, na terceira seção, é apresentada uma conclusão do trabalho.

## 2 VIDA E OBRA DE EMILY DICKINSON

Emily Dickinson nasceu no décimo dia de dezembro em Amherst, Massachusetts, no ano de 1830, e morreu em 15 de maio de 1886 em sua cidade natal devido a problemas renais. Desde pequena, Dickinson sempre foi inconformada com as normas às quais sempre fora submetida (DONOGHUE, 1969). Esteve por sete anos na então Amherst Academy onde estudou latim, francês, história, retórica, botânica, geologia e filosofia da mente. Em seguida, passou um ano na Mount Holyoke Female Seminary onde aprofundou seus conhecimentos de história e latim, se engajou em aulas de química, gramática inglesa e fisiologia. Após esse período, ela decidiu abandonar os estudos e nunca mais retornar devido a constantes problemas de saúde (DONOGHUE, 1969).

Emily Dickinson começou a escrever quando adolescente e teve como principal influência Ralph Waldo Emerson, após seu amigo Benjamin Franklin Newton ter lhe enviado um livro do autor. Poucas foram as aventuras vividas por Dickinson fora de Amherst. Em 1865, ela viajou para Filadélfia e lá se afeiçoou por Charles Wadsworth, que se tornaria seu principal correspondente. Após a doença de sua mãe, Dickinson e sua irmã Lavinia cuidaram dela até a morte, em 1882. As irmãs nunca se casaram e moraram no casarão da família, até suas mortes. Sobre a vida de Dickinson, Daghljan alega que a poetisa teve uma vida perfeitamente normal e familiar. O autor afirma que

cresceu no seio de uma família constituída pelos pais, pela irmã e pelo irmão. Tinha muitos parentes que residiam em sua região, com os quais mantinha contatos frequentes. Tinha colegas de escola e de brinquedos, muitos dos quais continuaram a se corresponder com ela até o fim de sua vida. Seu pai era severo, mas não autoritário e tirano, como querem muitos. Ela o respeitava como toda criança de seu tempo era ensinada a respeitar, mas também tinha liberdade para fazer gracejos com ele. (DAGHLIAN, 1989, p. 139)

Apesar da reclusão, em 1865, ela participou de um concurso de pão indiano e centeio no qual ela conseguiu segundo lugar e um prêmio de setenta e cinco centavos. Mesmo com esse feito, ela preferiu observar o seu meio através de sua janela, do jardim e ocasionalmente da igreja. Ela viveu como uma cidadã ativa a seu modo “Nova

Inglaterra” de ser, e, por mais radical que essa escolha tenha sido, ela estava consciente ao fazê-la (DONOGHUE, 1969, p. 8).

Durante os anos de 1850 até metade de 1860, foi bastante produtiva e escreveu muitos poemas sobre os mais variados temas. Dickinson estudou botânica, o que se reflete em sua obra, com a presença de vários insetos em seus poemas, como no famoso “I heard a fly buzz when I died” (DICKINSON, 1862). Apesar da extensa produção de poemas, muitos deles sendo enviados por meio de correspondência, e de Dickinson nunca ter expressado desejo de publicá-los, José Lira (2004) afirma que a poetisa teve dez de seus poemas publicados com seu consentimento.

Ao discutir o estilo de Emily Dickinson, Paulo Henriques Britto (2008) afirma que

a escritora optou por trabalhar exclusivamente com o repertório métrico popular, criando desse modo uma tensão entre o plano da forma – tradicionalmente associada à simplicidade, a singeleza, a espontaneidade – e a seriedade e densidade intelectual do plano semântico. Em outras palavras, há nessa poesia um contraste entre o significado da forma e o significado do conteúdo (BRITTO, 2008, p. 26).

Devido a essa particularidade de estilo, criou-se um mito sob a imagem de Dickinson, como reforça Lira (2004, p.68), e o tradutor afirma que, dentro do espaço de sua casa em Amherst, ela criou um mundo inteiro, não com a sua mundividência, mas com o brilho e o poder de sua imaginação. Nesse sentido, a autora incorporou a simplicidade em sua escrita singular para salientar o grande mistério da vida, a morte.

No que concerne à sua morte, Daghlain (1989), ao defender a ideia de que Dickinson era reclusa por própria vontade, usa estudos levantados por Olivia Nichols (1983) e Donna Dickinson (1985) para dar uma acurada justificativa para esse excêntrico isolamento da poetisa. O autor relata que ela sofreu do mal de Bright, ou se trouxermos para a literatura médica atual, a escritora sofreu de um problema renal muito avançado que desencadeou diarreia, odores fortes no corpo e incontinência urinária. E isso de fato pode justificar muitas de suas atitudes observadas por biógrafos ao final de sua vida. Como forma de elucidar os fatos supracitados, Thomas Higginson descreveu seu encontro com Dickinson em 16 de agosto de 1870 dizendo “(...) em um simples e

refinado pique branco e um xale feito de lã azul, ela veio até mim com dois lírios que ela colocou de maneira singela na minha mão.”<sup>1</sup> (DONOGHUE, 1969, tradução nossa).

Esse relato reforça a informação de que Dickinson só usava branco por questão de higiene e por causa dos odores fortes, e que a escritora sempre ia ao jardim e andava com flores nos braços para amenizá-los devido à falta de acesso a desodorantes como hoje se encontra (DAGHLIAN, 1989).

Na seção a seguir, é apresentada uma síntese sobre os temas pertinentes na poesia de Dickinson, levando em consideração estudos biográficos de Dickinson feitos por José Lira (2004) e Donoghue (1969).

## 2.1 Os temas da poesia de Dickinson

Augusto de Campos, ao apresentar sua seção sobre Dickinson em seu livro “O Anticrítico” (1986), fez um poema sobre a dificuldade de se entender o universo temático da poetisa. O tradutor afirma “[...] eu me pergunto / quantos / representantes / da espécie animal chamada homem / serão capazes de captar / tanta grandeza épica e estética” (CAMPOS, 1986, p. 107). Diante desse questionamento, sugere-se aqui que a palavra mais apropriada que pode ser atribuída à Dickinson e sua obra é sensibilidade, definida pelo dicionário online de português como a “capacidade de perceber sensações físicas; tendência natural para reagir aos estímulos físicos: sensibilidade à dor”; e “aptidão para assimilar modificações e de a elas responder.” Associando Dickinson a essas definições, corrobora-se Donoghue quando afirmou que Dickinson foi uma escritora de seu tempo, se entregando ao momento, assim sendo inconstante (DONOGHUE, 1969, p. 12).

Em vida, Dickinson relutou estar sob a luz das editoras e à sombra das críticas de leitores, porém, depois de morta, seus poemas se tornaram um desafio para

---

<sup>1</sup> in a plain & exquisitely clean white pique & a blue net worsted shawl. She came to me with two lilies which she put in a sort of childlike way into my hand

leitores e editores de sua obra. Logo após a publicação da segunda série de seus poemas pela Mabel Loomis Todd, Alice James, irmã de Henry James, escreveu em seu diário

é animador escutar a declaração em inglês de que Emily Dickinson é de quinta categoria — eles têm essa capacidade de omitir qualidade; a substância os abandona igualmente com a sutileza. [...] Sua obsessão por T.W Higginson causa um terremoto para que não exista um erro disfarçado que escapa a visão de alguém (DONOGHUE, 1969, p.11, tradução nossa)<sup>2</sup>.

O que se pode inferir dessa observação sobre a avaliação da escrita de Dickinson é que ela revela as divergências quanto à escrita de seus poemas. Pode ser que a irmã de Henry James tenha feito juízo de valor sobre os poemas, ou apenas tenha sido exagerada em suas palavras. Porém, o que não se pode deixar de especular é o quão desconcertante a poesia de Dickinson foi para seus leitores.

Dickinson tomou a religião como ponto importante em sua escrita. A poetisa leu a Bíblia como um manual retórico, fazendo de sua religiosidade sua própria obra por meio do uso de metáforas. Logo, Dickinson fez da religião um tema bastante reiterado na sua poesia. Em seus poemas podem ser observadas referências ao Gênesis, Apocalipse, Salmos e Evangelho (DONOGHUE, 1969). Como uma grande leitora da Bíblia, a escritora também carregava consigo hinários ao que são atribuídos como a fonte de inspiração para seu verso livre e desprendido de convenções de sua época. Ao tratar desses hinos na escrita de Dickinson, Donoghue (1969) afirma que eles tinham um estado ablativo com ritmos e frases mantidos, mas não a fé que os sustentavam. A escritora se deleitou na prosódia dos Salmos para expressar seus desejos e percepções a seu modo. Ademais, ainda quanto à origem de algumas estruturas em seus poemas, o autor levanta a conjectura de que os travessões podem ter origem também nos mesmos hinos, já que travessões nos possibilitam parar a leitura, tanto para contemplar a estética musical quanto para dramatizar o conteúdo das palavras do texto.

Outro tema pertinente, que fomenta pesquisas com abordagens feministas, é a mulher em seus poemas. Lira (2004), ao tratar dessa questão, aponta para o fato de que a escritora sabia da condição feminina do seu tempo e do que se esperava das

---

<sup>2</sup> it is reassuring to hear the English pronouncement that Emily Dickinson is fifth-rate - they have such a capacity for missing quality; the robust evades the subtle [...] Her being sicklied o'er with T.W. Higginson makes one quake lest there be a latent flaw which escapes one's vision.



mulheres no século XIX. Em geral, as mulheres daquele século só ascendiam socialmente depois de casadas, pois, depois disso, eram transferidas de um ambiente patriarcal de seu pai para se entregarem às cegas ao seu novo “dono”, seu marido. Lira (2004) apresenta sua tradução de “*She rose to His Requirement – dropt (Ela aceitou-o - jogou fora)*” com o propósito de ilustrar esse tema, ou seja, a consciência da autora de sua condição feminina.

Ela aceitou-o — jogou fora  
Os Brinquedos de Moça  
Para assumir o digno Encargo  
De Mulher e de Esposa —

Se algo perdeu seu novo Dia  
De Encanto ou Plenitude  
Ou Perspectivas, ou se o Ouro  
Estragou-se com o uso —

Não se falou - como o Oceano  
Faz a Pérola e as Algas  
Só para Ele — e a ninguém mostra  
Onde é a sua Casa — (DICKINSON, 1863 *apud* LIRA, 2004, p. 84)

Ao discutir o poema, Lira (2004) verifica que há um jogo de palavras para demonstrar esse papel da mulher na sociedade. Entendia-se que a mulher tinha que se fazer digna, após suas regalias com seu pai, tinha que atingir a maturidade e estar no mesmo nível que seu futuro marido (*Para assumir o digno Encargo*) e a partir daí ser reificada no matrimônio. E, na segunda estrofe, Dickinson descreve as erosões causadas por essa relação através da corrosão da aliança (*Ouro Estragou-se com o uso —*) e, finalmente usando da metáfora da pérola (*Só para ele*), Dickinson denuncia a condição final de uma mulher casada no seu tempo – sozinha no seu dia a dia, ocupada com a casa.

Assim, podemos dizer que a poesia de Dickinson abraçou vários temas e, por essa razão, passou a ser estudada por seus editores e críticos. Dessa maneira, Lira (2004), referenciando Sewall (1998), elenca os principais temas que se notam, questionando a falta de unidade na poesia da poetisa estadunidense. Dentre vários temas destacam-se: alegria, tristeza, prazer, dor, fé, dúvida, a voz da inocência, e a voz da experiência.

A seção seguinte traz um breve levantamento de estudos realizados por John Milton (1998), José Lira (2004) e Even-Zohar (1990) sobre como a visão sobre tradução de poesia foi se transformando ao longo da história. Apresentam-se aqui contribuições de Paulo Henriques Britto (2016) sobre a tarefa de traduzir poesia e, por fim, no final da mesma seção, apresentam-se apontamentos feitos por Even-Zohar (1990) a respeito do papel da tradução de poesia no mercado receptor.

### ***2.1.1 Tradução de poesia***

O professor John Milton, ao introduzir o seu livro de tradução, nos oferece uma razão fundamental para desvendarmos os mistérios da arte de tradução, o conhecimento. Vejamos:

Sem a tradução na língua vulgar, os incultos são como as crianças no poço de Jacó (que era profundo), sem um balde ou algo com que puxar a água: ou como aquela pessoa mencionada por Esaú, que, ao receber um livro selado com o seguinte pedido “Lede-o, eu vos suplico”, foi relutante a dar a resposta. “Não posso, porque ele está selado. (MILTON, 1998, p.1)

Podemos inferir, portanto, que sem o conhecimento fundamental para traduzir um texto, não somos capazes de identificar suas metáforas e quiçá seus propósitos.

Historicamente, os tradutores tiveram seus trabalhos questionados e, na maioria das vezes, inferiorizados. Por um século (1550-1650), os tradutores eram vistos como escravos dos autores – ao avesso da tapeçaria, ou a luz da vela se comparada à luz solar (MILTON, 1998). Depois desse século, a imagem do tradutor foi ajustada e este profissional passou a ser responsável por preservar a “chama” do original ou, na tradição logocêntrica, a sua essência.

O *status* da tradução vai variando com o passar dos tempos, deixando de ser uma atividade que traz clareza e passa, ao contrário, a obstruir essa clareza de alguma forma. Assim, grandes escritores, como por exemplo, Virginia Woolf, ao ler traduções de obras russas, se questionou se estava com óculos errados ou até mesmo se uma

neblina pairava entre seus olhos e a página (MILTON, 1998, p. 3). Isso de certa forma dialoga com o trocadilho italiano, *traduttore-traditore* (tradutor - traidor) que ficou bem popular. Essa percepção de tradução se disseminou pela ideia de que a tradução não combina com os textos originais.

Walter Benjamin (1996, p. 258, tradução nossa), ao discutir sobre tradução, descreve as imagens criadas por ela como sendo “a fruta e sua casca” – a “casca” de uma boa tradução reveste com exatidão o original – e da tradução como “roupas largas, envolvendo o original como um manto real de amplas dobras<sup>3</sup>. Ou seja, para Benjamin (1996), a tradução serve como uma proteção frouxa do texto original e que o processo de traduzir um texto pode sair com falhas graves por algumas de suas estruturas não caberem nas formas do texto de partida.

Ao teorizar sobre tradução e seus efeitos no texto, não se pode excluir o papel do tradutor, que precisa lidar com o texto de partida ou texto original, esta última sendo a definição mais popular de um texto autoral em outro idioma. Qual seria então a voz do tradutor no texto traduzido? Milton (1998) elenca então opiniões de tradutores e poetas para esclarecer a questão. Dentre elas, Honig (1985) afirmou que não parecia haver nenhum mérito em traduzir se não fosse para criar uma nova obra. Poderia haver outras traduções, mas nenhuma semelhante as dele. Honig ainda insistia que fidelidade não tem nada a ver com tradução literal ao afirmar que “[...] talvez seja a hora de a polêmica e o argumento estéreis induzidos pelo problema da fidelidade ao original serem questionados, mostrando que uma forma de fidelidade é criar uma obra nova.” (HONIG, 1985, *apud* MILTON, 1998, p. 132).

Assim como houve comentários favoráveis à questão da recriação, em contrapartida, muitos autores se apresentam presos à questão de traduzir os detalhes minuciosos de uma obra, a ponto de o tradutor se anular diante do texto original (MILTON, 1998).

---

<sup>3</sup> like a fruit and its skin, the language of the translation envelops its content like a royal robe with ample folds.

Honig (1985) exemplifica essa tarefa com um comentário de Richard Wilbur ao dizer que ele se esforça para se “anular” tanto quanto possível. Ele coloca quaisquer habilidades que possua a serviço do poema que traduz.

Pode-se notar que, na maioria dessas concepções, os autores se indagam se traduzir é um ato de sacrifício, em que a palavra vai ser responsável por outorgar o resultado, isto é, o tradutor se punirá muitas vezes para não cair na tradução literal, aquela que nada agrega ao texto de partida.

Belitt (1978) corrobora essa ideia ao garantir que a tradução literal mostra como a poesia no seu estado literal pode ser inadequada – a poesia não é informação. Outrossim, ao afirmar que somente a lógica e a matemática podem ser traduzidas literalmente, Paz (1981) revela que o tradutor deve sim usar seus instintos para traduzir.

Todas essas afirmações reforçam a ideia de que o tradutor é livre para abandonar a metáfrase, ou tradução de linha por linha para outra língua; e livre também para optar pela paráfrase de Dryden, definida como “[...] uma tradução com latitude [...] em que o autor é mantido à nossa vista, porém suas palavras são seguidas tão estritamente quanto seu sentido, que também pode ser ampliado mas não alterado.” (MILTON, 1998, p. 136).

Seguindo com os questionamentos, chegamos aos estudos contemporâneos da tradução no contexto brasileiro, em que Britto (2016) constata que tradução de poesia aponta para uma problemática maior: condensar a tradução num único conceito, levando em conta sua literariedade, valor estético, e as características do texto, autor e época. O tradutor afirma ainda que se trata de recriação de estilo, e comenta que uma boa tradução de uma obra literária deve proporcionar aos leitores uma experiência estética a mais próxima possível daquela que, segundo supomos, o original dessa obra proporciona a seus leitores. O autor é contundente em afirmar que não se pede da tradução do texto literário que diga somente a “mesma coisa”, mas sim que o faça da “mesma maneira”. Dessarte, o tradutor reforça que as expectativas atuais sobre tradução são similares às do século XX mencionadas anteriormente. Por isso que Britto (2016) reforça que: “[...] o tradutor de Joyce, Proust ou Kafka tem que realizar um pastiche do

estilo do autor em questão que seja suficientemente bom para ser digno de ostentar a assinatura de Joyce, Proust ou Kafka” (BRITTO, 2016, p. 24).

Ainda discutindo as ideias de Paulo Henriques Britto (2016), o tradutor usa o termo coautoria como uma saída para a difícil tarefa de traduzir poesia, pois, segundo ele, a mesma tem um grau máximo de dificuldade, ou melhor, os poemas, ao serem escritos, também apresentam um conjunto de escolhas feitas por seus autores, que os tornam únicos, mas difíceis – seu vocabulário preciso, uma palavra específica e não outra, sua tonicidade e atonicidade. Logo, ao se assumir como coautor, o tradutor passa a criar um outro texto em seu idioma materno, utilizando fonemas, palavras, e estruturas sintáticas muito diferentes dos elementos que fazem parte do repertório do idioma do original.

Britto (2016) também reitera que o fato de um tradutor coescrever um poema não significa dizer que apenas poetas podem traduzir poesia, e o que se conclui dessa coautoria seria que, ao traduzir uma poesia como poesia, no entanto, estaria fazendo trabalho de poeta.

Outro ponto que merece destaque nessa discussão é o papel que o mercado exerce sobre essas traduções e o poder que elas têm como literatura no sistema receptor. Para discutir esse ponto, Milton (1998), utilizando Even-Zohar (1990), apresenta três tipos de conjuntura nas quais a tradução ocupa uma posição central – uma tradução inovadora, associada a grandes acontecimentos no desenvolvimento histórico de determinada literatura, introduzindo tendências novas vindas de fora do país.

Even-Zohar (1990) afirma que a primeira conjuntura seria aquela que diz respeito a uma nova literatura que, por estar ainda imatura, precisa adaptar modelos para que funcione como linguagem literária e útil para o público leitor. O segundo tipo seria quando uma literatura menor, com posição periférica dentro de um sistema literário maior, torna-se incapaz de produzir todos os gêneros, dando espaço para que a literatura traduzida o preencha. E, por fim, o terceiro tipo seria quando a literatura nacional não se sustenta nos seus moldes convencionais, que não são aceitos pela nova geração. Apesar de Even-Zohar (1990) afirmar que a literatura traduzida pode ser central, ela também pode ficar à margem e não exercer influência sobre obras inovadoras, e ter traduções

feitas em moldes conservadores e ultrapassados. Isso ocorre, pois, depois de muitas mudanças trazidas pela literatura traduzida, ela se distancia da vanguarda e se assume como conservadora.

Milton (1998, p. 189) conclui que Even-Zohar (1990) ainda levantou alguns questionamentos, tais como “Quais são as forças literárias que produziram as traduções A e B?”, “Qual é a posição das traduções A e B dentro de sua literatura?” e “Qual é a relação entre as traduções A e B?” para que, após um levantamento bibliográfico dentro de um país, se pudesse obter respostas para as tais indagações. O que se pode inferir dessa teoria é que a tradução literária dentro do sistema de literatura traduzida pode fomentar uma discussão relevante sobre sua posição no cânone bem como pode instigar estudiosos a investigar a qualidade das traduções que entram em um sistema literário e assim construir para um esboço cronológico e completo da tradução nas mais variadas culturas pelo mundo afora. Em termos técnicos, o estudioso deveria evitar qualquer estudo da fonte e jamais comparar o original com a tradução, pois muitas vezes a tradução exerce grande influência sobre a cultura, o vocabulário e a sintaxe do sistema receptor.

Na seção a seguir, são apresentadas contribuições de Octavio Paz (1982) sobre a tarefa de traduzir um texto literário, bem como são apresentados subsídios teóricos oferecidos por Genette (1982), esboços técnicos sobre o ato de traduzir feitos por Adriana Pagano (2006), Célia Magalhães (2006), Fábio Alves (2006) e Rosemary Arrojo (1986). No final da seção, é apresentado um poema metonímico elaborado por Augusto de Campos (1986) sobre Dickinson.

#### *2.1.2.1 Tradutores, tradução literária e o ato de traduzir Dickinson*

Ao discutir o ato de traduzir como processo de criação e suas implicações para o resultado do texto de chegada, Paz levanta um ponto interessante:

[...] Há sempre uma colaboração fatal e inesperada. Essa colaboração pode se dar com ou sem a nossa vontade — uma intromissão. Quem é esse que interrompe meu discurso e me faz dizer coisas que eu não pretendia dizer? Alguns o chamam demônio, musa, espírito, gênio, outros o chamam trabalho, acaso, inconsciente, razão (PAZ, 1982, p. 191).

Como podemos ver, essa colaboração inesperada ao longo do processo de tradução, ou seja, transfigurar um texto em outro, assim carregando alguma voz do texto de partida para o de chegada, não nos autoriza a pensar a tradução no nível da fidelidade, pois, como reforça Octavio Paz: “[...] todos os textos são originais porque cada tradução é distinta. Cada tradução é, até certo ponto, uma invenção e assim constitui um texto único” (PAZ, 2009, p. 15).

Ao debater a questão do texto original, Genette (1982) nos apresenta uma metáfora por meio do uso do termo *palimpsesto* – que em grego consistia em “raspar o texto” e ou “raspado novamente” escrito em pergaminho, pois pergaminhos eram caros. O que o autor sugere com essa metáfora é que o texto que se apaga é o palimpsesto, à medida que é recebido em uma nova cultura e época; ele se apaga para uma nova escritura, interpretação, leitura ou tradução do texto apagado. Essa passagem corrobora o que Paz (2009) fala sobre o colaborador inesperado, aquele que, inscrito na sua cultura, vai raspar o texto de partida aos moldes de seu contexto, pois a língua tem seus signos e significados próprios de seu “habitat linguístico” e de maneira alguma os mesmos são inertes, muito pelo contrário, a cada uso, uma nova perspectiva surge e um novo olhar se dá para aquele objeto.

Não é surpresa para qualquer analista de texto que pelo menos em tese toda forma de escrita deva ser feita sem juízo de valor e de maneira consciente. Portanto, a tradução não deve jamais ser julgada como traição de uma cultura ou até mesmo exclusiva de um nicho fechado, uma vez que, na análise do processo de tradução, devem ser contemplados também aspectos contextuais de produção e recepção tanto do texto de chegada quanto do texto de partida, já que esses elementos percebidos por Lefevere (1992, p. 12) vão dar suporte para uma análise de tradução que a considera como um modo de aculturação, ou a negociação entre duas culturas, levando em conta seu processo, produto e recepção.

Ao discutir o processo de tradução, Fábio Alves (2006) afirma que ele se dá por etapas, ou o que os Estudos da Tradução chamam de UT (UNIDADES DE TRADUÇÃO). Essas mesmas unidades são fixas em seus tipos e as mesmas, apesar de

serem fixas, são escolhas de cada tradutor, podendo elas serem palavras, sentenças, verbos etc.

Pagano et al (2006) enumeram algumas estratégias importantes para se ter uma tradução bem-sucedida. Para os autores, essas estratégias podem ser externas e internas. As estratégias externas ocorrem quando o tradutor procura, na maioria das vezes, auxílio de dicionários, meios eletrônicos e outros para execução de seu trabalho. No caso das estratégias internas, o tradutor usa sua memória e leituras para fazer inferências, por meio de uma relação dialógica com algo já dito ou ouvido por outrem. A memória é essencial nessa estratégia tradutória. Se associarmos essa ideia ao tradutor de Dickinson para o português, podemos considerar que Augusto de Campos como poeta é um grande leitor. Assim, nada mais plausível a sugestão de que tal estratégia se fez presente ao traduzir a poetisa norte-americana. Cabe ressaltar aqui as estratégias de análise macro e microtextuais que levam em consideração o texto/contexto e níveis lexical/gramatical respectivamente.

Traduzir é se ater a detalhes importantes que podem contribuir para uma tradução coerente e aceita pelo grande público ao receber a “nova” obra. Embora reconheçamos o papel que o mercado editorial exerce nesse processo, não entramos aqui na discussão sobre recepção de tradução, pois levamos em consideração a posição de prestígio do tradutor Augusto de Campos enquanto poeta renomado dentro do sistema literário brasileiro e, conseqüentemente, sua maior autonomia quanto às escolhas ao traduzir poesia.

A tradução literária, especificamente a de poesia tem sido historicamente fonte de muitas controvérsias. Segundo Arrojo (1986, p. 26), ao citar uma palestra do tradutor inglês Donald Davie, diz que o poeta norte-americano Robert Frost, por exemplo, afirma que a verdadeira poesia é intraduzível, que se preste a qualquer tentativa de tradução. A autora ainda revela que Paul Valéry denominou a tradução de poesia como um “ataque” ou “estrago” às obras.

Vista tradicionalmente como inferior com relação ao texto de partida, a tradução literária sofre com esse impasse, que é recriar um texto ao ponto de ressignificá-lo sem perder o suposto “valor intrínseco” que cada poesia contém. Na



perspectiva dos que advogam contra a tradução está Nabokov ao afirmar que “[...] O que é tradução? Numa bandeja, a cabeça pálida e fulgurante de um poeta, a fala de um papagaio, a tagarelice de um macaco, e a profanação dos mortos” (ARROJO, 1986, p. 27).

A melhor maneira de refutar esse discurso de Nabokov é citando as palavras do próprio Augusto de Campos, que tem sido um dos grandes estudiosos no Brasil a defender a tradução literária e desconstruir o mito de fidelidade poética. E assim se posiciona:

[...] 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, 2004 *apud* LOURENÇO, 2014, p. 63)

Como podemos observar, a tradução artística praticada por Augusto de Campos é a expressão do poeta como tradutor que acredita que, através de uma tradução crítica e criativa, repleta de sensibilidade e consciência, o tradutor vai se aproximar daquilo que a poetisa pretendeu ao escrever o texto de partida, e vai conduzir uma construção imagética com palavras, conforme define Fernanda Lourenço (2014), “concisa e verbivocovisualmente”. Corroborar-se aqui o conceito de palimpsesto de Genette (1982), já que traduzir literatura, mais precisamente poesia, é produzir outro texto para outro público.

No que concerne traduzir Emily Dickinson, é importante, antes de tudo, apresentarmos uma citação célebre e memorável de versos escritos pelo próprio Augusto de Campos (1986, p. 107), na introdução do capítulo de traduções dos poemas de Dickinson em seu livro *O Anticrítico* (1986), numa referência clara à particularidade da autora e à complexidade da tradução de sua obra:

no reino das letras e das artes / onde as vaidades e os exibicionismos / conhecem todos os truques / e usam de todas as chantagens / da sentimental à política / para as “ego-trips” do sucesso / fenômenos como o de emily dickinson / chegam a ser quase incompreensíveis / eu me pergunto / quantos / representantes / da espécie animal chamada homem / serão capazes de captar / tanta grandeza épica e estética (CAMPOS, 1986, p. 107)

Nas próximas seções são apresentadas a metodologia utilizada na pesquisa, assim como as análises das traduções dos poemas “I’m Nobody! Who are you?” e “Death Is a Dialogue between” de Emily Dickinson, feitas por Augusto de Campos.

### 3 ANÁLISE DOS DADOS

#### 3.1 Metodologia

A presente pesquisa tem como *corpus* de análise duas traduções feitas por Augusto de Campos: “Não sou Ninguém. Quem é você?” (1986) e “A Morte é um Diálogo entre” (1986). Para a realização deste trabalho de análise, foi feita uma seleção de dois poemas traduzidos de Emily Dickinson presentes no livro *O Anticrítico* (1986), de Augusto de Campos. Em seguida, foi feita uma análise comparativa das traduções com os textos de partida presentes na segunda edição do livro *The Complete Poems of Emily Dickinson* (1960).

A análise foi embasada primeiramente nos textos de tradutores renomados do campo de tradução como Octavio Paz (2009), e Paulo Henriques Britto (2008). Em seguida, foram levantados estudos feitos por John Milton (1998) sobre a história da tradução no mundo. Depois, foi feito um fichamento de textos escritos por Carlos Daghlían (1989) e André Lefevere (1992) para dar suporte teórico à análise.

Finalmente, utilizando o *corpus*, foi feita uma análise comparativa lexical, de padrões de rimas, equivalências, sentido e tom nos textos de partida e chegada.

### 3.1.1 “I’m Nobody! Who are you?” por Augusto de Campos

Abaixo dispomos de duas versões dos poemas a fim de melhor comparar, analisar os textos de partida e chegada.

Figura 1 — Poema “I’m Nobody! Who are you?”

6

*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!*

*How dreary — to be — Somebody!  
How public — like a Frog —  
To tell one’s name — the livelong June —  
To an admiring Bog!*

Figura 2 — Tradução do poema

6

Não sou Ninguém. Quem é você?  
Ninguém — Também?  
Então somos um par?  
Não conte! Podem espalhar.

Que triste — ser — Alguém!  
Que pública — a Fama!  
Dizer seu nome — como a Rã —  
Para as palmas da Lama.

Fonte: CAMPOS, A. O anticrítico. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p. 116-117

Logo no primeiro e último versos, deparamo-nos com um grande contraste quanto à pontuação, um ponto de exclamação no texto de partida enquanto que no de chegada temos um ponto final. O sujeito poético, ao afirmar que não é ninguém, usa exclamação, bastante enfática para expressar essa ideia no texto de partida. Cabe perguntar porque então o tradutor optou por um ponto final. As repostas para essa pergunta podem ser variadas, pois refletem escolhas no ato de traduzir. Porém, o próprio tradutor chegou a afirmar uma vez que “[...] 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, 2008). Quer

dizer, seja com exclamação ou com sua ausência, o sentido de não ser ainda ecoa nos dois textos. Na interrogação “Quem é você?”, o tradutor pergunta aos leitores do texto em português assim como o sujeito poético o fez para os leitores do texto em inglês, não havendo, portanto, diferenças aqui no final do primeiro verso.

As questões elencadas até agora reforçam a observação que Ana Cristina Cesar (1999) fez sobre o estilo de tradução de Campos. Para a autora, Campos escolhe poemas nos quais há uma obscuridade ou dificuldade intencional. Podemos notar que essa dificuldade tem a ver com o fato de o sujeito poético não querer que terceiros saibam que ele e o leitor são ninguém. Quanto à obscuridade, esse conceito se atém ao fato de não podermos classificar se ser alguém é bom ou ruim, já que quem vai julgar isso são os leitores da tradução, corroborando assim o que Milton fala sobre o sistema literário e a complexidade de sua dinâmica:

Lefevere e os outros escritores [...] enxergam a literatura como um sistema dinâmico e complexo dentro do qual há uma mudança constante dos valores das várias obras e gêneros. Uma tradução não é examinada no ponto de vista da precisão, expressão ou brilho com os quais consegue refletir o original; em vez disso analisa-se o lugar que a tradução ocupa dentro do sistema da língua para qual foi traduzida (sistema-alvo) (MILTON, 1998, p. 184)

Como podemos ver, o autor esclarece que cabe ao leitor interpretar ou julgar o tema de identidade social no poema traduzido.

Em seguida, o tradutor, de forma habilidosa, reduz dois travessões em um ao omitir o sujeito e o verbo “*are you*”, já que em português podemos usar sujeito elíptico para expressar uma ação qualquer ou até mesmo com verbo de ligação como o *to be / ser, estar*. E os termos *Nobody* e *Ninguém* estão grafados com iniciais em maiúsculo para expressar deslocamento pessoal com o mundo e assim manter o estilo peculiar da escrita de Dickinson.

Nos dois versos finais da primeira estrofe, o sujeito poético confia um segredo, e, ao mesmo tempo, se alegra ao questionar a condição de ser ninguém do leitor. O elemento crucial para identificar esse pacto tácito e a afinidade entre o sujeito poético e seu leitor é o uso da expressão “*you know*”, que é convencionalmente usada em inglês para se certificar de que o seu ouvinte sabe do que você está falando. Assim, o sujeito poético de maneira sutil propõe esse trato. Não se nota na tradução de Campos

esse efeito, já que, ao omitir um travessão, exclui-se a hesitação que o texto de partida traz ao usar a referida expressão. Entendemos que se trata de uma escolha do tradutor ao preferir não usar um “não é?” ou simplesmente “né?”, que poderiam ter um efeito bem parecido.

Acreditamos que o motivo pelo qual ele optou por não utilizar um equivalente mais literal se deve ao fato de que na primeira estrofe do texto de partida o esquema de rima se dá em AABC enquanto que na tradução temos ABCC. Nesse sentido, Campos, para enfatizar o sentido da primeira estrofe, optou por trocar os pares de rimas. O tom dos dois textos é de conversa amistosa e bem pessoal entre o sujeito poético e o leitor, e, apesar de “*you know*” ter sido omitido na tradução, o tom continua sendo de uma conversa hesitante, porém amigável de dois eventuais interlocutores que se consideram ninguém nos textos.

Na segunda estrofe, por outro lado, o tom muda consideravelmente, passando de questionamentos para julgamentos da forma como o sujeito poético acha triste ser alguém. Enquanto que, na primeira estrofe de ambos os textos, o sujeito poético se conecta com outro suposto ninguém e pede até discipção, na segunda, apresenta-se o antagonista, a ilustração do grande paradoxo social – ser alguém.

Nos versos “*How dreary – to be – Somebody!*” / “*Que triste – ser – Alguém!*” mostra-se a mesma quantidade de travessões e, em ambos os textos, o sujeito poético se enoja ou se compadece de quem se submete a ser alguém, a ponto de se obrigar a tomar fôlego para terminar a sentença. A tradução acentua o mesmo sentimento e tom de desprezo do poema de Dickinson. Essa estrofe traz um grande debate sobre a ideia de que ser alguém é patético enquanto que ser ninguém é preferível. E, para ilustrar isso, apresenta-se a imagem do sapo, como metáfora desse sujeito digno de pena, como agente dessa identidade desprezível, pois o mesmo coaxa no seu pântano ou vala intensamente e isso, na visão do sujeito poético, é desnecessário: autoafirmar-se, especular, sobrepor-se sobre as outras vozes/ruídos e pessoas/sapos. O sapo pode ainda ser visto como reflexo do estrelato, e a necessidade de manter-se em evidência ou mesmo repetir padrões de comportamento. Ao traduzir essa questão, Campos optou por

ir direto ao ponto e inserir a palavra “fama” em seu texto para que a rima soasse idêntica ao texto de partida. Vejamos:

How dreary – to be – Somebody! (D)	Que triste – ser – Alguém! (D)
How public – like a Frog – (E)	Que pública – a Fama! (E)
To tell one’s name – in the livelong June – (F)	Dizer seu nome – como a Rã – (F)
To an admiring Bog! (E)	Para as palmas da Lama. (E)

Quanto a essa substituição de *like a frog* por *a fama*, podemos associar à discussão de Lefevere (1992) quando trata dos níveis ilocucionários dentro das táticas de tradução. Para o autor, uma dessas táticas são as cenas e o quadro. Na poética, [...] a ideia básica é que a moldura é a forma linguística da sentença, enquanto que a cena é a experiência pessoal que dá luz ao quadro (LEFEVERE, 1992, p. 100). Ainda na visão de Lefevere, para escreverem, os autores precisam de uma cena para produzir um quadro, enquanto que, no caso dos tradutores, eles têm um quadro e tentam reconstruir a cena. Campos corrobora essa posição no sentido de que ele recria a cena de maneira peculiar e direta, atribuindo assim um aspecto pessoal da escrita de Dickinson que é falar de insetos, e mudar a cena para algo mais óbvio e lógico. Por isso, Campos reconstrói todo um universo que aproxima o público brasileiro da ideia de fama, que é um conceito social, dessa maneira, ampliando a interpretação da imagem de sapos coaxando.

A metáfora em inglês se materializa na tradução sem sentido figurado, sem figura de linguagem para o leitor. O tradutor transfere a símile “*like a Frog*” para o terceiro verso assim enfatizando que o coaxar da rã pode ser visto como um símbolo das tensões de egos e associado ao que as pessoas fazem no mundo contemporâneo para se autopromover na mídia. A omissão do termo “*livelong June*”, que implica uma condição de rotina e período em que os sapos mais fazem barulho, não se distanciou em nenhum momento do paradoxo apresentado no poema de Dickinson.

É importante ressaltar que, especialmente na segunda estrofe, o tradutor usou a sua condição de poeta e ousou manipular as palavras a fim de obter o efeito que

queria. Para tal, utilizou alguns procedimentos quanto à tradução de “to” como indicação de infinitivo e preposição, figuras de linguagem como a anáfora é trazida para o texto de chegada “how/how; que/que” e a forma infinitiva do verbo “to tell” foi traduzida também como infinitivo em português “dizer”, e, no caso em que aparece como preposição de direção, traduz-se “para”. Essas observações reforçam claramente o uso da estratégia interna por parte de Augusto de Campos, já que revela sensibilidade poética para construir o texto em língua portuguesa. Podemos dizer então que Augusto de Campos se transforma em poeta-tradutor no poema traduzido e nos entrega, no final do século XX, uma tradução que dialoga com o sentido e a forma em sua tradução de um texto escrito no século XIX.

### 3.1.3.1 “Death Is a Dialogue between” por Augusto de Campos

Os principais pontos analisados na tradução do poema “Death Is a Dialogue between” foram rimas, omissões feitas no texto de chegada, o tom e a forma de leitura de Augusto de Campos. Abaixo, o poema e a tradução para comparação dos pontos analisados.

Figura 1 — Poema “Death Is a Dialogue between”

10

*Death is a Dialogue between  
The Spirit and the Dust.  
“Dissolve” says Death — The Spirit “Sir  
I have another Trust” —  
  
Death doubts it — Argues from the Ground —  
The Spirit turns away  
Just laying off for evidence  
An Overcoat of Clay.*

Figura 2 — Tradução do poema

10

A Morte é um Diálogo entre  
A Alma e o Pó.  
Diz a Morte “Some” — A Alma “Só  
Me cabe ser Crente” —  
  
A Morte — sob a Terra — clama.  
Vai-se a Alma  
Deixando o seu — prova cabal —  
Manto de Lama.



O texto de partida é dividido em duas estrofes com versos heterométricos ou simples, e cujos padrões de rimas diferem, tanto no texto de partida quanto no de chegada. Verificou-se que no texto de partida tem-se o esquema de rima ABCB na primeira estrofe e DEFE, na segunda, enquanto que na tradução tem-se ABBA e CDEC respectivamente. Apesar de os textos apresentarem métricas distintas devido à adoção do léxico português, observa-se ainda assim um apreço por estabelecer uma métrica similar. Ao assim proceder, Campos ratifica a ideia de Paul Valéry (1958) ao afirmar que um poema e sua tradução deveriam criar a conjunção de “o som e sentido”. Campos executa essa tarefa de maneira bastante competente no texto.

A análise mostra, portanto, que Augusto de Campos (1986) ilustra claramente uma ressignificação do texto de Dickinson (1864). Ao optar por sinônimos ou equivalentes próximos do léxico inglês, o tradutor exprime em linguagem simples uma discussão de questões complexas tal qual Dickinson fizera na sua época. Toma-se como exemplo dessa atitude a decisão de Campos de traduzir a palavra *dust* por *pó*, já que, como se observa um contexto espiritual no texto de Dickinson, Campos rejeita o equivalente mais próximo que seria o substantivo *poeira*, pois *pó* é um termo que já está presente em traduções de livros sagrados como a Bíblia no livro de Gênesis. O que se pode inferir dessas observações é que o tradutor apresenta inicialmente uma parte de sua fórmula de traduzir — forma e alma (CAMPOS, 2008). Nesse primeiro momento, Campos se aproxima desse universo e se apropria dos versos de Dickinson para com eles dialogar no texto por ele criado. Com base nisso, podemos dizer que o tradutor refuta a ideia de que a obra original é inviolável e que qualquer tradução não pode ser mais que uma sombra (MILTON, 1998, p. 184).

A tradução analisada também deixa claro que Campos acompanha os novos movimentos poéticos para experimentar e testar suas habilidades. Milton (1998, p. 209), citando Haroldo de Campos, ao discutir tradução poética, avalia que “[...] se o poeta-tradutor não estiver no nível curricular da melhor e mais avançada poesia do seu

tempo, não poderá reconfigurar, síncrono-diacronicamente, a melhor poesia do passado”.

Em outras palavras, Milton nos oferece uma ótima avaliação para a tradução de Campos. O tradutor traduz com maestria a poesia complexa de Dickinson, pois Campos deixa sua marca de poeta e tradutor atual dos tempos atuais no texto traduzido. Essa marca do tradutor pode ser notada no final da segunda linha, ao adicionar um ponto final depois de *Pó*, pois não há equivalente no texto de Dickinson. O tradutor se mostra modesto, porém, preciso ao fazer essa adição, já que quebra o *enjambement* longo da primeira estrofe no texto de partida e o divide em dois dísticos na tradução.

No final da estrofe inicial, é percebido no poema de Dickinson um diálogo entre Morte e Alma. Augusto de Campos então transpõe para seu texto a especulada jornada pós-morte, reacendendo a curiosidade e a crença sobre ir para eternidade, deixando apenas o corpo a findar em lama na terra. Dito isto, Campos reescreve sua tradução-arte ao traduzir “*Sir, I have another Trust*” para “*Só me cabe ser Crente*” mudando, assim, o tom da conversa, reforçando a delicadeza do ponto de vista tão pessoal defendido por Dickinson. O tradutor, na prática, traduz artisticamente, pois como o próprio chegou a afirmar:

Entendo por “tradução-arte” [...] 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. (CAMPOS, 2008, p. 4)

No tocante ao tema da religião, o tradutor faz um intertexto com o verso da Bíblia, que foi um livro presente da vida de Dickinson, em que se afirma “[...] Jesus declarou: eu sou a ressurreição e a vida; quem crê em mim, ainda que esteja morto, viverá; E todo aquele que vive, e crê em mim, jamais morrerá. Crês nisso?” (BÍBLIA, João, 11:25, 26), ou seja, na tradução, é ilustrada a fé do sujeito poético em algo como um paraíso celestial. Isto posto, Campos corrobora o princípio de Lefevre (1992, p. 58) que debate a decisão que tradutores têm de tomar ao traduzir registros especiais e próprios de uma cultura específica. Assim, na estrofe introdutória, ao omitir a palavra

*Sir*; o tradutor se certifica de que o termo não se aplica à cultura de chegada, pois talvez se referir à morte como *senhor* seria confuso por ser aludido a um arquétipo masculino, ou seria mais para não dar tanta importância à figura da morte no texto, já que no final o que resta é a lama. Lefevere (1992) ainda debate a ideia de que cabe ao tradutor se assegurar que registros, ou tipos de sentenças sejam apropriados para uma dada situação, similares ou pelo menos análogas. Caso não sejam, não adianta traduzir algo literalmente, pois não terá o mesmo efeito. Lefevere ainda sugere que

se eles (tradutores) não conseguem traduzir itens ilocucionários baseados em registros específicos, eles podem ter de compensar através da adição de itens ilocucionários baseados em registros onde a cultura alvo permitiria essa adição (LEFEVERE, 1992, p. 58, tradução minha)<sup>4</sup>

Se associarmos essa discussão às decisões tradutórias de Augusto de Campos, podemos dizer que ele decidiu então omitir o termo, não por ser intraduzível, mas porque o registro de *sir/senhor* talvez não fosse bem recebido pelo público alvo ou porque o registro quebraria a musicalidade, as rimas do poema; demonstrando assim a última parte de sua fórmula tradutória — a forma.

Na última estrofe, também nos deparamos com outra omissão, desta vez da frase *doubts it*. O tradutor ignora a cisma da Morte sobre fé da Alma e utiliza uma tradução direta do verso e reposiciona os travessões de Dickinson entre o sujeito (Morte) e o verbo (clama) para dar um tom mais dramático ao sentido da oração traduzida: *A Morte — sob a terra — clama*. Tal qual Dickinson, Campos, com sua técnica e paixão, consegue mostrar a voz da poetisa em português. Assim, o tradutor se credencia como um poeta hábil e tradutor competente (CAMPOS, 2008).

Ao traduzir esse poema, que descreve algo essencial da vida humana, que são suas crenças, valores e dilemas, Campos traz ao público brasileiro um texto polifônico, estabelecendo diálogo direto com a voz de Dickinson e as vozes que a inspiraram outrora. E, com isso, o público receptor da tradução de Campos poderá perceber essas vozes em seu texto artístico, sua reescritura, seu palimpsesto.

---

<sup>4</sup> If they cannot translate a specific register-based illocutionary items, they may have to compensate by adding register-based illocutionary items where the target culture would allow such an addition

Cesar (1999, p. 412) comenta sobre tradução de poesia e sugere que boas traduções são aquelas que: “[...] 1) procuram reduzir a taxa de inflação ao mínimo; 2) tentam absorver o esforço original de dar condensação ao poema; e 3) procuram encontrar mais equivalências para esse esforço específico do que para o significado original.” Com essas percepções, observa-se que Campos é preciso em seus versos traduzidos e é um colaborador genuíno do texto difícil de Dickinson e que, se o traduziu, foi porque achou a chave, acertou plenamente ao traduzir a poetisa.

Augusto de Campos, enfim, não só traz ao leitor brasileiro um vasto repertório cultural estrangeiro de Dickinson, como também instaura a visão de que tradução passa a ser considerada como a chave para o fazer literário e suas relações com o que nos cerca (MILTON, 1998, p. 212).

## 4 CONCLUSÃO

Com base nas análises feitas, podemos dizer que o próprio Augusto de Campos revela seu trabalho como tradutor e poeta ao mesmo tempo. Campos, assim como outros autores discutidos aqui, não nos entrega uma fórmula ou um curso para se fazer tradução bem-sucedida, uma prescrição ou um manual de como ser um bom tradutor. As pesquisas mostram que o trabalho se dá por qualificação, ou até mesmo habilidade em traduzir como sugeriu Campos. Milton (1998, p. 189) comenta que há estudos de tradução que a compreendem como parte integrante do polissistema literário. Ou seja, muitos grupos divergem no que concerne analisar uma tradução. Milton (1998) afirma que Derrida procura por falhas em uma tradução, enquanto que para o grupo de Göttingen, a tradução é uma leitura individual de um texto, como a sociedade o lê. Por conseguinte, reconhecemos os princípios do grupo Göttingen, pois Augusto de Campos exprime sua leitura mais sentimental possível com o uso de técnicas de tradutor-poeta, uma vez que seus textos são escolhidos pelo valor emocional. O mesmo conta que “[...] 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.*” (CAMPOS, 2008, grifo nosso). No mais, quanto às suas traduções, na concepção final deste trabalho, classificamos como “bem-sucedida”, em razão de o tradutor não medir esforços para esclarecer suas escolhas. Com essa perspectiva, Campos justifica que sua tradução artística e intensiva é:

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. (CAMPOS, 2008 *apud* LOURENÇO, 2014, p. 67).

A tradução de Augusto de Campos se faz bem-sucedida também porque traz a perpetuação de um texto que discute a questão da identidade humana em sociedade. A hipótese que levantamos na introdução sobre o possível diálogo dos textos com o contexto contemporâneo se confirma. Emily Dickinson sempre foi considerada a “grande reclusa” do mundo literário por querer estar fora do funil social. De maneira

singular, a escritora deu voz aos seus questionamentos, escreveu sobre tudo que seu espaço circundante pode depreender. Dickinson nos deixou um legado baseado na valorização das coisas simples e uma visão não conformista. Em seu famoso poema “There is no Frigate like a Book” (DICKINSON, 1873?) – “Não há uma fragata igual a um livro”, a poetisa versifica a simplicidade que é adquirir conhecimento sem precisar sair de casa; o livro é o navio que nos carrega para longe sem nenhum custo. As palavras evidenciaram sua vida de maneira intimista sem precisar proclamar nos jornais da época ou em eventos sociais das classes mais socialmente privilegiadas norte-americanas.

Tanto o texto de Emily Dickinson quanto a tradução de Augusto de Campos denunciam uma sociedade supérflua e vazia que faz de tudo para proclamar palavras sem substância, ou “coaxos” sem sentido com o único propósito de manter a ilusão da fama. Augusto de Campos cumpriu seu papel de recriar um texto independente em relação ao de partida, possibilitando aos leitores de sua tradução enxergarem a sociedade doente que Dickinson denunciou e observarem que a “rã” contemporânea pode ser associada à celebridade e a “lama” às redes sociais. Essa ilação aqui proposta valida o princípio de Lefevere (1992, p. 14) que constata que a reescritura é o motor escondido atrás da evolução literária e da criação de cânones e paradigmas. Ao ler as traduções de Campos, pode-se entender a poesia de Dickinson como única e como agente de transformação das estruturas de seu sistema literário do século XIX.

O texto de Campos revela uma coautoria inteligente e precisa com os poemas de Dickinson, fazendo jus à irreverência Dickinsoniana com sua poesia (im)precisa na métrica e na palavra. Ao considerarmos as escolhas do tradutor para justificar ao longo da análise, corroboramos o que Lefevere (1992, p. 13) postula sobre tradução literária, ou seja: “[...] a finalidade de seu esforço [do tradutor] é um texto como parte da cultura, não do conflito exacerbado com a palavra, a sentença, ou a linha.” (tradução nossa)<sup>5</sup>. Campos não só produz um texto coeso como domestica sua complexidade para o público receptor.

---

<sup>5</sup> The finality of their endeavor is the text as part of the culture, not the much vaunted struggled with the word, the sentence, or the line.

A presente análise corroborou o que Arrojo (1986) reflete acerca do aspecto de fidelidade de traduções quando afirma que toda tradução é fiel às concepções textuais e teóricas da comunidade interpretativa a que pertence o tradutor e também aos objetivos que se propõe (ARROJO, 1986, p. 45).

Em suma, foi observado que o processo de tradução de Augusto de Campos é criativo, intensivo, no sentido de que o tradutor-poeta traduz por afinidade e não por quantidade. Sua tradução é prolixa e pode fomentar mais estudos acerca da poesia de Dickinson, uma vez que, segundo Lefevere (1992, p.14), se uma obra literária não é reescrita [traduzida] de um jeito ou de outro, a mesma não sobreviverá após anos ou até meses depois da data de sua publicação<sup>6</sup>.

Conclui-se, portanto, que Augusto de Campos difundiu o texto de Dickinson no contexto contemporâneo, fazendo conexões com as metáforas dickinsonianas. A tradução de Campos é o Espírito de “Death is a dialogue between”, destinado a posteridade e é também o Alguém de “I’m Nobody! Who are you?”, um texto-alguém com vida própria.

---

<sup>6</sup> If a work of literature is not rewritten in one way or another, it is not likely to survive its date of publication by many years or even many months.

## REFERÊNCIAS

ALVES, F. O processo de tradução: delimitação de um objeto de estudo. **Caderno de tradução**, v. 2, n. 10, p. 9-14. 2002.

ALVES, F.; MAGALHÃES, C.; PAGANO, A. **Traduzir com autonomia**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2006. p. 7-87

ARROJO, R. **Oficina de tradução**. 1. ed. São Paulo: Ática, 1986. p. 12-45

BENJAMIN, W. “The Task of the Translator”. Tradução de Marcus Bullock e Michael W. Jennings *In*: BULLOCK, M.; JENNINGS, M. W (ed.). **Walter Benjamin: Selected writings** (1913-1926). Cambridge: The Belknap Press of; Londres: Harvard University Press, 2002. p. 258.

BÍBLIA, A. T. João. *In*: BÍBLIA. Bíblia Sagrada Almeida Século 21: letra grande. Tradução de Almeida Século 21. São Paulo: Vida Nova, 2010. p. 1556.

BRITTO, PAULO HENRIQUES. “A tradução para o português do metro da balada inglês”. *In*: **Fragmentos**, n. 1, p. 25-32, jan./ jul. 2008.

\_\_\_\_\_. “O tradutor como antologista”. *In*: TORRES, Marie Helene Catherine; FREITAS, L. F.; COSTA, WALTER CARLOS (org.). **Literatura traduzida: Antologia, coletânea e coleções**. Fortaleza: Substância, 2016. p. 23-36.

CAMPOS, A. **O anticrítico**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

\_\_\_\_\_. Augusto de Campos. Entrevista com Augusto de Campos. [Entrevista concedida a] André Dick. **Augusto de Campos: em busca da "alma" e da "forma"**: revista do Instituto Humanitas Unisinos, São Leopoldo, n. 276, 2008. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/2212-augusto-de-campos>. Acesso em: 30 out. 2019.

CESAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**. São Paulo: Ática, 1999.

DAGHLIAN, Carlos. “A reclusão de Emily Dickinson vista sob novo ângulo.” **Estudos Linguísticos e Literários**, Salvador, n. 9, p. 137-143, mar.1989.

DICKINSON, E; JOHNSON, H. T (ed.). **The Complete Poems of Emily Dickinson**. Boston: Little, Brown and Company, 1960.

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

EVEN-ZOHAR, Itamar. “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”. **Poetics Today**, Durham, v. 11, n. 1, p. 45-51, 1990. Disponível em:



[https://m.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/translation/Even-Zohar\\_1990--The%20Position%20of%20Translated%20Literature.pdf](https://m.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/translation/Even-Zohar_1990--The%20Position%20of%20Translated%20Literature.pdf). Acesso em: 03 nov. 2019.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte. FALE/UFMG, 2006.

HONIG, Edwin. **The Poet's Other Voice**. Amherst: University of Massachusetts Press, 1985

LEFEVERE, André. **Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context**. Nova Iorque. The Modern Language Association of America, 1992.

LIRA, José. **Biografemas da Estrangeirização na poesia de Emily Dickinson**. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) - Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004. Disponível em: [https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7960/1/arquivo8283\\_1.pdf](https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7960/1/arquivo8283_1.pdf). Acesso em: 01 set. 2018.

LOURENÇO, F. M. A. **Tradução de Poesia: Emily Dickinson segundo a perspectiva tradutória de Augusto de Campos**. 2014. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/129419/328653.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 20 ago. 2018.

MILTON, John. **Tradução: teoria e prática**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

PAGANO, A. “Crenças sobre a tradução e o tradutor: revisão e perspectivas para novos planos de ação”. In: ALVES, F.; MAGALHÃES, C.; PAGANO, A. (org.) **Traduzir com autonomia: estratégias para o tradutor em formação**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2006. cap. 1.

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

\_\_\_\_\_. **Signos em rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1990.

\_\_\_\_\_. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SENSIBILIDADE. In: **DICIO**, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2019. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/indole/>. Acesso em: 28/10/2019.

VALÉRY, P. **The Art of Poetry**: ensaios traduzidos de Denise Folliot. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1958.