



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO**

**BENEDITA TEIXEIRA GAMA**

**EMILY DICKINSON TRADUZIDA POR JOSÉ LIRA E AUGUSTO DE CAMPOS**

**FORTALEZA**

**2021**

BENEDITA TEIXEIRA GAMA

EMILY DICKINSON TRADUZIDA POR JOSÉ LIRA E AUGUSTO DE CAMPOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de Retextualização.

Orientadora: Profa. Dra. Simone Maria Lopes de Mello

FORTALEZA

2021

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)

---

- G176e Gama, Benedita Teixeira.  
Emily Dickinson traduzida por José Lira e Augusto de Campos / Benedita Teixeira Gama. – 2021.  
109 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Fortaleza, 2021.  
Orientação: Prof. Dr. Simone Maria Lopes de Mell.
1. Estudos da Tradução. 2. Tradução de Poesia. 3. Crítica de Tradução. 4. Emily Dickinson. I. Título.  
CDD 418.02
-

BENEDITA TEIXEIRA GAMA

EMILY DICKINSON TRADUZIDA POR JOSÉ LIRA E AUGUSTO DE CAMPOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de Retextualização.

Aprovada em: 16/07/2021.

BANCA EXAMINADORA

---

Profª. Dra. Simone Maria Lopes de Mello (Orientadora)

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) / Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Walter Carlos Costa

Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profª. Dra. Marlova Gonsales Aseff

Universidade de Brasília (UnB)

---

Profª. Dra. Karima Bezerra de Almeida

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles que me auxiliaram no desenvolvimento deste estudo. A começar pelo incentivo financeiro da bolsa FUNCAP, que possibilitou minha estada em Fortaleza e os meus estudos na UFC.

Sou muito grata à minha família, na figura de minha mãe Maria Albina pelo amor, apoio e compreensão a essa minha jornada. Aos meus irmãos, pelo apoio e carinho.

Agradeço ao amigo e professor Roberto Bueno por ter estendido a mão nos momentos difíceis e ter me incentivado nesta caminhada.

Agradeço especialmente ao grupo de pesquisa Desleitura em Série, nas figuras dos coordenadores e professores José Carlos Felix e Juliana Salvadori, por terem me proporcionado a oportunidade de iniciar este projeto; pelos seus experientes conselhos; pela paciência; pelas críticas e sábias palavras de carinho e conforto. Reconheço que junto a isso foi essencial o apoio dos colegas do grupo, Jamile, Taciara, Manuela, Jailda, Andrea...

Aos meus colegas de curso e amizades consolidadas, Kamila, Rômulo, Beatriz e Liana, pela troca de experiências nas aulas e fora do espaço acadêmico,

À minha orientadora, Simone Homem de Melo, que concordou em participar deste projeto com paciência, auxílio e disposição em orientar, esclarecer dúvidas e tornar este projeto realidade.

Aos professores participantes da banca examinadora professor Dr. Walter Costa, professora Dr.<sup>a</sup> Marlova Gonsales Aseff e professora Dr.<sup>a</sup> Karima Bezerra de Almeida pelo tempo, pelas valiosas colaborações e sugestões.

À Pós-Graduação em Estudos da Tradução da UFC, representada pelo bom trabalho do secretário Kelvis, que sempre esteve disponível em esclarecer sobre datas e requerimentos com muita boa vontade.

E, finalmente, agradeço ao tradutor e poeta José Lira, pela troca de emails; pela gentileza e atenção; pela sabedoria; por seus trabalhos sobre Dickinson; e por ter me presenteado com alguns de seus livros de forma generosa.

## RESUMO

Neste trabalho propõe-se um estudo comparativo das traduções de quatro poemas da poeta Emily Dickinson (1830-1886), realizadas em comum pelos escritores/tradutores Augusto de Campos e José Lira. Esses poemas fazem parte dos livros *O Anticrítico* (CAMPOS, 1986), *Emily Dickinson: não sou ninguém* (2008, 2015), em suas duas edições, *Alguns poemas* (2006) e *A branca voz da solidão* (2011). No primeiro capítulo, discute-se a concepção de tradução poética que guia o trabalho de ambos os poetas-tradutores, evidenciando determinados elementos da trajetória do movimento de poesia concreta no Brasil, iniciado pelos irmãos Campos e por Décio Pignatari (CAMPOS, 1981, 2015), bem como as três modalidades principais da poesia postuladas por Ezra Pound (1976). Na segunda parte, apresenta-se as propostas de tradução para a língua portuguesa dos poemas “Sunset that screens, reveals”, “Oh honey of an hour”, “If recollecting were forgetting” e “For each ecstatic instant”, de Emily Dickinson, considerando as soluções/escolhas tradutórias assumidas pelos nesses projetos tradutórios, bem como o modo como elas se apresentam quando confrontadas com a poética da autora. Quanto ao recorte teórico-metodológico, buscou-se suporte para este estudo comparativo nas proposições de Paulo Henriques Britto (2002, 2017) acerca das traduções poéticas que encontram apoio nas correspondências e analogias entre original e tradução. Por fim, são analisados tanto os projetos tradutórios como o perfil de Emily Dickinson veiculado pelos dois tradutores e poetas brasileiros.

**Palavras-chave:** Estudos da Tradução; tradução de poesia; crítica de tradução; Emily Dickinson.

## ABSTRACT

This paper proposes a comparative study of the translations of four poems by the poet Emily Dickinson (1830-1886), performed in common by the writers/translators Augusto de Campos and José Lira. These poems are part of the books *O Anticrítico* (CAMPOS, 1986), *Emily Dickinson: não sou ninguém* (2008, 2015), in its two editions, *Alguns poemas* (2006) and *A branca voz da solidão* (2011). The first chapter discusses the conception of poetic translation that guides the work of both poet-translators, highlighting certain elements of the trajectory of the concrete poetry movement in Brazil, initiated by the Campos brothers and Décio Pignatari (CAMPOS, 1981, 2015), as well as the three main modalities of poetry postulated by Ezra Pound (1976). In the second part, we present the proposed translations into Portuguese of the poems “Sunset that screens, reveals”, “Oh honey of an hour”, “If recollecting were forgetting” and “For each ecstatic instant”, by Emily Dickinson, considering the translation solutions/choices assumed by these translation projects, as well as how they present themselves when confronted with the poetics of the author. As for the theoretical and methodological approach, we sought support for this comparative study in the propositions of Paulo Henriques Britto (2002, 2017) about poetic translations that find support in the correspondences and analogies between original and translation. Finally, both the translation projects and the profile of Emily Dickinson conveyed by the two Brazilian translators and poets are analyzed.

**Keywords:** Translation Studies; poetry translation; translation criticism; Emily Dickinson.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Capa do livro <i>O Anticrítico</i> .....	15
Figura 2 – <i>Emily Dickinson: não sou ninguém</i> (2008).....	15
Figura 3 – <i>Emily Dickinson: não sou ninguém</i> (2015).....	16
Figura 4 – <i>Alguns poemas</i> .....	18
Figura 5 – <i>A branca voz da solidão</i> .....	18

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>9</b>
<b>2</b>	<b>A VISÃO DE TRADUÇÃO POÉTICA DE AUGUSTO DE CAMPOS E JOSÉ LIRA</b> .....	<b>21</b>
	.	21
<b>2.1</b>	<b>Traduzir, escrever e recriar: o discurso de dois poetas-tradutores sobre tradução poética</b> .....	<b>21</b>
<b>2.2</b>	<b>Augusto de Campos</b> .....	<b>22</b>
<b>2.3</b>	<b>José Lira</b> .....	<b>34</b>
<b>2.4</b>	<b>Ezra Pound como referência comum aos dois tradutores e a questão da influência</b> .....	<b>39</b>
<b>3</b>	<b>EMILY DICKINSON RECRIADA POR AUGUSTO DE CAMPOS E POR JOSÉ LIRA</b> .....	<b>49</b>
<b>3.1</b>	<b>O objetivo da análise das traduções</b> .....	<b>49</b>
<b>3.2</b>	<b>Lendo as traduções</b> .....	<b>52</b>
<b>4</b>	<b>DE POETA A TRADUTOR: OS PROJETOS TRADUTÓRIOS DE AUGUSTO DE CAMPOS E DE JOSÉ LIRA</b> .....	<b>79</b>
<b>4.1</b>	<b>O projeto poético-tradutório de Augusto de Campos</b> .....	<b>79</b>
<b>4.2</b>	<b>O projeto poético-tradutório de José Lira</b> .....	<b>83</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>88</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>90</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Emily Dickinson (1830-1860), poeta norte-americana, nasceu e viveu toda a sua vida na pequena cidade de Amherst, Massachusetts. Os fatos indiscutíveis de sua vida são poucos. Ela foi censurada durante sua vida por sua tímida evasão, nunca se casou e viveu uma vida pouco dramática, contudo cheia de intensidade interior, de valores e raízes puritanos. Ao conservadorismo vigente em sua época, opõe-se a porção generosa de criatividade de sua poesia, contraste que transparece não somente no número de poemas, cerca de 1.800, e cartas, mas com igual gravidade na grandeza de suas provocações para o período. Dickinson põe em jogo as muitas dimensões de sua vida reclusa, assumida por vontade própria, mas que ainda são indistintas ou mal assimiladas na visão pública, e carrega sua poesia de temáticas relativas à religiosidade e ao ceticismo, baseadas em observação intensa e em atenção aos detalhes, com destaque aos aspectos da natureza, e, para além de sua invenção estilística, dando preferência a poemas breves, de versos concisos, linguagem precisa<sup>1</sup> e pontuação excêntrica.

A dimensão de seus poemas, muitas vezes dotados de comentários espirituosos, intrigantes e de um idioma poético próprio em termos de densidade lexical e autonomia sintática, fez com que sua poesia desafiasse as definições existentes em sua época. E numa tentativa de publicar seus poemas, seus escritos não foram compreendidos. Ela foi “veladamente” informada de que sua arte não se adequava aos padrões vigentes e aconselhada a adiar as publicações. Dickinson, reagindo a isso, rebate o crítico Thomas W. Higginson (DICKINSON, 2020a), indicando que fama e reconhecimento pareciam reivindicar certa distância: “Sorrio quando sugere que eu protele a ‘publicação’. Se eu conhecesse a fama, eu não poderia fugir a ela, se não a conhecesse, ela me perseguiria o dia inteiro e eu perderia a aprovação de meu cachorro” (CAMPOS *apud* DICKINSON, 2008, p. 18). Em vez de insistir, a poeta escolheu compartilhar os poemas entre familiares e amigos. Seus anos de poesia mais madura se iniciaram por volta de 1860, já em total isolamento. Nesse período, Dickinson ergueu um mundo inteiro com a imaginação, e foram o jardim, a família e os amigos íntimos, além das preocupações com a saúde, que compensaram a ausência do mundo externo.

Seu trabalho poético, postumamente descoberto em manuscritos, não foi afetado pelo fato de não tê-lo publicado. A esses achados acrescentam-se cartas<sup>2</sup>, que serviram para

---

<sup>1</sup> Cristanne Miller (1987), pesquisadora da poesia de Emily Dickinson, aponta, por exemplo, que a poeta faz uso de uma linguagem agramatical e condensada. Essa é a forma que Dickinson encontra para tornar distinto seu fascínio pelo mundo e pela língua.

<sup>2</sup> Ao contrário dos poemas que ficaram engavetados, as cartas escritas por Emily Dickinson tiveram seu papel de entrosamento com o mundo. Sendo justamente por esse meio que a poeta pode exercitar a prática da escrita de

desvelar sua vida discreta – amizades e possíveis amores – e atizar pesquisadores sedentos de apequenar sua arte. Nesse sentido, Allen Tate, poeta e crítico, em um artigo sobre Dickinson de 1932, oferece uma breve síntese a respeito do crescente interesse de biógrafos por tais achados, quando usados com a finalidade de criar suposições, considerando-os errados:

É perigoso supor que sua “vida”, que para os biógrafos corresponderia a um suposto caso de amor frustrado seu, tenha dado à poesia uma direção decisiva. É ainda mais perigoso supor que isso a tenha tornado poeta. Poetas são misteriosos, mas um poeta, quando tudo é dito, não é mais misterioso que um banqueiro. Os críticos permanecem encantados com a licença técnica de seu verso e com o quebra-cabeça de sua vida pessoal. (TATE, 1932, p. 19, tradução nossa).<sup>3</sup>

Muitos dos debates em torno dos significados dos escritos/manuscritos de Dickinson movimentam até hoje um fervilhar de discussões por parte de autores e acerca do que eles dizem aos seus leitores em relação à ideia de um poema. Ainda nesse tom, Martha Nell Smith e Mary Loeffelholz (2008), na introdução do livro *Companion to Emily Dickinson*, tecem considerações acerca dos manuscritos e do método de escrita de Dickinson:

Os fascículos, como estes livros manuscritos vieram a ser conhecidos, podem ter sido uma espécie de auto publicação privada; certamente os poemas neles contidos foram cuidadosamente copiados e preservados. E, no entanto, Dickinson também se permitiu experimentar os fascículos que teriam sido impossíveis no mundo de publicação impressa, mais conhecida por indicar leituras de variantes para muitos poemas fasciculares – escolhas de palavras alternativas que mantêm o poema em suspense quanto a um significado final. (SMITH; LOEFFELHOLZ, 2008, p. 5, tradução nossa).<sup>4</sup>

Apesar do nosso interesse por esses manuscritos, para esta investigação decidimos trabalhar exclusivamente com as versões traduzidas e originais, conforme o uso da edição adotada pelos poetas-tradutores de Thomas H. Johnson. Em razão da resistência dos críticos em reconhecerem o real valor da poesia dickinsoniana, em prol de especulações sobre o que estaria envolvido em sua reclusão, para este recorte consideramos o fato de a obra da poeta só ter sido publicada após sua morte. E essa publicação póstuma, conquanto tenha operado o resgate da

---

muitas delas, numa forma de enviar e receber notícias do mundo exterior, além de efetuar a função poética. Cf. EMILY Dickinson Museum. **Cartas de Emily Dickinson**. Disponível em: <https://www.emilydickinsonmuseum.org/emily-dickinson/poetry/emily-dickinsons-letters/>. Acesso em: 20 dez. 2020.

<sup>3</sup> “It is dangerous to assume that her “life”, which to the biographers means the thwarted love affair she is supposed to have had, gave to her poetry a decisive direction. It is even more dangerous to suppose that it made her a poet. Poets are mysterious, but a poet, when all is said, is not much more mysterious than a banker. The critics remain spellbound by the technical license of her verse and by the puzzle of her personal life.” (TATE, 1932, p. 19).

<sup>4</sup> “The fascicles, as these manuscript books have come to be known, may have been a kind of private self-publication; certainly the poems in them were carefully copied and preserved. And yet Dickinson also allowed herself experiments in the fascicles that would have been impossible in the world of print publication, most famously by indicating variant readings for many fascicle poems – alternative word choices that keep the poem in suspense as to a final meaning.” (SMITH; LOEFFELHOLZ, 2008, p. 5).

obra de Dickinson, buscou organizá-la e “regularizá-la” de maneira a normatizar sua poesia a partir de padrões e categorias preexistentes. O que nos interessa neste estudo é o fato de que esse mesmo obstáculo se impõe na tradução de sua obra poética.

Diante disso, acreditamos ser de grande relevância a compreensão da variedade e das condições histórico-sociais que proporcionaram a recepção internacional de Dickinson, simbolizada como a “ur-Cinderela” pelo também poeta e crítico John Crowe Ransom em 1956, que a homenageou em seu estudo *Emily Dickinson: a poet restored*. Há ainda a associação feita por Domhnall Mitchell e Maria Stuart (2009), na introdução do livro *The International Reception of Emily Dickinson*, quando contrapõem o fato de a poeta nunca ter se aventurado propriamente em viagens pelo exterior (apesar de ter em sua produção poética poemas referentes ao Brasil, Noruega, Japão e Itália) ao fato de seus poemas terem tomado diferentes rumos mundo afora após a publicação póstuma de sua poesia. A obra *The International Reception of Emily Dickinson* é movida pelo objetivo de delinear as diferentes fases da recepção de Dickinson para além das fronteiras dos Estados Unidos da América e de atentar à repercussão que a poesia dickinsoniana provocou no ambiente acadêmico, entre os poetas, escritores e tradutores, bem como à relação entre sua língua e as línguas para as quais ela foi traduzida. Ademais, Mitchell e Stuart (2009) ainda consideram um grande questionamento posto pela poesia dickinsoniana, também enfrentado pelo tradutor em seu ofício, que tão laboriosamente lida e tende a traçar um desafio frente a um material instigador proporcionado pelo valor da obra repleta de indeterminações.

Nessa perspectiva, segundo esses autores, a poética de Emily Dickinson é

[...] um desafio para qualquer leitor: como muitos críticos (principalmente Cristanne Miller) têm apontado, é frequentemente elíptica e agramatical. Também está cheia de lacunas interpretativas e indeterminações – frases e imagens em que o sentido básico é difícil de entender e ainda mais difícil de transmitir adequadamente em linguagem explicativa. A dificuldade é, naturalmente, parte do fascínio e do prazer com a escrita de Dickinson, mas o desafio para o tradutor é enorme. (MITCHELL; STUART, 2009, p. 152, tradução nossa).<sup>5</sup>

Desse modo, podemos perceber como a fortuna crítica de sua obra é irregular desde o princípio, com a polêmica da leitura de suas cartas e poemas, levando o leitor/pesquisador a outras direções. No entanto, essa irregularidade é positiva na poesia de Dickinson, pois ensina a lidar com um número maior de sentidos, exigindo do leitor uma compreensão mais profunda.

---

<sup>5</sup> “Dickinson’s poetry is a challenge to any reader: it is often, as many critics (most notably Cristanne Miller) have pointed out, elliptical and agrammatical. It is also full of interpretive gaps and indeterminacies – phrases and images where the basic sense is difficult to grasp and even more difficult to render adequately in explicatory language. The difficulty is of course part of the fascination and pleasure with Dickinson’s writing, but the challenge to the translator is enormous.” (MITCHELL; STUART, 2009, p. 152).

A esse respeito, Carlos Daghlían (*apud* MITCHELL; STUART, 2009), no capítulo “Emily Dickinson in Brazil”, da coletânea *The International Reception of Emily Dickinson*, tece comentários a respeito da recepção da poesia dickinsoniana em terras brasileiras. Segundo Daghlían (2009), as primeiras traduções de Emily Dickinson surgem na década de 1940, e até 2009 os estudos apontam que o interesse e a divulgação da poesia de Dickinson foram mercedamente ampliados década após década, além de levar ao reconhecimento de outras conquistas relacionadas à poética de Dickinson no Brasil.

Assim, a poesia de Emily Dickinson despertou a atenção por parte de muitos dos nossos poetas mais conhecidos. No cenário literário brasileiro, ela foi apresentada pela primeira vez através de cinco poemas traduzidos por Manuel Bandeira, na década de 1940, os quais são objetos de muitos estudos e estão incorporados em diversas antologias. Além de Bandeira, Cecília Meireles também é um dos nomes destacados e celebrados por Carlos Daghlían, dado o fato de a poeta brasileira oferecer uma das melhores traduções – em 1954 – do poema “I died for Beauty”. Esse poema iluminou outras produções comparativas envolvendo Dickinson, sendo muito bem abraçado pela crítica. A esse respeito, Daghlían (2009, p. 138, tradução nossa) observa que “[...] a excelência do resultado obtido assegura a ela uma posição destacada entre aqueles que contribuíram para a disseminação da obra de Dickinson no Brasil.”<sup>6</sup>

Além desses dois nomes, a lista de poetas brasileiros que traduziram Dickinson segue crescendo no avançar dos anos, com destaque para autores como Décio Pignatari, Mario Faustino e Paulo Mendes Campos. Nesse viés, Daghlían (2009) chama atenção ainda para o fato de que, a partir dos anos 1940, nenhuma década se passou sem que uma série de poemas tenha sido traduzida para o português, juntamente com outras conquistas relacionadas à sua recepção no Brasil, o que confirma o progressivo interesse por parte de leitores, tradutores e poetas.

Esse crescimento motivou o pesquisador Carlos Daghlían<sup>7</sup> a criar um site contendo indicações bibliográficas de livros, capítulos, teses e periódicos em português relacionados à obra de Dickinson, além de diversas informações, que são atualizadas à medida que surgem as publicações em Portugal e no Brasil. Esse interesse e empenho têm respaldo no trabalho de Daghlían, que se especializou nas obras de Emily Dickinson, tendo publicado o livro *Emily Dickinson: a visão irônica do mundo* (2016), além de ser responsável pelo artigo “Emily Dickinson in Brazil”, texto que integra a coletânea de ensaios *The International Reception of*

<sup>6</sup> “[...] the excellence of her achievement assures a place for her among those who contributed to the dissemination of Dickinson’s work in Brazil.” (DAGHLIAN, 2009, p. 138).

<sup>7</sup> Cf. UNESP. Departamento de Letras Modernas. **Emily Dickinson – Apresentação**. Disponível em: <http://www.ibilce.unesp.br/#388,414>. Acesso em: 20 fev. 2020.

*Emily Dickinson*, que reúne pesquisas internacionais sobre a recepção de Dickinson no exterior, incluindo as traduções e sua circulação e as respostas de leitores profissionais à sua poesia em diferentes países. Daghlian informa, por esses meios, os recursos e ferramentas ideais ao leitor e pesquisador de Dickinson disponíveis no Brasil.

À época da publicação da coletânea de ensaios, Daghlian destacou o crescimento significativo no número de trabalhos acadêmicos na primeira década do século XXI acerca da obra de Dickinson, tanto livros, artigos, como dissertações e teses. Ao sinalizar nomes, Daghlian cita os autores Augusto de Campos e José Lira como dois dos três poetas e tradutores responsáveis pela tradução de grande número de poemas de Dickinson nesses primeiros anos. Podemos afirmar que Daghlian, como estudioso e apreciador da poesia dickinsoniana, se mostraria orgulhoso em reconhecer a crescente atividade tradutória de ambos os autores brasileiros, Campos e Lira, que continuamente ampliaram suas traduções nos anos seguintes.

José Lira, poeta e tradutor nordestino, promoveu até meados do ano de 2020 a maior contribuição para os estudos sobre Dickinson no Brasil. Sua marca foi excedida pelo professor, tradutor e também estudioso da poesia de Emily Dickinson, Adalberto Müller<sup>8</sup>. A partir de 2016, Müller começou a anunciar que estaria se dedicando à tradução para o português da obra completa da poeta estadunidense, e ainda em 2016 publicou a obra *Poesia Completa Emily Dickinson, volume I: Os fascículos*.

Conforme comentário de Daghlian (2009), o próprio Lira admite não conseguir explicar as razões de sua identificação tão vigorosa com a poesia de Dickinson, a ponto de afirmar que ela é justamente o oposto de tudo o que ele havia afagado anteriormente como leitor. Como tradutor, Lira participa de duas antologias sobre a obra da escritora norte-americana: *Alguns poemas* (2006), com 245 poemas, prefaciada por Paulo Henriques Britto e com uma introdução substancial acerca de posições teóricas e estratégias de tradução; e *A branca voz da solidão* (2011), com mais 255 poemas, na qual Lira aprofunda seus três tipos de estratégia de tradução (recriação, imitação e invenção) e trabalha tipos incomuns de rimas em língua portuguesa para adequar-se às inovações de Dickinson.

O autor/tradutor Augusto de Campos, por sua vez, publicou suas primeiras traduções de poemas de Dickinson em 1986, com *O Anticrítico*, prosseguindo o trabalho numa bela antologia intitulada *Emily Dickinson: não sou ninguém* (2008), que contém 45 poemas traduzidos, edição ampliada em sua mais recente edição de 2015, com 35 novas traduções. A

---

<sup>8</sup> A proposta de Adalberto Müller trata-se de uma edição com quase 1900 poemas da poeta. O volume I, lançado em 2020, corresponde aos 40 fascículos da poética de Emily Dickinson. Fascículos que formam um conjunto de poemas organizados pela própria poeta, em que aparecem as variantes dos poemas e também as alternativas que ela ia escrevendo, palavras que ela ia inserindo ou resolvia modificar.

priori, esses números justificam o motivo de, a despeito dos diversos nomes que traduzem Emily Dickinson, Augusto de Campos e José Lira estarem no centro das discussões desenvolvidas neste trabalho.

Com efeito, uma das principais motivações para essa empreitada diz respeito ao significativo registro existente de traduções efetuadas pelos dois tradutores e poetas. Ambos foram responsáveis pela tradução de quase seiscentos poemas, e quando cotejadas as edições notamos um total de quarenta poemas traduzidos em comum, o que nos instiga a desenhar o discurso de ambos os poetas sobre tradução poética em suas bases teóricas, nos levando assim ao objetivo ambicioso deste trabalho de compreender o que tanto Augusto de Campos quanto José Lira consideram como traduzir, bem como a relevância de observamos em qual concepção de tradução poética, subjacente às práticas tradutórias, se baseiam ambos os autores em seus projetos tradutórios e para além disso tomamos como objetivo geral para esse trabalho, analisar traduções da norte-americana Emily Dickinson para língua portuguesa a partir de seus projetos tradutórios.

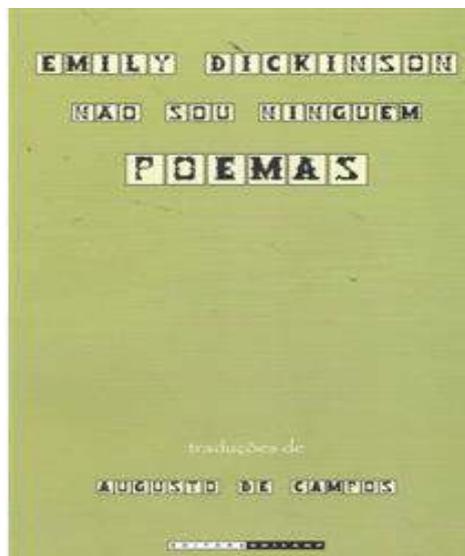
Este trabalho visa não só ajudar a ampliar os estudos críticos acerca da poética dickinsoniana, mas também oferecer, através dos trabalhos de ambos os poetas-tradutores, o estímulo de um passo a mais exatamente ao considerar essas traduções como obras críticas. Analisá-las em cotejo com os textos originais pode evidenciar um grau de complexidade, sobretudo, em razão dos conhecimentos teóricos de ambos. Além disso, pretendemos apreciar em que dimensão os poemas traduzidos auxiliam nessa nossa principal atribuição, que é a de esboçar, com base no *corpus* analisado, os perfis dos poetas-tradutores e também seus respectivos projetos tradutórios. Por isso, cabe a apresentação de um breve levantamento das edições das traduções de Dickinson feitas por Augusto de Campos, de acordo com sua data e publicação, refletindo a partir da concepção de tradução sustentada pelo movimento concretista e também com o intuito de entender como se constrói essa prática tradutória de Augusto de Campos com a poesia dickinsoniana pelo período de mais de 30 anos.

As traduções dos poemas de Emily Dickinson por Augusto de Campos começaram em 1986, com a publicação de *O Anticrítico*, obra que reúne traduções de Dante Alighieri, John Donne, Lewis Carroll e Dickinson, entre outros. A cada um desses poetas é destinada uma seção com um subtítulo relacionado à sua poesia. Augusto de Campos traduz 10 dentre os quase 1900 poemas da completa de Dickinson, sendo assim, segundo ele, uma tradução intensiva e não extensiva.

Figura 1 – Capa do livro *O Anticrítico*

Fonte: Campos (1986).

É interessante notar como essa primeira tarefa tradutória se estenderá em mais duas outras obras, pois, impulsionado pelo cuidadoso trabalho de traduzir Emily Dickinson, Augusto de Campos expande seu número de traduções para 45 poemas e lança, em 2008, a obra *Emily Dickinson: não sou ninguém*, ampliando assim o *corpus* dos 10 poemas iniciais. “I am nobody”, um dos poemas mais conhecidos de Emily Dickinson, dá título ao livro, que possui uma capa mais sóbria, de fundo verde:

Figura 2 – *Emily Dickinson: não sou ninguém* (2008)

Fonte: Campos (2008).

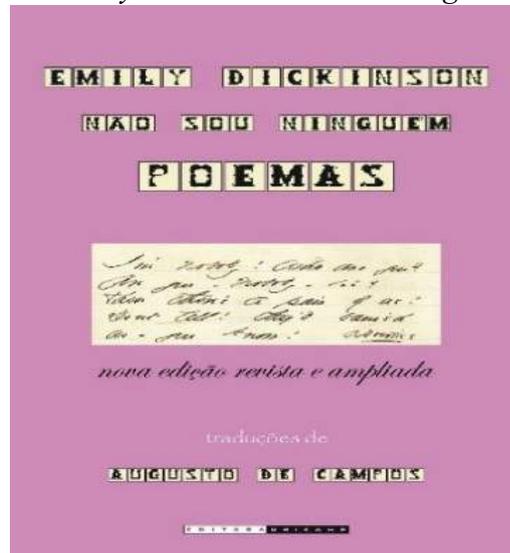
Nessa versão, ele segue o procedimento adotado em *O Anticrítico*, ou seja, o poema original ocupa o lado esquerdo da página e sua tradução, o lado direito. Como os poemas não

possuem títulos – uma das características de Dickinson –, o tradutor utiliza a prática de tomar como título o primeiro verso de cada poema. Outra opção interessante também adotada por Campos é a indicação do ano desses mesmos poemas, numa prática afim à edição completa dos poemas da poeta organizada por Thomas H. Johnson.

Uma segunda edição revista e ampliada das traduções da obra de Dickinson feitas por Augusto de Campos, *Emily Dickinson: não sou ninguém* (2015), é publicada em 2015, também pela editora da Unicamp, composta por 80 poemas. Em nota à segunda edição, Augusto de Campos faz uma declaração reveladora. Ele afirma o seguinte: “Eu considerava já encerradas as minhas homenagens à grande poeta, feitas com muita parcimônia e cuidado, ao longo de muitos anos, com as traduções que publiquei na primeira edição deste livro” (CAMPOS *apud* DICKINSON, 2015, p. 13). Essa retomada às traduções de Dickinson se deve principalmente a dois importantes eventos literários: a publicação de *The Gorgeous Nothings, Emily Dickinson’s Envelope Poems*, organizada por Jen Bervin e Marta Werner, e a publicação de seus manuscritos na internet.<sup>9</sup>

Na segunda edição de *Emily Dickinson: não sou ninguém*, notamos o que parece ser uma questão de ordem visual que se mostra já na capa, com destaque à imagem do manuscrito do poema original feito por Dickinson. Essa referência aponta como a questão manuscrito/original/tradução se insinua na obra dickinsoniana de modo essencial, digamos assim, através de um recurso que se relaciona aos escritos encontrados após sua morte.

Figura 3 – *Emily Dickinson: não sou ninguém* (2015)



Fonte: Campos (2015).

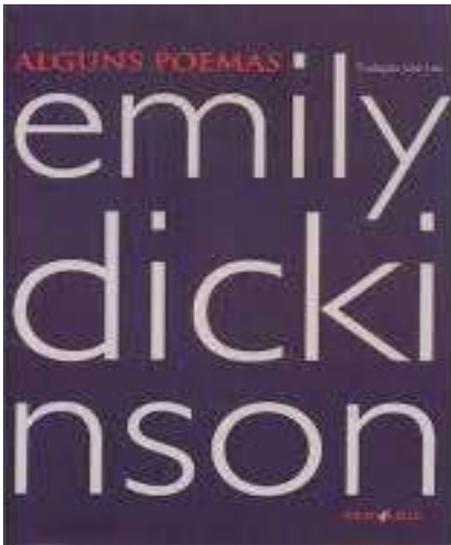
<sup>9</sup> Cf. [www.edckinson.org](http://www.edckinson.org). Esse site disponibiliza, desde 2013, imagens de alta resolução dos manuscritos sobreviventes de Dickinson em acesso aberto, fornecendo aos leitores um arquivo *web* através do qual é possível ver imagens dos manuscritos guardados em múltiplas bibliotecas.

A partir dessas obras, *O Anticrítico* (1986) e as duas edições de *Emily Dickinson: não sou ninguém* (2008, 2015), Campos celebra a sua prática de tradução poética ao nível exigente e criativo que lhe é de direito, atento às demandas dos “jogos vocabulares”, à abordagem de temas abstratos e/ou ainda aos desafios de traduzir “[...] uma poesia densa e singular” (CAMPOS *apud* DICKINSON, 2015. p. 13). A extrema síntese com a qual Emily Dickinson escrevia seus poemas foi considerada uma dificuldade no embate entre as línguas inglesa e portuguesa, segundo o próprio Campos, e nesse caso a língua portuguesa pode desfavorecer, mesmo que não tão radicalmente. Reconhecida essa dificuldade, Augusto de Campos admite ter deixado de traduzir muitos poemas de Dickinson por não ter alcançado “[...] a meta de produzir poemas palatáveis em nossa língua.” (CAMPOS *apud* KASSAB; GOMES, 2008, [s. p.]). No entanto, ele também assegura, na introdução-prefácio à edição de 2008 da coletânea *Emily Dickinson: não sou ninguém*, que

Tudo em Emily é paradoxo. [...] 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 resposta da vida e da morte e do amor (ainda que recessivo e sublimado) em seus epigramas-enigmas conceituais. Temas que percorreram a poesia de todos os tempos, mas assimilados aqui num idioleto de rara beleza. Sua geografia imaginária não tem limites. 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. (CAMPOS *apud* DICKINSON, 2008, p. 19).

Há duas questões importantes nesse excerto: a primeira diz respeito aos temas apresentados pelo poeta-tradutor no que concerne à poesia de Dickinson; e a segunda trata de uma possível sinalização dos temas e das traduções escolhidos pelo tradutor. Considerando este mapeamento, observamos que grande parte dos poemas visa contemplar os diferentes temas apontados por Augusto de Campos no trecho acima, o que sugere tanto a sua posição tradutória de assumir a tradução como *persona* e de aventurar-se frente à vasta obra da poeta como o seu projeto tradutório de enfatizar mediante tradução-arte uma recriação equivalente da “forma e alma” do texto original.

As traduções da obra de Emily Dickinson efetuadas por José Lira se iniciam em 2006 com sua primeira antologia e prosseguem anos mais tarde, em 2011, com a segunda. Ambas reúnem um total de 514 poemas traduzidos para a língua portuguesa, sendo a maior coletânea de traduções de poemas de Dickinson publicada em terras brasileiras até 2020, e editada pela Iluminuras.

Figura 4 – *Alguns poemas*

Fonte: Dickinson (2006).

Figura 5 – *A branca voz da solidão*

Fonte: Dickinson (2011).

Ambos os volumes apresentam uma edição bilíngue dos poemas traduzidos por José Lira. Na edição de 2006 e também na edição de 2011, a convenção adotada contempla inicialmente a lista de poemas no índice e a numeração da página referente às traduções, e, logo abaixo os originais de Dickinson escritos em itálico, ou seja, o título do poema é o primeiro verso que aparece no original. Entretanto, a localização dos poemas é pouco eficiente em virtude da extensão da longa lista de poemas e traduções juntas, além do reduzido tamanho da letra. As edições apresentam outro ponto em comum, a divisão geral das traduções em três seções, que recebem títulos diferentes em ambos os trabalhos e se destinam a acomodar em separado as traduções, não se apegando à temática ou à ordem cronológica. É, no entanto, um proveitoso exercício de tradução poética, à medida que percorremos as páginas e percebemos as particularidades adotadas por Lira nas suas traduções.

Para compreendermos esse projeto tradutório, é necessário examinar e discutir as estratégias adotadas pelos poetas-tradutores, bem como analisar suas opções tradutórias, tomando como parâmetro da argumentação a metodologia para avaliar traduções poéticas de Paulo Henriques Britto, teórico que, além de conhecedor tanto da poética de Dickinson como do trabalho de José Lira, proporciona uma reflexão sobre tradução poética baseada principalmente em vários de seus trabalhos. Seus estudos desenvolvem ainda a discussão sobre traduzibilidade/intraduzibilidade da poesia e sobre a criatividade do tradutor de poesia – aspecto caro a este trabalho.

Britto é defensor de uma conduta tradutória que compreenda a tradução poética como uma atividade firmada na recriação de grande parte dos elementos mais significativos do

poema, ou seja, é necessário reconhecer no poema original as características essenciais, para em seguida confrontar essas características dentro da tradução. Essas reflexões e a metodologia proposta por Britto fundamentam a avaliação/comparação que desenvolvemos acerca das traduções de José Lira e de Augusto de Campos, observando, sobretudo, a aplicação desses atributos entre poema original e traduções, critérios/objetivos defendidos por ele em artigos como “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia” (BRITTO, 2002), dentre outros. Essa confrontação é realizada de modo duplo, envolvendo o modo como os resultados das traduções se apoiam no que é proposto pelo projeto tradutório de ambos os poetas-tradutores e a maneira como compreende esses resultados, em sua relação com o original.

Dito de outro modo, nesta investigação, analisamos as características poéticas mais significativas do original, para em seguida contrapô-las às características poéticas que se sobressaem em cada uma das traduções, de maneira a apontar as escolhas dos poetas-tradutores que marcaram o processo de suas recriações. É com esse objetivo que estudamos essa vasta fonte poética que atravessou inúmeras fronteiras, e que, sem dúvidas, continuará conquistando mais e mais. Nesse crescimento, impulsionado pelos Estudos da Tradução, percebemos que não há limites para a poeta, e é no estímulo de “Emily Dickinson traduzida” que seus poemas ganham novos olhares e observações nas mais distintas formas, o que justifica o título deste trabalho.

Outro teórico importante para este trabalho é o poeta, tradutor e crítico Ezra Pound, um dos representantes do chamado Alto Modernismo, que teve reconhecida influência na poética de Augusto de Campos e também oferece conceitos importantes para a elaboração das concepções de tradução adotadas por José Lira em seu projeto tradutório da poesia de Dickinson.

Para apresentar os estudos desenvolvidos e os resultados alcançados, organizamos esta dissertação em três capítulos, além da introdução e das considerações finais – respectivamente, primeiro e quinto capítulos. Dividimos o segundo capítulo em três seções: por meio da primeira e da segunda situamos o leitor na discussão em torno da visão poética defendida por Augusto de Campos e José Lira, enquanto tradutores e poetas brasileiros, e investigamos como se cristalizam as concepções de poesia e de tradução poética desses autores brasileiros. Na terceira seção, destacamos Ezra Pound como referência comum aos dois tradutores, analisando a interpretação que ambos fazem das ideias do poeta norte-americano e apontando pontos elementares e norteadores das suas traduções da poesia de Emily Dickinson. Nessa perspectiva, a afirmação de que a tradução é “[...] uma das melhores formas de crítica” (CAMPOS, 1978) advém diretamente de Ezra Pound, que em seus caminhos tradutórios soube

pontuar suas aventuras poéticas apontando as atribuições da crítica. Essa referência é processada de outro modo por Lira, que concebe cada tradução como uma urgência interpretativa, percebendo o texto em seus diversos fragmentos e não como um todo inseparável.

No terceiro capítulo, que compreende uma parte substancial deste trabalho, analisamos as traduções de Emily Dickinson realizadas em língua portuguesa por Augusto de Campos e José Lira, cujo cerne diz respeito às escolhas tradutórias de ambos. Apresentamos traduções de quatro poemas de Dickinson, contemplando assim o nosso propósito de perceber como esses poetas e tradutores escolhem traduzir a obra de Dickinson, levando em consideração indicativos de traços que também caracterizam outros poemas no total identificado, ou seja, o recorte abraça as 40 traduções realizadas em comum. Nesse percurso, dedicamo-nos às análises dos quatro poemas com suas principais questões e provocações tradutórias percebidas no processo de ambos os tradutores, sucedida respectivamente por uma pequena síntese das conclusões geradas a partir da análise, e que seriam generalizáveis para o restante dos poemas.

No quarto e último capítulo do desenvolvimento, tratamos do projeto tradutório dos dois autores e aprofundamos o paralelo realizado no segundo capítulo, examinando a forma como eles constroem a poesia de Emily Dickinson em português.

## 2 A VISÃO DE TRADUÇÃO POÉTICA DE AUGUSTO DE CAMPOS E JOSÉ LIRA

Neste capítulo apresentamos, a priori, as principais concepções de poesia e, sobretudo, de tradução poética de Augusto de Campos e de José Lira, ressaltando elementos da trajetória do movimento de poesia concreta no Brasil, iniciado pelos irmãos Campos e por Décio Pignatari, no que diz respeito à crítica literária e à tradução poética. A posteriori, destacamos as posições teóricas assumidas por Lira, sobretudo em suas introduções a ambas as antologias de poemas traduzidos de Emily Dickinson – de 2006 e 2011. Ademais, considerando que esses dois tradutores referenciam o tradutor e crítico Ezra Pound, na segunda seção deste capítulo, buscamos compreender como cada tradutor se filia às ideias poundianas em seus processos poético e tradutório.

### 2.1 Traduzir, escrever e recriar: o discurso de dois poetas-tradutores sobre tradução poética

“A poesia tem sua própria música: a palavra...”  
(PAZ, 1984, p. 104).

A fim de contextualizar o fazer tradutório de Augusto de Campos e José Lira, precisamos recapitular os seus posicionamentos a respeito da tradução poética, antes de analisarmos suas respectivas traduções de Emily Dickinson. Dedicamos a primeira parte deste capítulo aos trabalhos tradutórios de Augusto de Campos, um dos poetas e tradutores mais respeitados no Brasil, razão pela qual tem influenciado diversas gerações de poetas, tendo inegavelmente, de certa forma, contribuído para definir os rumos da poesia no Brasil. Já na segunda parte deste capítulo, tratamos da obra de José Lira, um poeta que se arrisca a traduzir um número considerável dos poemas da escritora norte-americana, além de ser um tradutor de haicais, outra grande paixão. Lira concebe seu trabalho como tradutor de poesia em consonância com as ideias de Octavio Paz (*apud* LIRA, 2006, p. 12), para quem “[...] o poema é criação original e única, mas também é leitura e recitação: participação”. Segundo Lira, esse par – poeta/leitor – implica, no entanto, em uma terceira abertura, que diz respeito às muitas dicções que atravessam essa leitura. Segundo o autor,

[...] é certo que esta leitura há de estar permeada de outras dicções que não a da própria autora: a minha, que é, já em si, a dos meus eus e dos meus outros, e a dos autores de que me valho com frequência para ancorar o que digo. (LIRA, 2006, p. 12).

Segundo Berman (2013, p. 66), um dos principais “problemas” da tradução poética concerne ao respeito à polissemia do poema. Certamente não se pode contestar o caráter de verdade dessas palavras, por mais pertinente ou árdua que seja a noção de problema; e sabemos que Berman não é o único a apontar tal complexidade. Esses limites/condições acontecem em muitas circunstâncias, não pela ausência de competência, talento ou empenho do tradutor, mas pela condição existente de que o trabalho do tradutor transite entre ganhos e, por conseguinte, perdas, algo que decorre de um processo, melhor dizendo, que resulta de um processo. Esse caráter de perdas e ganhos da tradução engendra continuamente o desafio do tradutor de se colocar frente a frente com o texto, reconhecendo dentro de sua tradução os diversos discursos nele implicados, sua carga de especificidades, dando também vazão à sua própria voz, que se revelaria, desejando ele ou não.

Entretanto, para que isso aconteça, Paes (1990) destaca que uma qualidade extravagante deve ser assumida, principalmente pelo tradutor de poesia em sua forma de recriação dos poemas na língua-cultura alvo. Desse modo,

O tradutor há de parecer uma espécie de esquizofrênico profissional, um ser de dupla personalidade a transitar anfibiamente entre mundos estanques para o comum dos mortais. Mas é precisamente a dupla personalidade que lhe faculta abrir um canal de comunicação entre duas subjetividades linguísticas, redimindo-as do seu mútuo isolamento. Sua condição de anfíbio transparece homologamente inclusive, em certos lances do seu desempenho tradutório sobretudo no domínio da poesia, onde a atenção às peculiaridades do significante importa tanto. (PAES, 1990, p. 42).

Através dessa metamorfose, sublinha o autor, o tradutor se informa do fazer poético e deixa claro quão envolvido e disposto ele deve estar em revelar suas escolhas e procedimentos que fundamentam sua prática tradutória. Para melhor compreendermos essa discussão, nas seções a seguir observamos a posição de tradução poética de Augusto de Campos que se desenvolve à luz da concepção de crítica e de tradução pensadas e alinhavadas no decorrer do movimento de poesia concreta assumido por Augusto de Campos, junto com seu irmão Haroldo, e, em contrapartida, como se estrutura o dedicado estudo de José Lira na tradução da poética de Emily Dickinson.

## **2.2 Augusto de Campos**

Para analisar a relação estabelecida entre o conceito de poesia e de tradução em Augusto de Campos, precisamos, a priori, contextualizar o processo de desenvolvimento da poesia concreta, lançada no Brasil nos anos 1950 por Augusto de Campos, junto a Décio Pignatari e Haroldo de Campos, considerando como a tradição do novo, através da crítica e da

tradução, atua como estímulo para as ideias concretistas. Observadas a partir desse fundamento, tais ideias estabelecem uma nova tradição, circunstância que, *per se*, assegura, dessa maneira, a qualidade que uma obra de fato ousada possui em transpor o lugar de onde desponta – e neste ponto recorreremos às próprias considerações dos autores ao mostrarem as implicações desse movimento na introdução à primeira edição da Teoria da Poesia Concreta:

O movimento de poesia concreta alterou profundamente o contexto da poesia brasileira. Pôs ideias e autores em circulação. Procedeu a revisões do nosso passado literário. Colocou problemas e propôs soluções. [...] Surgiu com um projeto geral de nova informação estética, inscrito em cheio no horizonte de nossa civilização técnica, situado em nosso tempo, humana e vivencialmente presente. Ofereceu, pela primeira vez, uma totalização crítica da experiência poética estante, armando-se de uma visada e de um propósito coletivos. [...] Enfrentou a questão participante, mostrando que alistamento não significa alienação dos problemas da criação, que conteúdo ideológico revolucionário só redundava em poesia válida quando é veiculado sob forma também revolucionária. Pensou o nacional não em termos exóticos, mas em dimensão crítica. (CAMPOS, H.; CAMPOS, A.; PIGNATARI, 1975, p. 7).

Essa declaração mostra a ânsia em construir uma literatura legítima e original, na teoria e na prática, e assinala no movimento concretista a hesitação que a ideia do novo alcança nesta estrutura. Nesse sentido, podemos reafirmar a perseverante dedicação/pesquisa por outra poesia, outra configuração, sendo que essa abertura e equivalente permissão do prático, aliada a uma orientação estético-cultural de propósito didático-pedagógico, é o que orienta os concretistas na trajetória e na apropriação das ideias de Pound, aspecto abordado na próxima seção deste capítulo.

Em seu manifesto, Augusto de Campos (2006, p. 44) atribui à “poesia concreta” a responsabilidade com a linguagem, e não somente a língua. Em outras palavras, um comprometimento à frente do “[...] pressuposto do idioma histórico como núcleo indispensável de comunicação” (CAMPOS, H.; CAMPOS, A.; PIGNATARI, 1975, p. 44), ou seja, as palavras devem ser percebidas como “objetos dinâmicos”, permitindo a atração/transmissão através de suas particularidades “psico-físico-químicas”, guarnecendo-se de um campo magnético com o qual captam, além do velho alicerce formal e silogístico-discursivo, as generosas marcas da linguagem que levam o poema concreto a ser um “campo relacional de funções” e não mais os registros de um “sucessivo e linear de versos”. Desse modo, o poema concreto alcança uma nova abordagem estrutural e confirma a definição de Augusto de Campos (2006, p. 72): “POESIA CONCRETA: TENSÃO DE PALAVRAS-COISAS NO ESPAÇO-TEMPO.”

Considerando ainda a poesia concreta de Augusto de Campos e sua prática enunciativa, notamos que para o autor a questão prática está em comunicar e deve acontecer de

forma rápida, clara e de maneira eficaz, tornando-se uma forma de crítica e – por que não? – de tradução. Sendo assim, para compreender as tradições consideradas pelos irmãos Campos, e especificamente as traduções de Emily Dickinson por Augusto de Campos em ciclos diferenciados (de 1986 até a segunda edição do livro *Emily Dickinson: não sou ninguém*, de 2015), precisamos refletir sobre como o conceito de tradução artística é constituinte da prática e do pensamento tradutório dos Campos, representando um dos lados do trabalho instrutivo dos concretistas. Além disso, é importante também destacar a reconfiguração do conceito de tradução ao longo da obra de Haroldo e Augusto de Campos.

Vale informar que, mesmo com um projeto tradutório comum aos três – Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari –, na prática da tradução, diferenças relevantes de escolha e estilo de cada um deles podem ser identificadas. O próprio Augusto de Campos, em entrevista, aponta algumas destas singularidades:

Eu diria que Décio é o mais atrevido nas soluções pessoais – caso da “Balada da gorda Margô”, de Villon, das suas versões de Emily Dickinson, nas quais, por exemplo, usa um \$ em lugar de um S, da sua “tri-dução” de “A tarde de um fauno”, de Mallarmé, ou ainda da sua “contradição” da “Ode à melancolia”, de Keats. Haroldo, mais erudito e verbalista, mostra mais alento épico e dramático em suas “transcriações”. Eu, mais intimista, vivo tentando me introjetar na “persona” original de cada poeta: eu sou Hopkins, eu sou Cummings, eu sou Emily... Creio que as próprias traduções do nosso livro *Mallarmé*, que só contém peças individuais, podem dar a transparecer essas diferenças estilísticas ou de temperamento. (PEREIRA, 2011, p. 19).<sup>10</sup>

Caberia, então, questionarmos quais traços de toda a conceituação de Haroldo de Campos ecoam num programa comum a Augusto de Campos. Visando aprofundar essa questão central no movimento da poesia concreta, por meio da análise de textos de Haroldo de Campos encontramos um suporte para compreender sua contribuição na estruturação dessa nova abordagem de tradução. Os textos que nos servem como suporte são “Da tradução como criação e como crítica”, de 1967, e “Post-scriptum: transluciferação mefistofáustica”, tratado sobre Fausto que integra o livro *Deus e o diabo no Fausto de Goethe* (1981), ambos de Haroldo de Campos, e a obra *Verso Reverso Controverso*, de Augusto de Campos. O prefácio deste último livro merece uma atenção à parte, pois, apesar de curto, dele foram retiradas importantes informações para este trabalho, uma vez que diz respeito à maneira como o tradutor se coloca diante da tradução e ao modo como ele trata seus textos e lida com a linguagem poética dos poetas provençais.

Ao discutir acerca do processo de tradução como criação e como crítica, Haroldo de Campos recorre aos argumentos de Albrecht Fabri e de Max Bense para discutir a ideia de

---

<sup>10</sup> Além dessa entrevista, há, também, um artigo sobre Haroldo de Campos em um número dedicado a questões que orientam seu trabalho de teórico, crítico, poeta e tradutor.

informação estética. Para Fabri (*apud* CAMPOS, H., 2015, p. 2), o lugar da tradução estaria definido como “[...] a discrepância entre o dito e o não dito”, sendo que a tradução se vale de sua própria “insuficiência”, indicando, assim, um caminho da intraduzibilidade. Bense (*apud* CAMPOS, H., 2015), como o segundo referencial importante, faz sua discriminação de base semiótica das categorias de “informação documentária”, “informação semântica” e “informação estética”. Essas três categorias possuem direcionamento a condições informacionais distintas e que são esclarecidas uma a uma: a primeira, “informação documentária”, é aquela que “[...] reproduz algo observável, é uma sentença empírica, uma sentença-registro” (CAMPOS, H., 2015, p. 2); a segunda, “informação semântica”, é responsável por superar a categoria anterior, pois acrescenta algo de um “[...] elemento novo, como por exemplo, o conceito de falso ou verdadeiro” à informação (CAMPOS, H., 2015, p. 2). Já a “informação estética” transcende a semântica, incorporando unidades de “imprevisibilidade” (CAMPOS, H., 2015, p. 2).

Elaboradas essas três definições, Bense (*apud* CAMPOS, H., 2015, p. 3) desenvolve ainda o conceito de “fragilidade” da informação estética, ou seja, o produto da informação estética é o produto final de sua realização, e, diferentemente da informação semântica e da informação documentária, “[...] a informação estética não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista.” Isso significa que a informação estética não pode ser explicada, interpretada, visto que qualquer alteração diversa provocaria informação estética diversa – o que promoveria uma inversão de informação, passando a ser uma das outras duas – documentária ou semântica. Inserir esse debate nos estudos de tradução e, ainda mais especificamente, na tradução poética, pode auxiliar na compreensão de como se deve traduzir a informação estética e, ainda, sobre como a poesia se encaixa nesse processo.

A respeito dessa discussão, Haroldo de Campos busca responder ao questionamento anterior a partir da leitura de ambas as teses – a “sentença absoluta”, de Fabri, e a “informação estética”, de Bense –, fazendo uso de exemplos de textos em prosa relativamente conhecidos e que indicam intraduzibilidade. Ele ressalta que a tradução literária, de prosa ou poesia, deve ser considerada texto criativo, numa provocação que supera a impossibilidade da tradução e afirma a sua possibilidade, por meio da manutenção da forma, inclusive validando as ideias de Bense:

Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema. (CAMPOS, H., 2015, p. 4).

Esse argumento serviu a Haroldo de Campos como estímulo para fundamentar tanto sua percepção de tradução como a de Augusto de Campos. Segundo ele,

[...] para nós, tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido como *signo icônico* aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). (CAMPOS, H., 2015, p. 5, grifos do autor).

Assumida essa concepção, é interessante analisar o pensamento apresentado pelo grupo concretista em relação à sua prática tradutória: uma atividade literária que compreende a combinação dedicada entre teoria e técnica, impulsionada pelo desafio frente à complexidade dos textos. É, ainda, importante perceber o objetivo do autor ao oferecer duas realidades, uma de que a prática tradutória é em si um modo de ler crítico, e uma segunda que completa a primeira, a de que a tradução não pode ser entendida como uma espécie de réplica aproximativa em que o resultado esteja carregado de expectativa em se chegar a um significado em comum, uma vez que “[...] o significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal.” (CAMPOS, H., 2015, p. 5).

Justificando suas referências, Haroldo de Campos recorre a Ezra Pound como tradutor e teórico/crítico, elegendo a sua prática como parâmetro. Nessa perspectiva, ressalta sua definição de crítica pela tradução (*criticism by translation*) e reforça que seu trabalho contempla os vieses crítico e pedagógico da prática tradutória. O lema *make it new*, de Pound, consiste em “[...] dar nova vida ao passado literário válido via tradução.” (CAMPOS, H., 2015, p. 6), não se encaixando no fazer tudo igual e de novo, mas recriando o passado e o utilizando como benefício máximo para revivificar o presente, num processo entre tradução e crítica, tendo como princípios as escolhas de leitura e o trabalho ético do tradutor com o texto do outro.

Servindo-se de mais um suporte para justificar, ou ainda para angariar respaldo para o movimento de poesia concreta, Haroldo de Campos destaca as contribuições do poeta maranhense Odorico Mendes e de seu projeto de tradução da *Odisseia* de Homero, ressaltando as críticas sofridas pelo poeta na época e mostrando como seu trabalho esteve relacionado aos modos retóricos defendidos por Pound. É a partir dessa abertura e amparo com a teoria da tradução do processo criativo de Odorico Mendes que Haroldo de Campos traça os passos do movimento de poesia concreta e de sua proposta de reformular a poesia brasileira da época. Segundo ele,

Quando os poetas concretos de São Paulo se propuseram uma tarefa de reformulação da poética brasileira vigente, em cujo mérito não nos cabe entrar, mas que referimos aqui como algo que se postulou e que procurou levar à prática, deram-se, ao longo de suas atividades de teorização e de criação, uma continuada tarefa de tradução. Fazendo-o, tinham presente justamente a didática decorrente da teoria e da prática poundiana da tradução e suas idéias quanto à função crítica – e da crítica via tradução – como “nutrimento do impulso” criador. Dentro deste projeto, começamos (?) por traduzir em equipe dezessete *Cantares* de Ezra Pound, procurando reverter ao mestre moderno da arte da tradução de poesia os critérios de tradução criativa que ele próprio defende em seus escritos. (CAMPOS, H., 2015, p. 13).

O excerto acima mostra como a tradução para os poetas concretos assumiu o papel de remodelar a poética brasileira e a prática da tradução como atividade criativa e crítica. Propondo-se a esse desafio, os poetas do movimento concretista optaram por traduzir poetas e textos caracterizados como “difíceis”, “complexos”, como a tarefa empreendida por Augusto de Campos ao iniciar, em 1956, a tradução de 10 dos poemas de e. e. cummings<sup>11</sup>, ou em conjunto com Haroldo de Campos na tradução de fragmentos de *Finnegans Wake*, de James Joyce, e que teve seu título traduzido como *Panorama do Finnegans Wake*, em 1971. E mesmo se tratando de um romance em prosa, a obra de Joyce foi considerada por Haroldo de Campos possuidora de uma linguagem demasiadamente poética, apresentando um grande desafio para a tradução. A esse respeito, o tradutor afirma o seguinte:

A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é 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 fragílima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica. (CAMPOS, H., 2015, p. 14).

Nesse trecho, Haroldo de Campos sustenta o desafio da tradução de poesia, e também do ofício do tradutor, de ler da melhor forma possível. Nesse ensaio e trecho específico, o autor busca apresentar, por meio da escolha de sua terminologia, a tarefa concentrada que deve ser a tradução, um fazer e refazer em toda sua extensão material. O ler e o decompor do texto, poesia ou prosa, são destacados como algo palpável por Haroldo de Campos, numa semelhança a uma atividade laboratorial, como uma operação ativa e que possui o propósito de orientação para outros poetas e interessados a se aprofundarem na natureza do texto. É assim, nessa perspectiva, que abordamos as traduções de Dickinson feitas por Augusto de Campos.

No ensaio intitulado “Transluciferação Mefistofáustica”, Haroldo de Campos discute criticamente sua tradução de fragmentos da segunda parte do livro *Fausto*, de Goethe,

---

<sup>11</sup> Cf. CUMMINGS, Edward E. **e.e.cummings**: 10 poemas. Tradução de Augusto de Campos. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Serviço de Documentação, 1960.

e expõe um caminho ousado na leitura e na sua prática tradutória em relação ao debate da função da tradução. Nesse texto, o autor toma como referências as ideias de Walter Benjamin, via “A tarefa do tradutor”, que nutrirá sua posição de autor/crítico nessa fase. Para o filósofo e tradutor alemão, “tradução, como a filosofia, não tem Musa”, e Haroldo de Campos usa dessa afirmação para examinar e discutir a função da tradução a partir de sua tarefa angelical/mensageira, conforme proposição de Benjamin – de revigorar a língua pura –, opondo-se a ele com sua hipótese de tradução luciferina, em um diálogo paralelo:

E, no entanto, se ela não tem Musa, poder-se-ia dizer que tem um Anjo. De fato, no entender do próprio W. Benjamin, cabe à tradução uma função angelical, de portadora, de mensageira (compreendida esta na acepção etimológica do termo grego ángeles, do hebraico mal'akh): a tradução anuncia, para a língua do original, a miragem mallarmaica da língua pura; ela é mesmo, para o original, a única possibilidade de entrevisão dessa língua pura: – ponto messiânico (ou, em termos laicos da moderna teoria dos signos – lugar semiótico) de convergência da intencionalidade (mais exatamente, do “modo de intencionar”, *Art des Meinens*, *Art der intentio*) de todas as línguas que assinala entre elas, ao nível desse *telos* desocultado graças ao peculiar “modo de re-produção” (*Darstellungsmodus*) que é a tradução, uma afinidade eletiva, independentemente de todo parentesco etimológico ou histórico. (CAMPOS, 1981, p. 179).

A essa passagem, entretanto, contrapõe-se então uma tradução movida de outra determinação, demoníaca, que para Haroldo de Campos poderia se chamar AGESILAUS SANTANDER:

Pois no limite de toda tradução que se propõe como operação radical de transcrição, faísca, deslumbra, qual instante volátil de culminação usurpadora, aquela miragem [...] de converter, por um átimo que seja, original na tradução de sua tradução. Assim, nada mais estranho à tarefa do traduzir, considerado como uma forma [...] que aspira a uma fidelidade – hiperfidelidade – a outra forma (“fidelidade à re-doação da forma”) do que a humildade. (CAMPOS, 1981, p. 180).

Como podemos perceber, trata-se de uma tradução luciferina, pois leva à inspiração da superação do texto original, sendo uma “empresa luciferina”. Nesse viés, compete ao tradutor importar-se com o percurso da função poética, traçando dois paralelos de sustentação para a efetividade desse trabalho, isto é, “reconhecer e reinventar” na língua do tradutor a ferramenta para a transcrição de um poema “reprojeto isomórfico do poema originário”. Para descrever esse percurso feito pelo tradutor, Haroldo de Campos recorre a algumas expressões a fim de descrever o tradutor como “coreógrafo da dança interna das línguas”, e mais a fundo, como uma ação que se funde e se desdobra numa imagem coreográfica circular, extraindo com isso a sua prática tradutória.

Como observa Diana Junkes (2013, p. 270), o trabalho de Haroldo de Campos “[...] se propõe a afastar o tédio das concepções diacrônicas da história literária, fazendo o

absolutamente novo e reinventado permanentemente a tradição”, frisando o aspecto distinto do processo de tradução assumido pelo autor. Suas soluções adotadas no ato de traduzir, e o cuidado de seu olhar atento, são motivações que o levaram a admitir sua simpatia pelos textos que apresentam alto grau de dificuldade em serem transcriados.

Relacionado a isso, o trabalho de tradução de Haroldo de Campos com a arte goethiana é laborioso. Sob essa ótica, o comentário a seguir torna-se ainda mais pertinente:

Enfrentar esta verdadeira pedra de toque irônica da arte goethiana de poesia é uma empresa que nos permite pôr o dedo no nervo mesmo, auscultar a palpitação do “coração selvagem” do que seja a espécie singular de arte que é a tradução: tradução poética – trans-criação – hiper-tradução. (CAMPOS, 1981, p. 181).

Notamos que Haroldo de Campos vê a transcriação acontecer através de um ato violento, pois, para entranhar-se no íntimo da língua, distinguir o que é frutífero do que não é, é necessário sair da “zona de conforto” da língua materna, para então dar ao texto traduzido um conjunto de efeitos que o representem, numa tradução distante de ser uma “cópia”, mas sim uma proposta cingida na “diferença” de si mesma. Como mostramos a seguir, essa visão luciferina do conceito de tradução construído por Haroldo de Campos, no que corresponde à organização do projeto concretista e no que diz respeito ao papel da tradução e à tarefa do tradutor, é desenvolvida por Augusto de Campos em sua prática tradutória no livro *Verso Reverso Controverso*, no qual o conceito de tradução poética e a predominância da “invenção e do rigor” parecem ter perdurado como orientadores da apreciação e do projeto tradutório de ambos, sobretudo em textos em que o conhecimento se configura num exercício de historicidade, uma vez que aponta como o poeta está situado em relação ao passado, para conceber sua leitura com base nas escolhas do presente.

Como discutido, o pensamento sobre tradução formulado por Haroldo de Campos é também compartilhado por seu irmão Augusto de Campos. Com base nas proposições apresentadas em prefácios e traduções elaborados por Augusto de Campos, como, por exemplo, a obra *Verso Reverso Controverso*, prefácio que, apesar de curto, aponta de modo relevante as propriedades de seu ofício como tradutor, constatamos sua identificação e afeto pelos poetas esquecidos, justificando suas traduções como forma de demonstrar esse sentimento e enfatizando sua escolha em traduzir somente aquilo de que gosta, alcançando, assim, através de suas traduções, uma seleção dos mais diversos poetas à margem do cânone, cujo objetivo principal consiste em desconstruir os julgamentos em relação à obra desses poetas.

Augusto de Campos, com efeito, ousou definir seu trabalho como tradução deglutidora na obra supramencionada, por meio da qual anuncia a ambiguidade antigo/novo e

o enfrentamento/choque como referência ao conceito de antropofagia de Oswald de Andrade. Apreciador do papel inovador de Andrade no modernismo brasileiro, Campos ressalta como “[...] ele ressuscitou, nos últimos anos, para nutrir o impulso das novas gerações. Tabu até ontem, hoje totem. Nesse banquete totêmico, não devemos comemorar, mas comer a revista. Como ele queria. SOMOS ANTROPÓFAGOS.” (CAMPOS, A., 2015, p. 130). Essa reflexão irreverente é justamente o traço que conectou os poetas concretos a Andrade como autor nacional e significativo, cuja provocação agitadora e habilidade de criação os poetas concretos perceberam.

Isso se torna ainda mais evidente ao analisarmos a produção crítica em que Augusto de Campos ressignifica a antropofagia de Oswald de Andrade como um banquete, recomendando a deglutição e digestão dos textos, tornando-se novos. Nas palavras do autor:

Assim como há gente que tem medo do novo, há gente que tem medo do antigo. Eu defenderei até a morte o novo por causa do antigo e até a vida o antigo por causa do novo. 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 por tanto tempo. (CAMPOS, A., 1978, p. 7).

Com esse trecho, Augusto de Campos mostra o tom exigente de sua invenção, que se firma não por facilitar, mas por reatualizar, no conflito árduo de valorizar o presente e revalorizar o passado – numa ação de desenvolvimento e fortalecimento de uma língua. Não por acaso, sua concepção está pautada em ver a tradução como crítica, sendo “[...] uma das melhores formas de crítica, desde que criativa.” (CAMPOS, 1978, p. 7).

A proposta de valorizar o presente e revalorizar o passado leva à seguinte indagação: como o redescobrimto da poesia provençal efetuada pelo próprio Augusto de Campos em *Verso Reverso Controverso* se justifica? E como o texto provençal se mostra ressuscitado a partir das modificações introduzidas pela tradução? Nesse quadro, a preferência pela poesia provençal tem explicação significativa nas palavras do próprio Augusto de Campos (1978, p. 8):

A poesia é uma família dispersa de naufragos bracejando no tempo e no espaço. Tento reunir aqui alguns dos seus raros sobreviventes, dos que me falam mais de perto: os que lutaram sob uma bandeira e um lema radicais – a invenção e o rigor. Os intraduzidos e os intraduzíveis. Os que alargaram o verso e o fizeram controverso, para chegar ao reverso.

E se observarmos as particularidades da poesia provençal que Augusto de Campos aprecia, em sua atividade tradutória e na sua crítica, constatamos uma natureza selecionadora, com argumentos que apresentam uma chave acertada para o que o autor destaca como “novo”:

Mas o que há de novo na poesia de Provença, a justificar a sua presença em plena era tecnológica? Há, em primeiro lugar, precisamente, a tecnologia poética, o trabalho de estruturação e de ajuste das peças do poema, em termos de artesanato, é evidente, mas que assinalam um dos mais altos momentos da poesia no sentido da apropriação do instrumento verbal e de sua adequação ao dizer poético. Só isso já bastaria para justificar a sua revivescência. (CAMPOS, 1978, p. 10).

No entanto, esse conhecido conflito velho *versus* novo, citado pelo próprio autor, pode ser considerado de natureza desafiadora, a julgar pelos níveis poéticos privilegiados em obras de autores que perpassaram diversas épocas, como destacado por ele ao dedicar grande número de páginas da coletânea e grande número de poemas ao poeta Arnaut Daniel. No fragmento a seguir, Augusto de Campos faz referência ao poema “L’aura amara” e mostra o seu esforço tradutório, sem deixar dúvidas quanto a seu intuito:

Em minha versão do poema, tratei de observar o principal esquema de rimas, como um ritmo aproximado, tanto quanto possível, do original com algumas liberdades que se justificam ante a não pequena dificuldade da empresa. Não me foi possível manter o jogo *L’aura, Laura*; em compensação, preservei a ordem de abecedário na primeira estrofe. Adotando a apresentação gráfica de Lavaud-Pound, pelos motivos já apontados, pareceu-me interessante acrescentar-lhe a disposição das estrofes em sequência horizontal, o que facilita a visualização do esquema rímico. Para o melhor entendimento do provençal, utilizei-me principalmente das traduções de André Berry e Segismundo Spina. Não se trata, porém, no meu caso, de uma versão literal, que o meu objetivo é, essencialmente, o de recriar em português alguma parcela que seja da poesia e da técnica poética do texto. (CAMPOS, A., 1978, p. 44-45).

Assumidos os riscos e o alto preço de recuperar via tradução e crítica o poema de Daniel, devemos observar o propósito destacado por Campos, o de que cabe ao tradutor não só traduzir, mas sentir o texto, “[...] dor por dor, som por som, cor por cor.” (CAMPOS, A., 1978, p. 7). Ou seja, conceber na língua de chegada um texto traduzido com beleza e emoção.

Enquanto Haroldo de Campos denomina suas traduções “transcriações”, Augusto prefere chamar as suas de “tradução-arte”. Ele explica essa denominação pela relação com o termo “futebol-arte”. Por essa expressão, entendemos a prática tradutória desempenhada por Augusto de Campos e por meio da qual o autor vê a recepção de seu trabalho via tradução. Ademais, como ponto de destaque, há ainda sua identificação como um “vocalista” dos poemas que traduz, que ocorre quando o tradutor expõe seu interesse por uma tradução que oferte uma interpretação forte no idioma de chegada, equilibrando os seus pontos estéticos e emocionais. A respeito de sua prática tradutória, podemos destacar alguns objetivos enunciados nestas suas considerações:

Eu disse da tradução: é uma questão de forma, mas também uma questão de alma. 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 “transimpatia” aliada a uma “interportação” sensível de linguagem, se é que essas palavras conseguem

explicar aquela matemática inspirada. (CAMPOS, A. *apud* OSEKI-DEPRÉ, 2004, p. 293).

Desse modo, Augusto de Campos procura justificar também a sua compreensão de tradução como crítica, guiada fortemente pela escolha e profunda identificação do tradutor com o poema a ser traduzido. Mais ainda: num sentido de que razão e emoção possibilitam cumprir uma tradução formal e entusiástica, traduzir um texto com rigor linguístico e que considere o fato de dominar o texto-fonte, para, a partir deste, conceber um novo texto que reabilite e faça conhecer de verdade o primeiro, e se transmute com autonomia em português como um belo produto. Sua prática tradutória prevê que o trabalho do tradutor deve observar atentamente o texto a ser traduzido, a fim de “[...] criar um diálogo medular com ele, captar a sua ‘alma’”, mas “sem ‘forma’”, “[...] não faz nada que preste.” (CAMPOS *apud* DICK, 2008).

Além disso, o tradutor precisa se sentir no outro, sentir a tradução como *persona*, persistir num diálogo entre passado e presente, visando descobrir o que/e como foi produzido a seu tempo – e tudo isso harmonizado com a língua do presente, tarefa árdua e que “[...] exige muita técnica, disciplina, ‘inspiração’.” (CAMPOS *apud* OSEKI-DEPRÉ, 2004, p. 291). Ainda segundo Campos, fugir às dificuldades pode gerar como efeito um poema empobrecido, por isso o confronto com o original deve acontecer através da prática formal-emocional.

Em entrevista a Augusto de Campos, intitulada “Questões sobre a tradução de ‘Elegy: Going to bed’ de John Donne”<sup>12</sup>, Inês Oseki-Depré (2004) busca respostas que ajudem a compreender questões e aspectos que a tradução desse poema em específico implica, listando quatro características, por ela identificadas, inscritas no poema traduzido por Campos, a saber: 1) literalidade (sem arcaísmos); 2) prosódia; 3) ambiguidade do texto; e 4) concisão do verso. A autora questiona se o entrevistado concorda com seu ponto de vista. Augusto de Campos chega a concordar com as propriedades levantadas por Oseki-Depré e aponta seus objetivos e desafios em traduzir Donne. O trecho a seguir permite observar esse problema:

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. (CAMPOS *apud* OSEKI-DEPRÉ, 2004, p. 289).

<sup>12</sup> Essa entrevista faz parte da coletânea de ensaios que compõem a obra *Sobre Augusto de Campos*, organizada por Flora Süssekind e Júlio Castañon Guimarães, publicada em 2004. O conjunto de artigos está dividido em seis partes, sendo a sexta e última parte dedicada à trajetória de Augusto de Campos como tradutor (parte que ainda contempla a supramencionada entrevista).

Tendo reconhecido essas dificuldades, Augusto de Campos reafirma sua técnica de que tradução é “forma e alma”, ou ainda, técnica de esforço e envolvimento emocional com a poesia, e tece uma crítica a duas observações distintas: uma de ordem semântica e outra de ordem técnico-formal. A primeira, de ordem semântica, diz respeito ao enfraquecimento do conteúdo exposto a “leito de Procusto métrico” (CAMPOS *apud* OSEKI-DEPRÉ, 2004). A segunda, de ordem técnico-formal, é atribuída à dificuldade do tradutor em relação ao enfrentamento da dinâmica formal-emocional do texto que o caracterizava. Segundo Campos (*apud* OSEKI-DEPRÉ, 2004, p. 289), a possibilidade de existência dessa interpretação oferece um texto que não suportará o confronto com o original. Esse é um ponto para o qual o autor chama a atenção, destacando que há pouco conhecimento de métrica por parte dos tradutores que praticam sua atividade com textos do passado, o que ocasiona traduções com rimas pouco efetivas e sintaxe invertida, haja vista que a exigência vai além do conhecimento de métrica, pois diz respeito ao envolvimento emocional com o texto, numa proposta construtiva da linguagem, pensada a partir de um conjunto formal-semântico-emocional que deve ser observado. Para o tradutor,

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 “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 *apud* DICK, 2008, s. p.).

Nesse excerto, há a exposição desta que seria uma das questões consideradas centrais na prática tradutória de Augusto de Campos: a identificação emocional com o texto de origem. Entretanto, o fragmento também esclarece que somente essa identificação não bastaria, junto a ela é necessário associar dois outros fatores, o formal e o semântico, como fundamentais no apoio a uma interpretação carregada de beleza no idioma de chegada. A propósito, compreendemos que essa condição deve ser tomada como preceito inspirador das escolhas tradutórias dos irmãos Campos, em especial das preferências de Augusto em relação à obra de Emily Dickinson. No excerto supracitado há, ainda, uma questão concernente à tradução poética como processo tradutório, como exercício de crítica e de interpretação, ou seja, as “traições” são cometidas em nome da reconstrução tradutória e são inevitáveis, implicando num jogo de compensação, uma espécie de troca, por assim dizer.

Essa preocupação e atenção em perceber a tradução como tarefa desafiadora acompanham as traduções da poética de Emily Dickinson realizadas por Augusto de Campos. E mesmo após declarar seu “amor” pela poesia de Dickinson, vendo-a como carregada de

síntese e essencialidade, “elíptica e aforismática”, Augusto de Campos reconhece as dificuldades que surgem com a ausência de vocábulos breves na língua portuguesa que abracem com intensidade a concentração dos poemas originais. Em termos gerais, o tradutor parece optar por sacrificar muitos dos poemas com os quais se identificou, e nesse aspecto vale lembrar a questão emocional despertada nas suas escolhas, em nome do modelo de tradução-arte. Em suas palavras: “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.” (CAMPOS *apud* DICK, 2008, p. 3).

### 2.3 José Lira

No tocante a José Lira, poeta, crítico e tradutor brasileiro, cujo trabalho tem contemplado numerosas traduções de poemas de Emily Dickinson, além das suas traduções de haicais, acerca de sua trajetória como tradutor, podemos destacar a forma consciente como lida com a complexidade que permeia a tradução poética. Partindo dessa complexidade e da condição de estudioso da poética de Dickinson, Lira tem traçado em sua leitura da obra da poeta uma concepção baseada em princípios da estrangeirização. Ele afirma que sua

[...] leitura da obra dickinsoniana sustenta-se na concepção da estrangeirização como expressão literária de uma voz “não-autorizada”, sub-repticiamente articulada por um *eu* oriundo da percepção de ser *outro*, uma voz absconsa, abstrusa, desenraizada, desterritorializada: estrangeirizada. (LIRA, 2006, p. 11).<sup>13</sup>

Não por acaso, um interessante recurso que pareceu acompanhar e motivar o trabalho de Lira foi o uso de seu blog *Emiliana*, que inicialmente funcionou como ferramenta de discussão e espaço para comentar suas escolhas lexicais e outros recursos utilizados nas traduções de sua primeira antologia dickinsoniana, *Alguns poemas* (DICKINSON, 2006). Podemos entender esse espaço, também, como aquele lugar aberto à escuta e à discussão das muitas vozes dos que leem Emily Dickinson. Infelizmente, esse blog, atualmente, está desativado, por isso não pudemos ter acesso aos comentários ali postados. No entanto, um dos objetivos dessa ferramenta consistiu em promover um percurso de orientação e ampliação do conjunto de traduções de Emily Dickinson para o público brasileiro com menos familiaridade com a poesia da poeta, mas também claramente interessado. Desse modo, presumimos que essa foi a característica que mais influenciou a publicação das traduções para a língua portuguesa

<sup>13</sup> José Lira considera em sua dissertação de mestrado aspectos da “estrangeirização” da dicção dickinsoniana, como constitutivos de uma voz poética marcada pelas inflexões de uma “interlíngua” semelhante à utilizada por um estrangeiro ou aprendiz de outro idioma que não o próprio e por isso esse estudo é discutido em sua pesquisa.

por Lira (2006, p. 33), para quem, “[...] mais do que a elaborada atenção à procura dos erros, a leitura deve estar no prazer do texto.”

Seu trabalho é marcado pela devoção ao estudo da obra poética de Emily Dickinson e também à dedicação à teoria e prática do haicai. No que concerne à escritora norte-americana, Lira possui uma apurada investigação do trabalho de Emily Dickinson, sendo que um de seus estudos sobre o assunto é resultado de sua dissertação de mestrado em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco, intitulada *Biografemas da estrangeirização na poesia de Emily Dickinson*, defendida em 2004, por meio da qual o autor discute questões importantes acerca da arte poética de Emily Dickinson. Esse mesmo trabalho foi publicado em formato de livro em 2006, tendo seu título alterado para *Emily Dickinson e a poética da estrangeirização*.

Além disso, Lira possui vários artigos publicados, sobretudo derivados de seu estudo sobre Dickinson. Dentre os trabalhos dedicados aos haicais, a primeira edição de *A paisagem lá fora*, uma coletânea de ensaios entremeados de haicais, 335 no total, surgiu em 2015, e dois anos depois, em 2017, foi publicada *As cinco estações – os haicais de Bashô*, uma antologia com todos os haicais de Bashô e a primeira em solo brasileiro, numa tarefa de fôlego com a tradução e a adaptação – chamamos adaptação, pois na falsa folha de rosto lê-se “traduções/adaptações” – dos mais de 1000 poemas seguidos do original dos ideogramas japoneses, além de longas notas explicativas para cada texto. No ano seguinte, em 2018, publicou mais uma antologia, *O haicaísta feliz*, com 588 haicais traduzidos e anotados, seguindo o mesmo padrão de notas e apresentação das versões em japonês. Esses trabalhos são esclarecedores para as questões desenvolvidas nesta pesquisa, sobretudo para auxiliar na compreensão da concepção poética de José Lira em comparação com as ideias de Augusto de Campos.

Acerca de sua atividade tradutória, José Lira discorre com detalhes nos prefácios de seus livros, tanto no que concerne às traduções de haicais, quando o autor procura esclarecer sob quais perspectivas e escolhas de trabalho foram construídas suas traduções, como no que diz respeito à missão empreendida nas duas edições das traduções dos poemas de Emily Dickinson. Na introdução de *As cinco estações de Bashô*, o autor assim descreve sua atividade de tradução dos haicais:

Nos haicais deste livro bem que tentei, na medida do possível, reproduzir o sentido, manter o ritmo e dar um tom poético-haicaístico ao texto traduzido. Falar das dificuldades de transpor um texto de Bashô para qualquer língua seria fazer muito longa esta introdução. Melhor seria falar das soluções, da escolha do vocabulário, do tratamento da sintaxe, da busca da clareza, da contextualização, da explicação e sobretudo da tentativa de captar o pouco de linguagem poética que possa haver num

texto tão objetivo e às vezes tão “antipoético” como um haikai clássico japonês. (LIRA, 2017, p. 14).

O esforço de Lira evidencia, partindo de sua orientação metodológica, a forma como o tradutor trata os haicais, e mais ainda como o tradutor se posiciona diante da tradução num limite entre a objetividade e concentração do haikai e a responsabilidade da tradução que não pode fugir de seu esforço apaixonado e cuidadoso em fazer as mudanças, “[...] sem temer eventuais surpresas.” (LIRA, 2010, p. 189).

Nessa mesma introdução, Lira apresenta então informações importantes sobre os haicais, relatando como a tradução dessas obras “tomou corpo”, apresentando referências de destaque dentro da sua proposta e explicando inclusive passos de suas escolhas/soluções para cada haikai traduzido, que vão desde a regularização ou não do ritmo na tradução a outros exemplos de tentativas tradutórias que foram descartadas por alongar demais o haikai. Seu intuito é mostrar como trabalhou as soluções encontradas no que concerne à definição do vocabulário, ao tratamento da sintaxe e à clareza, sendo, portanto, um vasto campo de consulta para o mundo haicaísta.

Essa leitura ajuda a compreender como Lira opera em suas traduções. Como tradutor, ele admite haver restrições de equivalências formais, por se tratar algumas vezes de um poema “seco, abafado, difícil de ler”. Essa afirmação pode estar relacionada ao fato de o próprio afirmar ter consultado outras traduções que o ajudaram, “[...] mas a regra geral foi outra vez não mencionar as fontes, até como uma forma de assumir eventuais erros e omissões.” (LIRA, 2017, p. 14). Ao se justificar dessa forma, Lira expõe algo passível de acontecer entre tradutores e poetas da mesma língua, denominando esse fenômeno de “tradução indireta”.

No que diz respeito às traduções de Emily Dickinson, nas duas antologias, José Lira (2009) enfrenta, por um lado, o desafio de traduzir uma poesia carregada de “(ir)resolução textual” e assumidamente densa, enquanto, por outro, estimula ainda mais a difusão do trabalho da poeta no Brasil, que já possui destaque por conta de um número extenso de traduções anteriores

De certa forma, como desabafo acerca do trabalho do tradutor, referido por José Lira (*apud* DICKINSON, 2006, p. 26) como “árdua tarefa”, em artigo publicado como introdução à primeira antologia de sua empreitada tradutória de Dickinson, *Alguns poemas*, ele afirma o seguinte: “Evitando aventurar-me em discussões teóricas, faço alguns breves comentários sobre a árdua tarefa que me foi a tradução destes poemas.” (LIRA *apud* DICKINSON, 2006, p. 26). Árdua, aliás, é um adjetivo bastante apropriado quando usado para qualificar a sua tarefa tradutória, que merece ser analisada. É, de fato, do horizonte de poeta-

tradutor que Lira entende a poesia de Dickinson, a partir da tradução provocadora que requer cuidado e em atenção ao fato de o tradutor entender sua missão como um dispor de palavras alheias, conhecendo-as e sentindo-as. Ele ainda tece estas observações:

Digo de início que me propus obter, dentro do possível, uma identificação de sentidos entre os textos originais e as traduções, sem perder de vista a preservação do efeito poético como um todo. Ou seja, ocupei-me não apenas em *traduzir* poesia, mas em *fazer* poesia, e por esta razão me dei a certas experiências que chamei de “recriações”, “imitações” e “invenções”. Essas denominações não refletem nenhum tipo de técnica ou *modus operandi* de diferentes pontos de vista, na manutenção de alguns critérios básicos de semelhança com a dicção peculiar da autora. (LIRA, 2006, p. 26).

Cabe, aqui, observar que em tradução é necessário fazer escolhas, traçar caminhos e pensar o papel do tradutor como um acordo de sua posição tradutória e de seu projeto de tradução<sup>14</sup>, além de manter-se consciente de suas escolhas e do que elas provocam. Essa confrontação é feita principalmente observando o *modus operandi* do tradutor enquanto traduz, e isso está em conformidade com nosso propósito neste trabalho, o de entender a proposta tradutória de José Lira e de Augusto de Campos.

Assim, esses caminhos levam ao alcance de uma teoria sustentada pelo tradutor, e conhecendo suas posições tradutórias e de escrita alcançamos os modos de tradução do poeta-tradutor José Lira. Nessa perspectiva, podemos obter as condições necessárias à identificação do projeto de tradução e das traduções que formam a execução de um projeto, assim como os riscos/escolhas que são também atribuíveis a esse mesmo projeto. Desse modo, constatamos que Lira sente a necessidade de categorizar sua prática tradutória a partir de três concepções de tradução de poesia, denominadas “recriações”, “imitações” e “invenções”, que provêm da própria criação autoral de Lira como poeta. Essa postura por parte de Lira tem justificativa em dois aspectos relacionados à poética de Dickinson que o levaram a ver e a viver a tradução segundo suas decisões tradutórias. Um desses aspectos está relacionado ao fato de haver uma fragmentação na escrita dickinsoniana, seguido de um processo controverso de edição que envolve toda a história da publicação de seus poemas. Nesse sentido, para esclarecer em que consiste sua categorização tripartida, o poeta-tradutor elenca algumas características dessas denominações e destaca o seguinte:

<sup>14</sup> Dessa forma, podemos considerar o que Antoine Berman, crítico e teórico de tradução, defende em seu livro *Towards a translation criticism: John Donne*. Berman sugere, por exemplo, que ao analisar traduções é preciso que sejam feitas várias leituras entre a tradução e o texto-fonte, para então nos suprimos de argumentos e de uma compreensão crítica, no esforço de reorganizar a posição tradutória e o projeto pelo qual o tradutor se empenhou em realizar. Nessa distinção, Berman esclarece ainda que a posição do tradutor “não é fácil de expressar e não precisa ser expressa, mas pode ser articulada, indicada e transformada em representações.” (BERMAN, 2009, p. 59).

As RECRIAÇÕES são as traduções mais próximas da prosódia dickinsoniana, com aproximação sintática e manutenção, quando possível, das estranhezas do original, às vezes com inadequações gramaticais, e valorizam as denotações e conotações do signo poético. Nas IMITAÇÕES ocorre quase sempre ampliação textual, com uma ou outra das seguintes características, em geral antidickinsonianas: despreocupação quanto aos aspectos sonoros, com exceção da rima, normalização da linguagem e explicação de termos e expressões obscuras e resultando em textos tanto menos “feis” quanto mais fluídos. Nas INVENÇÕES, a tradução é mais uma “atualização” da forma poemática, indiferente à métrica, rima e outros elementos poéticos tradicionais, num jogo de *afastamento e aproximação* que gira em torno da preservação do sentido original, com a frequente intromissão de ecos de outros textos que ajudam a compor o texto traduzido. (LIRA *apud* DICKINSON, 2011, p. 33-34, grifos do autor).

Ademais, vale mencionar que Lira faz questão de declarar que as denominações usadas por ele são, na verdade, algo próprio da efemeridade da sua leitura da poesia de Dickinson, e que esses termos já foram utilizados por outros autores, muito embora não com o mesmo significado. Para embasar esse argumento a respeito da escolha da divisão tripartida de suas traduções, vista a partir da percepção de que ao texto são reservados “estados” transitórios de leitura, Lira recorre a Pound em seu trabalho sobre as modalidades de poesia no ensaio *How to Read*, de 1927, retomadas depois no famoso *ABC da Literatura*, de 1934, ressaltando o que o crítico norte-americano identifica como uma prática criativa de disposição dos registros da linguagem poética concebida por diferentes maneiras e formas de ver e de viver a tradução. Ele conclui da seguinte maneira:

Cada tradução toma como ponto de partida várias instâncias interpretativas, cada uma delas oriunda de um dado momento textual: o texto em suas múltiplas partes e não o texto como um todo não repartível. Esta visão “pessoal” do processo tradutório considera o texto original, o tradutor e sua tradução como entes inconclusos e essencialmente mutáveis. Ou seja: sempre que um texto é abordado por alguém, é um novo alguém que aborda heraclitianamente um novo texto, faz-se uma nova leitura, tem-se uma nova visão/interpretação/tradução desse mesmo texto. (LIRA, 2006, p. 28).

Segundo Lira, essa consideração sobre as diferentes dicções e vozes assumidas nas traduções de Dickinson é um caminho apoiado pelo exercício da posição em que se insere o leitor (o próprio tradutor), a favor do desejo de recriar a seu modo, por meio da leitura, a poesia de Dickinson. Seguindo esse caminho, Lira (2006) cita Octavio Paz em sua obra *Emily Dickinson e a poética da estrangeirização*, tomando como base comum a ideia ritualística do poeta mexicano a respeito da “consagração do poema”; assim, a questão posta está em reconhecer o poema como criação única, sendo sua leitura e interpretação dimensões assumidas nessa realidade. Lira conclui então que poeta e leitor “[...] estão fatalmente interligados, como as duas faces irrepartíveis de uma mesma moeda.” (LIRA, 2006, p. 12).

Com base nessas considerações, podemos afirmar que as razões principais para a subdivisão das concepções de tradução de poesia são resultantes de um trabalho intenso em

interpretar e recriar as diversas variantes do texto original. Para Lira, é necessário compreender como o ato da tradução sofre ao longo da trajetória de seu labor, pois diferentes momentos, apoios teóricos e leituras de um mesmo texto poderão resultar em textos diferentes. Essa atenção pelo variável se baseia na aceção de que “[...] todo texto, original ou não, é sujeito de múltiplas interpretações; toda tradução é baseada numa interpretação *momentânea* do texto original e nenhuma tradução é totalmente fiel ou infiel ao original.” (LIRA *apud* DICKINSON, 2011, p. 35, grifo do autor). Trata-se, portanto, de uma prática contra a pretensão de uma visão totalizadora e uma de se “consumir” um texto, e afirmadora de “processos pessoais de tradução” frente a uma crítica que cobra definições teóricas e, talvez por isso, requer que se defenda o projeto tradutório, o que consideramos na próxima seção a partir da referência poundiana.

#### **2.4 Ezra Pound como referência comum aos dois tradutores e a questão da influência**

Anteriormente, tratamos das percepções sobre tradução poética em Augusto de Campos e José Lira, bem como acerca das suas especificidades e complexidades. Para uma melhor compreensão dessas percepções, precisamos recorrer à referência comum a Ezra Pound e a seu método experimental tradutório. Para tanto, consideramos o que une esses autores à crítica literária de Pound e a motivação de ambos em revitalizar a arte poética de Emily Dickinson através da tradução.

Um dos mais proeminentes membros da vanguarda no início do século XX, Ezra Pound (1885-1972) é também um dos nomes que atribui vigorosa radicalidade crítica à qualidade da tradução poética. Essa experiência serviu de ponto de partida para vários ensaios que revelam uma visão não acadêmica da literatura e propõem inovações via experiência, numa semelhança ao método cuidadoso dos biólogos para o qual o crítico chamou atenção. Em seu livro *ABC da literatura (ABC of Reading)*, de 1934, ele reforça que

O método adequado para o estudo da poesia e da literatura é o método dos biólogos contemporâneos, a saber, exame cuidadoso e direto da matéria e contínua COMPARAÇÃO de uma lâmina ou espécime com outra. (POUND, 2006, p. 23).

Em outras palavras, Pound rebela-se, mostrando-se descontente com a forma tradicional segundo a qual vinham sendo tratados os textos canônicos clássicos à sua época, propondo, assim, um método comparativo que se aproxima da ciência, ou seja, que oportuniza uma leitura mais atenta, sobretudo com o uso da comparação entre textos quanto à estrutura no alinhamento de sua linguagem, utilizando critérios que possibilitam perceber e organizar relações entre os elementos e os considerar na configuração do texto como um todo. Suas ideias

de tradução poética contribuíram de forma a reunir intelecto e sensibilidade, além de pensar a tradução como um exercício formativo no percurso de um jovem poeta. Com a tradição, o poeta aprenderia seu ofício, seu labor; com a tradição de outro, reviveria sua cultura. Um dos princípios propostos por Pound quanto à poesia é de que ela deve

Produzir ambos os efeitos estimulando as associações (intelectuais ou emocionais) que permaneceram na consciência do receptor em relação às palavras ou grupos de palavras efetivamente empregados. (POUND, 2006, p. 63).

Dessa maneira, Pound tece crítica à poesia moderna – cerebral demais, com tendência a se dissociar do intelecto e da sensibilidade – e solicita que o poeta aprenda com os mestres, com a tradição, mas a partir do lema *make it new*, uma poesia viva. Seu chamado ao *make it new* reivindica que é preciso que o poeta, através de conhecimento próprio e alheio, explore e entenda determinado conjunto de procedimentos e temas a seu dispor, para que eles lhe sirvam como guia e evitem a perda de tempo com aspectos “obsoletos”. Nesse viés, ele afirma que é fundamental dedicar atenção ao que realmente interessa, ao que pode estar vivo e pode ainda ser alimentado, estimulando seu entusiasmo criador. Essa é então a tarefa dos poetas e de suas atividades, ou seja, difundir o que há de ativo, vivo na tradição literária. Com isso, Pound reivindica a percepção do conhecimento como algo ativo, em oposição àquele idealizado pelas universidades, cujo modelo de ensino foi considerado pelo poeta como um manual de instruções.

No ensaio “Credo”, escrito em 1917 e compilado no Brasil no volume *A Arte da Poesia – Ensaios Escolhidos* (1976), Pound estabelece uma conexão entre a inovação e o impulso e elabora através de pontos – ritmo, símbolos, técnica e forma – sua percepção idealizadora aos que se arriscam na escrita de poesia. Para ele, o domínio de qualquer tarefa diz respeito a um trabalho de uma vida inteira, e, guardadas as proporções, incentiva o poeta amador a experimentar compreender a poesia como arte e não divertimento. O autor faz ainda uma comparação da poesia do século XIX com a do século XX, afirmando ser a poesia composta pelos vitorianos de teor “[...] confuso e indistinto, sentimentalista e maneiroso.” (POUND, 1976, p. 19). Por outro lado, sua impressão sobre a poesia do século XX volta-se à busca da nova forma:

Quanto à poesia do século XX, e à poesia que espero ser escrita no decorrer da próxima década, aproximadamente, creio que ela será o oposto da conversa fiada, que será mais rija e sadia, mais próxima do essencial, “*nearer the bone*”, segundo a expressão do Sr. Hewlett. Será tão granítica quanto possível; sua força estará na sua verdade, em seu poder de interpretação (evidentemente, é sempre aí que reside a força poética); quero dizer que ela não tentará parecer vigorosa por via do fragor retórico e da extravagância faustosa. Teremos um número menor de adjetivos artificios a

comprometer-lhe o impacto e o efeito. Quanto a mim, pelo menos, é assim que a quero, austera, direta, livre de deslizes emocionais. (POUND, 1976, p. 20).

Pound reivindica, com isso, uma modificação avançada, engajada em dar à literatura uma nova força e uma nova função por meio de construções dotadas de clareza e energia, em oposição à estagnação observada no ideal da propagação de conhecimento, inclusive nas universidades. Além disso, o crítico demanda a busca por uma poesia energizada, distante das convenções tradicionais, habituadas a vocabulário e métricas usuais. Ele procura esclarecer que ideias sobre método devem partir de um aprendizado simples, do lidar com a literatura de forma viva e dinâmica para uma maior efetividade. Assim,

Para evitar confusões, dever-se-ia declarar desde logo que tal método nada tem a ver com os métodos supostamente científicos que abordam a literatura como se fosse não-literatura, nem com as tentativas dos cientistas de subdividir os elementos da literatura de acordo com alguma divisão em categorias não-literárias. (POUND, 1976, p. 30).

Instrutivamente, o método de Pound não se reduz à proposição de novas metodologias para transmutar as ideias de muitos sobre literatura em algo indefinido e complicado, mas propicia – com perspicácia e com ajuda educativa por parte de professores – o acesso a obras que oferecem possibilidade de exploração efetiva. Nessa perspectiva, podemos entender, então, que essa procura contínua por outra poesia, com receptividade e coordenada a uma orientação estética, é o que une Augusto de Campos em seu processo tradutório à trajetória poundiana. Está em sua base de argumentação teórica a renúncia a uma poesia movida apenas a cessar com o passado, é através dele, a partir de sua ressignificação, que se busca invocar uma tradição do novo, que nos guia até os poetas.

Na década de 1950, houve contato do grupo *Noigandres* com a obra de Ezra Pound, o que gerou impulso para inovações na poesia brasileira. Esse movimento teve como uma de suas referências o “[...] método ideogrâmico aplicado à poesia e à crítica, as técnicas poéticas da montagem e do mosaico idiomático, levantamento dos poetas-inventores, a tradução como criação.” (CAMPOS, 1989, p. 102). Ao enumerar esses fatores, Augusto de Campos faz questão de ressaltar o quanto a poesia concreta deve à influência de Ezra Pound, destacando, sobretudo, o método ideogrâmico, empregado como processo metodológico de se trabalhar com autores e obras específicos. Para Augusto de Campos (1989, p. 102),

*A poesia concreta* brasileira deveu muito a Pound, menos como influência poética direta – já que essa poesia, abolindo o discursivo, partiu para uma radicalização de métodos que se afastava por completo das perspectivas de um poema “épico” – do que como instigação crítica e ético-estética. A grande contribuição que os *poetas concretos* vislumbraram na obra de Pound, do ponto de vista da evolução das formas poéticas, foi a aplicação do método ideogrâmico, como um processo consequente de superação da linearidade lógico-discursiva do verso.

Observamos, portanto, que Pound, como o exemplo máximo de contribuição, evidencia a relevância de conferir à tradução o papel de atividade/conceito que atende ao poeta como conhecimento de crítica criativa, num exercício de expandir os recursos poéticos da língua do tradutor – afinal de contas, o tradutor é o “leitor ideal”, dedicado a perceber os movimentos do texto. A partir dessa compreensão e da escolha de autores e obras específicos, as traduções que esse grupo elegeu como precursoras se basearam numa junção entre o que é avesso ao convencional e a consideração da tarefa vigorosa de colocar em fluxo textos desses autores, resultando na definição poundiana de crítica pela tradução, e consequente função crítica do tradutor/recriador ao seu próprio instrumento linguístico.

A influência de Ezra Pound sobre as traduções de Augusto de Campos se faz diretamente através da crítica como tradução. Suas traduções, incluindo o trabalho em conjunto do grupo *Noigandres*, objetivaram reviver criticamente textos de outras épocas por meio de traduções para o português brasileiro que propiciassem a experiência do *make it new* poundiano. Ou seja, era preciso regenerar a linguagem poética de maneira eficiente, por meio de uma linguagem direta e rápida; seguindo à risca as proposições de Ezra Pound: “[...] ou use um bom ornamento, ou não use nenhum.” (POUND, 1976, p. 12). É com esse propósito que o próprio Campos declara que suas traduções procuram, acima de tudo, entender as características válidas do texto original, para então recriá-las em um belo poema em português.

Dito de outro modo, o trabalho de tradução de Augusto de Campos tem sua relação com a prática de separar o joio do trigo, ou seja, despir o que a obra tem de pouco produtivo e utilizar as técnicas apropriadas para que suas devidas qualidades textuais sejam apresentadas, numa oposição à prática tradicional de tradutores.

Em seu livro *A poesia da recusa* (2011b), bem como em prefácios e entrevistas, Augusto de Campos costuma afirmar o seguinte:

As minhas traduções procuram preservar as características formais do original. São, nesse sentido, estudos de dicção e de estilo. Mas o meu lema é oferecer ao público somente aqueles poemas que efetivamente continuem poemas depois de traduzidos. Daí a necessidade de captar, além de sua forma, a sua “alma”, o que traz para o tradutor o problema de identificar-se com o texto e abdicar de uma programação inteiramente premeditada. (CAMPOS, 2011b, p. 17).

Isso legitima a sua premissa de se traduzir somente aquilo de que se gosta, além de impor a exigência de uma consciência do grau de traduzibilidade/complexidade do texto pelo qual se tem apreço. A amostra de traduções pode variar, em quantidade, entre um autor e outro. Augusto de Campos recebeu críticas por valorizar em excesso os problemas estéticos do poema

em seu modelo tradutório. No entanto, assim como Pound, ele se firma na exigência de considerar “[...] a técnica como prova de sinceridade de um homem.” (POUND, 1976, p. 16).

Para além da valorização da “técnica como teste da sinceridade”, advinda de Pound e reafirmada por Augusto de Campos em seus escritos, a identificação com o texto traduzido deve ocorrer de maneira energética, como uma fonte que transborda. Esse é um dos aspectos para o qual o crítico chama atenção, por considerar que a poesia é algo carregado de energia, tarefa que só um grande poeta, com sua complexidade de ser, poderia entender.

É possível também perceber a influência de Ezra Pound sobre a proposta tradutória de José Lira. Em seu livro *Emily Dickinson e a poética da estrangeirização* (2006), Lira se dedica à análise de aspectos decisivos da escrita poética de Emily Dickinson. Em um de seus capítulos, nomeado “Emily Dickinson e a poética da brevidade: do haicai ao imagismo”, como bem o título já informa, Lira busca explorar a brevidade e a leveza perceptível na poesia de Emily Dickinson, fazendo uma comparação com as vias do haicai e da poesia “imagista”. Ao abordar este último aspecto, Lira recorre a Pound para justificar sua constatação de que a poesia de Dickinson trabalha com conceitos abstratos por meio de imagens concretas. Essa é uma provocação sustentada por Lira para justificar a semelhança da poética da brevidade com outras concepções estéticas, mesmo em se tratando de propostas de épocas diferentes; e talvez por isso o autor recorra a traços biografemáticos, no uso da linguagem de Emily Dickinson, que ressaltam as semelhanças com as produções dos poetas imagistas. Segundo o autor, essa atenção pelos detalhes mais significativos, pela presença dos objetos concretos na poesia de Dickinson e pelo uso impactante das imagens são propriedades que sinalizam as semelhanças. Desse modo,

Esse “claro enigma”, essa incompletude intrínseca de um discurso poético constituído de elementos referenciais, supostamente concretos e visualizáveis, é uma das características essenciais do haicai, da poesia de Emily Dickinson e, por extensão, do imagismo, os quais, apesar de visarem a exposição mais objetiva possível de uma cena, não prescindem da participação do leitor para sua apreensão. (LIRA, 2004, p. 100).

Essa estratégia de comparação, de fato, mostra-se efetiva quando Lira a acompanha com alguns exemplos de poemas de Emily Dickinson e aponta um ou outro aspecto de fundamental relevância para o entendimento da dinâmica contrastante entre a poesia de Emily Dickinson e a de outros poetas anglo-americanos. Lira então sustenta a ideia de que há em ambas as poesias uma observação atenta às coisas simples e de acontecimentos corriqueiros. Na comparação, por sua vez, apesar de se concentrar em trazer à tona as semelhanças cotejadas entre a poesia de Dickinson e a poesia imagista, é também ressaltado pelo tradutor como a

poesia dickinsoniana se trata de uma poesia inovadora dentro de uma determinada ordem, e que concentra em si a possibilidade não ao *dizer*, mas ao *mostrar* o não revelado, evidenciando assim sua força imagética, o que teria impressionado até mesmo Pound e os neopoundianos. Percebemos então que as contribuições de Ezra Pound repercutiram sobremaneira no cenário literário, sendo seu enfoque incorporado aos registros teóricos e referenciais usados por Lira. Visando analisar os movimentos argumentativos utilizados por Lira nas comparações e em suas traduções, buscamos entender qual traço mais o influenciou nas traduções para a língua portuguesa da poesia de Dickinson a partir das ideias de Pound.

Os ensaios que abrem as edições das traduções de Lira destacam como o seu projeto tradutório se constitui e reconhece o lugar de Pound nesse processo, nessa atividade tradutória que se desenvolve e aponta uma questão fundamental quanto ao uso, como plano orientador, dos três aspectos da poesia postulados e desenvolvidos pelo crítico norte-americano – *melopeia*, *logopeia* e *fanopeia* –, criando uma correspondência com as categorias que ele mesmo denomina *recriações*, *imitações* e *invenções*, já mencionadas no tópico anterior. Lira as assume em seu projeto particularmente via tradução, conforme apontado no ensaio-introdução apresentado na edição de 2011 de *A branca voz da solidão*, texto em que o autor ressalta sua leve adesão às ideias de Pound da seguinte maneira: “[...] não como modelo teórico, mas pela intrigante, embora tênue, relação conceitual, com algumas reflexões de Ezra Pound.” (LIRA *apud* DICKINSON, 2011, p. 33).

Em relação ao significado, Pound defende que a grande literatura é uma linguagem carregada de significado ao máximo possível. Portanto, essa significação/energia da linguagem faz sentido quando examinamos diretamente o texto sem nos prender aos fatores externos da obra. Para isso, é preciso, no caso da poesia, percebê-la sob três “espécies”, a saber:

*Melopeia*, em que as palavras são carregadas, além do seu significado claro, com alguma propriedade musical, que direciona o rumo ou a tendência desse significado. *Fanopeia*, que é uma atribuição de imagens à imaginação visual e *logopeia*, “a dança do intelecto entre palavras”, isto é, o emprego das palavras não apenas por seu significado direto mas levando em conta, de maneira especial, os hábitos de uso, do contexto que esperamos encontrar com a palavra. (POUND, 1976, p. 37).

José Lira leva em consideração a triangulação de Pound e se apoia na ideia de que a linguagem poética é a manifestação da coisa caracterizada por ela. A partir das observações de Pound sobre a criação poética, Lira pensa em três modelos tradutórios diferentes que sustentem a recriação do texto poético em língua portuguesa, preservando o efeito poético como um todo. No entanto, talvez por causa da necessidade recorrente de se justificar e até mesmo para evitar que uma “confusão” persista, o tradutor explica que os termos utilizados por ele para

distinguir os modelos tradutórios adotados em seu projeto, ou melhor, as concepções de tradução denominadas de *recriações*, *imitações* e *invenções*, não são produtos de uma teoria da tradução, mas sim frutos de sua própria criação autoral. Possivelmente, tanto a atribuição dos nomes de suas concepções tradutórias como a distribuição destas em ambas as antologias desempenharam um papel importante nesse processo. A satisfação de nomeá-las assim está relacionada não somente ao reconhecimento e legitimação por parte de críticos e teóricos da tradução, mas também ao fato de oferecerem termos/concepções que indicam seu modo de interpretar dividido.

Parece haver por parte de Lira uma compreensão de que toda tradução é uma interpretação que demanda escolhas e de que cada escolha/interpretação será privilegiada segundo os diferentes conhecimentos de tradução de rima, compensação de vocabulário e influência de outros textos. Daí a orientação de suas categorias tradutórias se apoiarem em sua apreciação de que “[...] o tradutor de poesia tem personas. Ou é sujeito-agente ou se assujeita, mas é sempre um ‘outro’ que em seu ofício cultua e dessacraliza as palavras alheias.” (LIRA *apud* DICKINSON, 2011, p. 35-36).

Por esses aspectos aqui mencionados, podemos assegurar que um dos motivos centrais que interessam a este trabalho é, por fim, compreender o uso que José Lira faz de sua referência a Pound na sua abordagem tradutória tripartida. Em seu ensaio “Linguagem” de 1976, mais especificamente na segunda parte do capítulo “Como ler”, Pound explica ao seu leitor o motivo pelo qual vai buscar os conceitos das “espécies de poesia”, enfatizando o porquê da necessidade de trabalhar a linguagem com efetividade a partir da forma energizada/carregada de significado, e derivando daí a validade das três modalidades de poesia que indicam escolha e objetivos cristalinos. Essa distinção é a grande contribuição no trabalho de José Lira, visto que o argumento utilizado por ele é o de que:

Cada tradução toma como ponto de partida várias instâncias interpretativas, cada uma delas oriunda de um dado “momento textual”: o texto em suas múltiplas partes e não o texto como um todo não repartível. Esta visão “pessoal” do processo tradutório considera o texto original, o tradutor e sua tradução como entes inconclusos e essencialmente mutáveis. (LIRA, 2006, p. 28).

Partindo então da primeira modalidade difundida por Pound, a *melopecia*, podemos ousar algumas observações para questões que se confrontam ou não com o projeto tradutório de Lira. Correspondente à modalidade da melopecia, a categoria das *recriações* representa a seção com o maior número de traduções. É nessa categoria que o tradutor vê a chance de interpretar os poemas de Dickinson, valorizando o ritmo e as qualidades sonoras, usando até mesmo de “licença tradutória” em nome de escolhas que apresentem uma maior aproximação

fônica com o original. Desse modo, preocupado com o acalantar da poesia, Lira empenha-se muito em como a poesia chega harmoniosamente mais do que propriamente ao que ela expressa.

Levando em conta o segundo conceito apresentado por Pound, a *logopeia*, que podemos deduzir como um equivalente laborioso na tradução, segundo as palavras do crítico americano e seu reconhecimento dessa complexidade, é preciso considerá-la como

[...] “a dança do intelecto entre as palavras”, ou seja, emprega palavras não apenas por seu significado direto, mas conta de forma especial os hábitos de uso, do contexto que esperamos encontrar com a palavra, seus concomitantes habituais, suas acepções conhecidas e os jogos de ironia. Encerra o conteúdo estético, domínio popular da manifestação verbal, e não tem possibilidade de conter-se nas artes plásticas ou na música. É a última a aparecer e talvez seja a mais complicada, aquela em que menos se pode confiar. (POUND, 1976, p. 37-38).

Essa citação lança luz sobre o modo como o tradutor e poeta brasileiro interpreta o conceito de *logopeia* e sobre a motivação para associá-lo à categoria tradutória das *imitações*. Para Lira, essa sua segunda categoria, que contabiliza um número menor de poemas traduzidos em relação à categoria anterior, é também um questionamento na perspectiva de pensar em como o tradutor organiza os diferentes graus de aderência em relação ao original, uma vez que as “[...] imitações são traduções que se poderia chamar de mais desenvoltas, podem induzir à conclusão de que acumulam mais perdas do que ganhos quando analisadas em confronto com as recriações.” (LIRA, 2009, p. 32). Essa declaração expõe a forma como o tradutor trabalha essa categoria e tem como propósito mostrar duas direções: uma que talvez não seja aquela com a qual Pound trabalhava, pois, até certo ponto, o crítico americano não reconhecia a liberdade de interpretação, enquanto, na outra, Lira recorre aos afetos enquanto leitor e enfatiza a clareza e a fluidez, algo que combina com as ideias de tradução de Pound.

Por fim, observamos como José Lira trabalha e conhece os elementos que compõem sua terceira categoria de tradução, as *invenções*, que toma por base a experiência fornecida por Pound à luz de uma espécie de poesia (*fanopeia*). Aqui é alto o grau de liberdade do tradutor; tanto que seu trabalho resulta bem mais em novos poemas do que propriamente em traduções. Por isso mesmo o ponto crucial nas *invenções* se refere à estrutura do poema que parece sair do seu recorrente espaço, uma vez que nessa categoria há marcadamente uma quebra da métrica por completo, e diferente das outras duas categorias, nesta, o tradutor não propõe compensações, e se separa inclusive da pontuação, até mesmo das disjunções – traço frequente na poética de Dickinson e que foi também adotado pelo tradutor nas recriações e imitações. Há ainda nesse jogo de distanciamento da forma o uso de outros textos que Lira adota, mas não indica a origem desses “intrusos” aos poemas dessa categoria. Seu argumento nesse sentido é o de que “[...] esses e os outros ecos de palavras alheias não me vieram de inquirições ou de

pesquisas: vieram do armário da memória e me saíram à medida que o texto era lido e *se refratava* na leitura, bakhtinianamente falando.” (LIRA, 2005, p. 81, grifo do autor).

Se levarmos em conta a classificação proposta por Pound, apresentando a fanopeia como aquela “[...] que é uma atribuição de imagens à imaginação visual” (POUND, 1976, p. 37), podemos delinear algumas considerações no que tange à maneira como Lira usa a fanopeia que descobriu em Pound para ler e traduzir os poemas que fazem parte das invenções. Antes de tudo, se considerarmos as estratégias argumentativas apresentadas pelo poeta e tradutor em questão, perceberemos que elas se encaixam frouxamente no padrão de fanopeia de Pound; afinal, para o crítico estadunidense a imagem acontece de maneira rápida e seguindo o desejo de encontrar grande precisão das palavras, até mesmo como tarefa fundamental nesse processo, demandando, assim, tarefa de grande dedicação do poeta em recriar a imagem de forma distinta e que concentre essa imagem como parte principal da forma poética.

Para Lira, a preocupação, de fato, volta-se para a possibilidade de entender o ato de traduzir poesia através dos seus próprios modos de ver/ouvir/interpretar/traduzir como posição contrária àquela que entende o texto literário indivisível e uno. Ademais, Lira sustenta que suas “experimentações”, até mesmo as *invenções*, se fossem estruturadas em quartetos poderiam fazer parte das *recriações* e ou *imitações*. Do mesmo modo, quebrando a métrica de um poema *recriação* ou *imitação*, ele também poderia se incluir nas *invenções*. Analisando então essa estratégia argumentativa de José Lira, o leitor pode entender sua reflexão sobre a experimentação de suas traduções e também sua motivação principal, ou seja, trabalhar o prazer do jogo com o traço notável da poesia de Emily Dickinson, visando levar o leitor à descoberta de uma poesia para quem a leveza da escrita seja ponto essencial.

Neste capítulo buscamos situar o leitor a respeito das posições teóricas de tradução poética adotadas por Augusto de Campos e por José Lira em seus projetos tradutórios. Em resumo, constatamos que Augusto de Campos opta por uma concepção baseada na tradução como crítica, o que demanda um aprofundamento no texto traduzido de tal forma que o tradutor adquira a sua “persona”. Essa intensa identificação deve estar amparada pela habilidosa técnica no uso da forma, publicando somente aqueles poemas nos quais foi possível alcançar uma excelência na tradução. Isso explica sua opção por uma escrita abreviada, conforme já discutimos. Quanto a José Lira, este, por sua vez, escolhe nomear suas concepções de tradução de poesia, numa necessidade de categorizar suas práticas, como “recriações”, “imitações” e “invenções”, que, talvez, contemplem muito mais uma concepção pessoal de tradução, seguindo, por assim dizer, um processo que vai do instante da leitura do poema até a direção da categoria à qual a tradução irá pertencer.

No próximo capítulo, discutimos como a prática tradutória, tanto de José Lira como de Augusto de Campos, se constrói a partir da análise comparativa de suas escolhas nas traduções dos poemas selecionados de Dickinson. E uma vez traçados todos esses caminhos e referências teóricas, comparamos/analizamos detalhadamente como suas concepções/estratégias constroem as traduções da obra da poeta norte-americana, retomando inclusive aspectos trabalhados neste capítulo.

### 3 EMILY DICKINSON RECRIADA POR AUGUSTO DE CAMPOS E POR JOSÉ LIRA

Neste capítulo apresentamos e analisamos as escolhas tradutórias de Augusto de Campos e José Lira com base no fazer poético desses tradutores brasileiros, comparando os procedimentos e os resultados obtidos por cada um deles nas traduções de quatro poemas de Emily Dickinson. Para guiar este exame crítico de análise comparativa, tomamos como orientação os estudos e a organização metodológica do poeta-tradutor Paulo Henriques Britto em suas avaliações de traduções poéticas.

#### 3.1 O objetivo da análise das traduções

A contribuição de Britto ao estudo da tradução de poesia é considerada um importante subsídio, visto que oferece observações teóricas e critérios elaborados no intuito de apresentar uma avaliação de tradução poética menos abstrata. Essa é a razão pela qual utilizamos suas ideias como base metodológica de análise das traduções poéticas de Emily Dickinson realizadas por Augusto de Campos e por José Lira. Sua metodologia de avaliação de tradução de poesia é conduzida no propósito de recriar na tradução o maior número de características fundamentais ao original e atribuir prioridades a esses pontos. Seu posicionamento com relação ao debate da intraduzibilidade poética é bastante conhecido. De acordo com seus argumentos,

A tradução de poesia é, de um ponto de vista, a mais difícil de todas, já que a poesia trabalha com a linguagem em todos os planos — o poema mobiliza sons, imagens, ideias, tudo. Por outro lado, justamente por isso, é o gênero que dá mais liberdade ao tradutor, em que ele exerce sua criatividade ao máximo. (BRITTO *apud* ABES, 2016, p. 447).

Essa declaração, feita por Britto em entrevista concedida à revista *Cadernos de Tradução*, está carregada de antagonismo, o que dá margem a um profícuo debate, principalmente devido a sua posição enquanto tradutor e poeta brasileiro. É nessa contraditória afirmação que o próprio Britto chega a dizer que, de tão difícil e árdua, a tarefa de traduzir é também o espaço onde o tradutor de poesia ocupa uma posição alta de exigência em seu trabalho. Essa exigência está relacionada às avaliações de traduções poéticas sofridas nesse âmbito, e que Britto (2017) procura ver e trabalhar com certa segurança. Ela afirma ter

[...] consciência de que o texto poético trabalha com a linguagem em todos os seus níveis – semânticos, sintáticos, fonéticos, rítmicos, entre outros. Idealmente, o poema deve articular todos esses níveis, ou pelo menos vários deles, no sentido de chegar a um determinado conjunto harmônico de efeitos poéticos. 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. (BRITTO, 2017, p. 1).

Assim, precisamos considerar o encadeamento dos atributos e níveis mais reveladores no poema original. Inicialmente, esse é quase um reconhecimento essencial na lida com o texto poético. No entanto, é preciso ter consciência de que esses atributos podem variar de um poema a outro – o que pode ser determinante em um poema, como o padrão rímico, por exemplo, em um outro talvez não seja. Ainda nesse trecho, Britto chama a atenção para o fato de o tradutor de poesia ter como tarefa elementar a recriação do texto poético na língua de chegada, apresentando atributos correspondentes a todos aqueles que foram verificados no original, ou pelo menos em boa parte deles. Isso vem associado ao que destacamos no primeiro excerto deste capítulo, ou seja, o fato de que a tradução poética é uma das tarefas mais laboriosas de se fazer, e exigir uma “correspondência em todos os níveis” entre original e tradução chega a ser uma tarefa quase impossível para a tradução poética.

Como sugestão e proposta a essa avaliação poética em que se observa a correspondência entre os atributos poéticos do original e da tradução, Britto (2017, p. 231) destaca que cabe ao tradutor “[...] tentar preservar aqueles elementos que apresentam maior regularidade no original, já que eles serão possivelmente os mais conspícuos na língua fonte.” De fato, a teoria de Britto exige do tradutor um olhar atento e sempre movido pelo questionamento de perceber quais atributos o original contempla em sua apresentação, sendo preciso estabelecer uma relação de hierarquia entre esses pontos. A partir disso, e com o olhar para o poema como um todo, o tradutor deve se aplicar a identificar quais são os atributos mais significativos, atribuindo prioridades a cada uma dessas características, para, a partir dessa tarefa intensiva, poder dedicar sua atenção a esses elementos em sua prática tradutória.

Baseado nessa análise de observação atenta às características mais significativas de cada poema, Britto contempla em sua metodologia de avaliação de tradução poética uma organização de correspondências entre o poema original e a tradução. Para isso, é necessário que haja uma comparação entre cada uma dessas essenciais características do poema original em relação à sua tradução e, além disso, que se encontre nesse procedimento para cada uma dessas qualidades do original um correspondente na tradução. Há, no entanto, um porém, pois essa correspondência ideal em todos os níveis, idealizada e projetada na tradução, nem sempre é possível sem que haja perdas e até mesmo um julgamento cruel direcionado ao trabalho do tradutor. A esse respeito, Britto chama atenção para as escolhas assumidas por cada tradutor, abrindo assim o debate para se entender esse caminho desafiante que é a tradução de poesia; e,

independentemente de suas escolhas, o tradutor que opta por esse desafio não deve ter seu trabalho invalidado em razão do resultado.

Cabe mencionar que, em sua metodologia, Britto aponta dois pontos necessários a serem seguidos na avaliação de tradução poética, e até mesmo por quem se propõe a traduzir. O ponto inicial está relacionado ao que já foi apontado nos parágrafos anteriores, e, muito embora pareça um passo óbvio, possui objetivos específicos e determinados que estabelecerão o grau de perdas ou não das traduções. Segundo o autor, estas são as passagens importantes desse processo:

Ao avaliar uma tradução, temos que, em primeiro lugar, determinar quais os elementos formais e semânticos do original. Ao comparar cada um deles com sua contraparte na tradução, precisamos utilizar os conceitos antitéticos de “correspondência” e “perda”; quanto maior a correspondência entre um elemento do original e sua contraparte na tradução, menor terá sido a perda. Definimos esses conceitos a partir de uma visão de níveis de correspondência: quanto maior a correspondência ponto a ponto entre os componentes de um dado elemento do original e os componentes de sua contraparte na tradução, menor terá sido a perda. (BRITTO, 2017, p. 12).

Essa avaliação cuidadosa é, em realidade, um estudo que prepara o terreno das correspondências com base nos níveis de maior e menor perda. Nessa perspectiva, para Britto as perdas são inevitáveis na tradução poética. Em uma segunda etapa, deve-se observar em que nível isso acontece. Em sua metodologia, o autor enfatiza que antes deve-se avaliar esse grau de perda e só então julgar se determinada tradução é boa ou ruim. Para isso, é necessário estar atento a três importantes questionamentos, conforme destacamos a seguir:

(1) Até que ponto o item em questão é relevante no original? (2) Até que ponto é possível o grau máximo de correspondência? Quando não houver na língua-meta elementos correspondentes aos itens trabalhados no original, a exigência de correspondência terá que ser afrouxada. (3) Até que ponto uma correspondência exata seria de fato desejável? (BRITTO, 2017, p. 238).

Esses critérios, utilizados na sua análise do poema “The shampoo”, de Elizabeth Bishop, possuem, segundo Britto, o objetivo de oferecer caminhos de avaliação na tradução poética menos subjetivos e com maior funcionalidade. Essa sua posição pode ser sintetizada na seguinte afirmação:

Mas creio que temos aqui um caminho promissor no sentido de chegar a uma avaliação menos subjetivista das traduções poéticas, que trabalhe com dados mais objetivos e permita quantificar os juízos de valor expressos através de conceitos como “correspondência” e “perda”. (BRITTO, 2017, p. 238).

Tal afirmação pode ser considerada muito técnica e distante do que propõe o mundo da poesia, justamente pelas escolhas dos vocábulos relacionados ao meio matemático.

Entretanto, essa ideia de avaliação de tradução de modo prático e guiado tem demonstrado sua eficácia, desde que não se desaproprie da emoção poética e não se deixe se observar o conteúdo subjetivo que faz parte do texto poético como um todo. Assim, nossa escolha por essa forma de análise visa compreender como o tradutor se vale de técnicas para traduzir, recriando elementos eleitos como essenciais no original e na tradução do poema, o que garante uma regularidade aos projetos tradutórios e torna seus traços distintos. Por esse viés, propomos uma análise comparativa de poemas de Emily Dickinson traduzidos por Augusto de Campos e por José Lira, apontando traços representativos dos pares das traduções em consonância com o texto original e com seus projetos tradutórios.

O recorte foi feito a partir do cotejamento das obras *O Anticrítico* (1986) e *Emily Dickinson: não sou ninguém* (2008, 2015), nas duas edições traduzidas por Augusto de Campos em 2008 e 2015, e *Alguns poemas* (2006) e *A branca voz da solidão* (DICKINSON, 2011), traduzidos por José Lira. Esse cotejamento propiciou o contato com um total de 40 poemas da poeta traduzidos em comum pelos poetas/tradutores em questão. Desse total, selecionamos quatro poemas com concentração numa ou noutra das edições publicadas por ambos os tradutores. Procuramos também mover-nos por poemas que apresentam um número diferente de estrofes: uma quadra, uma sextilha, uma oitava e um dístico. Desse modo, podemos considerar que esse *corpus*, apesar de pequeno, é suficientemente representativo para compararmos e analisarmos as escolhas tradutórias dos poetas tradutores. Entendemos, também, que nesse conjunto de poemas analisados reside ainda o fato de que essa amostra apresenta características que podem ser percebidas em outros poemas não pertencentes a esse *corpus*. Desse modo, a seguir dedicamo-nos ao cotejo e à análise dos poemas “Sunset that screens, reveals”, “Oh, honey of an hour”, “If recollecting were forgetting” e “For each ecstatic instant”, no intuito de comparar os aspectos formais das práticas tradutórias de José Lira e Augusto de Campos.

### **3.2 Lendo as traduções**

Nesta seção, analisamos os poemas “Sunset that screens, reveals”, de 1884, “Oh, honey of an hour (?)”, “If recollecting were forgetting”, de 1858, “For each ecstatic instant”, de 1859, e as traduções propostas por Lira (DICKINSON, 2009, 2011) e Campos (1986; DICKINSON, 2008, 2015). Todas as traduções que apresentamos aqui seguem a edição de Thomas H. Johnson, de 1955, edição que se estabeleceu como uma grande referência literária para os estudiosos da poesia de Emily Dickinson, pelo fato partir dos manuscritos preservados

pela família e também por ter sido a primeira a manter as características formais dos poemas, como pontuação, capitalização, dentre outras características.

A seguir, reproduzimos o primeiro poema, “Sunset that screens, reveals”:

*Sunset that screens, reveals –  
Enhancing what we see  
By menaces of Amethyst  
And Moats of Mystery*

Emily Dickinson (c. 1884).  
(DICKINSON, 2015, p. 178).

Trata-se de um poema pequeno, uma quadra em que Emily Dickinson usa de modo perspicaz a imagem do pôr do sol, escrevendo sobre um momento cuja dualidade é expressa por faces opostas e que, na verdade, se complementam: o esconder e o revelar, o abrir e o fechar. Fascinada pelas imagens do pôr do sol, a poeta coloca o seu pensar em uma série de cenas em rápida mudança, como um portal de acesso misterioso a outro espaço, outro mundo, nem dia, nem noite, ou ainda outro céu, numa estrutura e sequência em que gentilmente é mostrado um momento comum, mas transformado pelo brilho elétrico de uma ametista, e finalizado com um elemento assustador da cena, mistério. Podemos até mesmo pensar que esse poema trata menos do pôr do sol do que do ato de observar – que é ao mesmo tempo momentâneo e imaginativo, passagem de uma mudança.

Gramaticalmente, a estrofe única de quatro versos funciona como uma frase, e todos os verbos que circulam por esse poema (*screen, reveal, see, enhance*) ressaltam que o pôr do sol pode tentar nos impedir de ver o mundo de forma clara, mas o que vemos é acentuado pelas suas indicações de cor violeta-púrpura da intensa Ametista e “*Moats of Mystery*”. Os dois versos finais, “*By menaces of Amethyst / And Moats of Mystery*”, que precisamente emolduram ou registram o imaginário perturbador com as cenas do fim do dia, de cores e mistérios, são mais metafóricos que os dois versos iniciais. Também vale ressaltar a capacidade de provocar o “inesperado”, como evidenciado através da capitalização dos substantivos, que terminam apresentando uma solução que é de fato uma realidade “real”.

Vale destacar alguns aspectos importantes na construção do poema de uma única estrofe de quatro versos, como a organização das rimas e a forma como elas produzem uma equivalência sonora nos versos pares *see / Mystery*, algo que conduz à equivalência justaposta entre os termos. Ou ainda como os versos ímpares rimam “visualmente” – *reveals / Amethyst*. De todo modo, a fórmula da rima é ABAB, alternada, e no caso dos versos pares a rima é perfeita, mas há também nos versos ímpares uma rima aproximada. Outro dado interessante diz respeito à métrica: os versos são curtos, salvo o verso inicial, que é o mais extenso, como a

exibir, explicar a dupla função de *sunset* a se alternar no céu. Essa explicação tem reforço no uso do pronome demonstrativo *that*, e ainda vem duplamente acompanhada de vírgula e travessão, numa ousadia maior de interceptação do verso. Um terceiro ponto importante diz respeito ao tom questionador com que a poeta construiu a ideia do poema com a justaposição de sensações e objetos concretos.

Considerando essas observações, apresentamos abaixo as traduções propostas por Augusto de Campos e José Lira para o poema “Sunset that screens, reveals”:

Tradução de Augusto de Campos – <i>Emily Dickinson: não sou ninguém</i>	Tradução de José Lira – <i>A branca voz da solidão</i>
O Ocaso se abre, aéreo – E alteia nossa vista Com ameaças de Ametista E Fossos de Mistério (DICKINSON, 2015, p. 179).	Pôr do Sol oculta e mostra- Enfeitando o cenário Com ameaças de Ametista E Minas de Mistério (DICKINSON, 2011, p. 76).

A priori, precisamos reconhecer a importância de Augusto de Campos como tradutor, conforme discussão desenvolvida no capítulo anterior. Campos tem sua poética muito bem marcada e compreende a realização de dois pilares dentro de seu projeto de tradução e também de sua posição – o primor e a arte. Sua busca por concisão está ligada à compensação, num jogo de “[...] corta-se aqui, recupera-se adiante.” (CAMPOS *apud* DICK, 2008, p. 276). Dentre as peculiaridades na tradução de “Sunset that screens, reveals”, e dentro dessa presença de traços característicos a cada prática tradutória, podemos compreender como Augusto de Campos se mostra consistente em seu projeto tradutório, reconhecendo a importância de se

[...] 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 do original do poema, fazê-lo memorável, insubstituível em sua língua, e para tanto as considerações formais são as mais importantes. (CAMPOS *apud* OSEKI-DEPRÉ, 2004, p. 292).

Essa argumentação de Campos conduz à identificação, no poema traduzido, do rigor das suas escolhas tradutórias, haja vista que o tradutor esmera-se na forma, e sua habilidade tradutória nesse poema parece chegar até nós com mais rigor formal do que o da autora, o que podemos perceber no alcance ampliado do esquema de rimas, na concisão dos seus versos e na materialidade da metáfora.

No exemplo da tradução desse poema, há o caso de uma notável concentração na forma como Augusto de Campos trabalha a linguagem que lê em Dickinson. O tema da reflexão está presente em todo o conjunto da composição, e assim Campos recria o que era “Sunset that screens, reveals” em “O Ocaso se abre, aéreo”, promovendo o que poderia ser observado como

um fenômeno próprio do ar, *aéreo*, adjetivo que, em sentido figurado, contempla algo que se mantém no ar ou por ele passa. Diferencia-se, portanto, do retrato que Dickinson costuma fazer a respeito dos elementos da natureza, por meio de substantivos e verbos.

O jogo rímico é ganho por Campos, e seu esforço em obter rimas com sonoridade clara alcança mais liberdade do que no original, resultando numa ampliação e inovação de sua tradução com o uso da rima intercalada ABBA – *aéreo/mistério, vista/ametista*. Observamos que, além disso, o par de rima *aéreo/mistério* transpassa os limites entre os versos, diferentemente do poema original. A escolha por *aéreo*, adjetivo que indica o movimento e a localização de *ocaso*, não acrescenta significado ao poema, funcionando então como uma forma para que seja realizada a rima com *mistério*. Isso demonstra o caminho compensatório assumido por Campos em seu apreço pela técnica da rima e do metro. Assim, *reveals* parece ter sido traduzido como *aéreo* por ser um nome curto e que permite demonstrar o cuidado dos achados dickinsonianos na brevidade do poema.

Além disso, o termo *ocaso* na tradução de Campos, por não ser muito conhecido, torna um pouco complexa a forma como o leitor produz essa imagem mental. Sua escolha apresenta uma maior racionalização e um cenário organizado/restaurado, um poema curto e firme, menos detalhista e mais representativo do ritual proposto por Dickinson. Nesse verso, Augusto de Campos sacrifica, digamos assim, um dos verbos (*screens*), mas visando manter o alinhamento e a economia de expressão do poema dickinsoniano. Ele atribui ao adjetivo *aéreo* a força do original, ao invés da sequência do uso dos verbos *screens, reveals*, que tornaria o verso mais longo. A solução encontrada por Campos consiste em, além de manter a pontuação tal qual o original, promover a reiteração e realçar (*aéreo, alteia*) no verso seguinte através de um *enjambement*, indicando a afinidade com o substantivo *vista*.

A tradução de Campos interpreta a estratégia de Dickinson com base na tradução provocadora, que requer cuidado com o significante, com os elementos da poesia, o paradoxo de forma breve. Nesse viés, Campos opta por traduzir *Moats* como *Fossos*, estabelecendo de maneira semelhante ao apostar no substantivo que se mostrou como a melhor escolha, uma vez que remete diretamente ao significado “cavidade natural ou artificial profunda”, além de ser bem utilizado para a adequação ao metro.

Já a tradução de José Lira, que é anterior à de Augusto de Campos, é dotada de simplicidade e não causa quase nenhum estranhamento ao leitor contemporâneo, devido às escolhas feitas pelo tradutor. A distinção que temos nesse cotejo é que José Lira propõe uma tradução mais “[...] próxima da prosódia dickinsoniana, com aproximação sintática e manutenção quando possível, das estranhezas do original.” (LIRA *apud* DICKINSON, 2011,

p. 33). Tudo isso ele insere na denominação *recriação*, que se fundamenta em um dos três modos retóricos de Ezra Pound, a melopeia, que tem como propósito traduzir o ritmo e as qualidades sonoras. Nesse jogo de escolhas, o tradutor valoriza o que concede maior clareza ao texto, e isso representa, possivelmente, o seu projeto tradutório de tornar a poesia de Emily Dickinson mais coloquial.

Lira atende aos critérios de Dickinson quando mantém a rima sempre imperfeita, cujo argumento está pautado em seu estudo sobre a poeta. Segundo ele, para ela “[...] rima não era mero jogo fonético, mas elemento semântico inseparável de seu próprio discurso poético.” (LIRA, 2000, p. 80). Desse modo, Lira agarra-se ao fato de a poeta ser considerada inovadora na adoção de novos tipos de rimas, apontadas como “imprecisas”, o que justifica o empenho do tradutor em recriar as rimas dos originais de Dickinson de forma a se constituírem mais do que acidentes de trabalho, mas sim uma descoberta. Bem, se lembrarmos do número de traduções publicadas em ambas as antologias, mais de quinhentos poemas, José Lira apresenta, de fato, uma motivação traçada pela instigação em descobrir novas alternativas de rimas na poesia dickinsoniana. Em seu projeto tradutório são experienciadas novas formas e possibilidades para resolver a abundância de formas rímicadas encontradas na poesia de Emily Dickinson.

No exemplo acima, o tradutor se guiou pelo esquema de rimas alternada, ABAB, e com um tipo de rima pouco usada em português, a consonântica, nos versos ímpares, ampliando o encontro consonantal *st* (mostra/ametista), sendo que o original apresenta o fonema *s*, fazendo com que o efeito harmônico seja mais intenso. E nos versos pares, Lira se dedica a conseguir um tipo de rima “quase perfeita”, marcada pela escolha de palavras paroxítonas (cenário/mistério), servindo-se da mudança da vogal tônica na tradução para compensar os sons de *i* do original em *see/mystery*.

Nesse sentido, em sua proposta tradutória, Lira escolhe um termo generalizado, *pôr do sol*, optando por uma exibição direta, pelo seu tom acentuado. Sua escolha remete, explicitamente, ao momento do dia em que acontece o desaparecimento da luz do sol no horizonte, e, à vista disso, sua tradução segue um esforço para evidenciar um decalque, tradução palavra-por-palavra. A expressão *pôr do sol*, seguida dos verbos *oculta e mostra*, propicia uma maior visualidade para o poema, uma vez que veicula a ideia do movimento de nuvens que se alternam em ocultar/mostrar o sol se despedindo. Seria possível ainda acrescentar que a métrica longa, as aliterações, as assonâncias e a alternância de sons fechados e abertos (como em *pôr, sol, oculta e mostra*) estariam reforçando esse estado fantasioso provocado no leitor, o que pode ser confirmado no segundo verso, “*Enhancing what we see*” e traduzido como “Enfeitando o cenário”. Enfeitar é um verbo que indica colocar enfeites, adornar-se. Desse modo, a

coloquialidade também ilustra o uso da forma que incorpora significado ao texto recriado por Lira, pois dá continuidade à ideia visual lançada no primeiro verso, demonstrando empenho em clarificar uma expressão que estava um pouco misteriosa no original.

Os dois versos finais, “*By menaces of Amethyst / And Moats of Mystery*”, que precisamente emolduram ou registram o imaginário perturbador com as cenas do fim do dia, de cores e mistérios, são mais metafóricos que os dois versos iniciais. Também vale ressaltar a capacidade de provocar o “inesperado”, como evidenciado através da capitalização dos substantivos, que terminam tendo apresentado uma solução que é de fato uma realidade “real”.

Nesses versos, percebemos semelhanças entre as opções de Augusto de Campos e de José Lira. As duas traduções propõem evidências correspondentes com o original, o que vai destacar é a alternativa indicada por Lira no verso final “*And Moats of Mystery*” traduzido como “E Minas de Mistério”. Referindo-se a essa escolha, Lira confessa estar aberto a muitos reparos, por conta de suas opções tradutórias em nome dos ajustes sonoros decorrentes dessa categoria. Sobre isso, ele observa que “[...] *Minas de Mistério* não traduz bem *Moats of Mystery*, senão no âmbito das ‘licenças tradutórias’ da tradução poética. Achei importante uma aproximação fônica com o verso original do que uma transposição mais rasa.” (LIRA *apud* DICKINSON, 2011, p. 35). Isso exprime talvez um dos argumentos utilizados em seu projeto tradutório, o que de que “cada tradução toma como ponto de partida várias instâncias interpretativas”, ou seja, Lira substitui o termo *Moats* por *Minas*, o que caracteriza uma referência semântica, já que *Moats* se refere a uma vala profunda e larga, cavada em volta de um lugar como um castelo e geralmente cheio de água para dificultar o ataque, e não necessariamente utilizada para extração de minério. No entanto, o tradutor sacrifica, digamos assim, a função protetiva em *Moats* para completar a qualidade reluzente da Ametista do verso anterior. É como se as *Minas* surgissem um pouco mais tarde no poema. Ademais, o jogo similar *Moats/Minas* tem sua compensação pela escolha da letra inicial e também pelo plural, pois o tradutor optou por trazer para a língua de chegada os efeitos sonoros, realçando-os duplamente.

Ao comparar as duas traduções, percebemos que tanto Augusto de Campos como José Lira demonstraram o quanto os mecanismos de ambos se equilibram em respeito às características mais importantes do poema original, ressaltadas no início desta análise. A estrutura com as rimas foi mantida por Lira e ampliada por Campos nos poemas traduzidos. Como não poderia deixar de ser, há elementos que constroem outro degrau, como é o caso da concisão poética e a atenção à técnica desenvolvida por Augusto, numa evidência à sua herança concretista e à influência poundiana. Em Lira, percebemos que essa concisão é assinalada com um pouco mais de afrouxamento, se comparada à precisão de Campos.

Esse é um ponto que grita à vista entre as duas traduções, a apresentação de traços de concisão destacados na tradução de Campos, o que entendemos como característica que singulariza seu projeto tradutório. Isso se associa à tradição dos concretistas, pautada na premissa de que a tradução-arte reflete o cuidado com a forma. Por outro lado, na proposta de José Lira, observamos uma tradução mais informativa, de maneira simples e sem ser com certeza inferior ao poema original. Cabe destacar a experimentação como fundamental ferramenta tradutória no poema aqui analisado, e, diante da complexidade envolvida nos campos da tradução, constatamos que Lira optou por seguir caminhos variáveis.

Em sequência, analisamos o segundo poema, “Oh, honey of an hour”:

*Oh, honey of an hour  
I never knew thy power,  
Prohibit me  
Till my minutest dower,  
My unfrequented flower,  
Deserving be.*

Emily Dickinson (?)  
(DICKINSON, 2015, p. 182).

Certamente, muitas, muitas horas de observação foram dedicadas a fazer esse confronto vívido proposto por Dickinson nesse poema. A poeta, que jardinou ao longo de sua vida, estava em sintonia com o clima, as muitas variedades de flores, as estações em mudança, as transições em horários do dia e as populações de abelhas, moscas e pássaros que moravam entre suas plantas. Tais observações povoam diversos dos seus poemas. No caso do poema em destaque acima, notamos a admiração do orador em conhecer o frescor do mel aliado ao seu poder, mas esse mesmo orador também se considera pouco merecedor desse prazer e impõe uma condição até se tornar digno de conquistá-lo, afastar-se até que a preciosa flor o receba. Ao elevar essa condição para a flor, Dickinson atribui poderes especiais a ela, ou melhor, responsabilidade, pois as flores em geral possuem o poder da comunicação com as outras espécies.

Assim, Dickinson, em seu poema, revitaliza a atenta observação de uma cena de jardim, emprega uma linguagem de distinções sociais, e descreve o mel com atributo humano: *power*. Ela o faz num elogio ao seu empenho: fresco/novo e poderoso no sentido de ter utilidade para qualquer pessoa, inseto, abelha e flor. A sua descrição de mel “*of an hour*” pode ser adequada e justamente valorizada por essa razão, mas outras características descritas nesse poema encolhem, “*minutest dower*”, por exemplo, ou uma determinada flor, “*unfrequented flower*”. O fato é que ela não dá nome a sua flor, mas não seria exagero afirmar que as flores

tenham grande significado para Emily Dickinson, tornando até evidente que ela considerava as flores como quase humanas. Essa associação/imagem é reforçada pela condição inferior “*Till my minutest dower*” e acrescida pelo “*enjambement flower / Deserving be*”.

Emily Dickinson, cuidadosa em abordar assuntos a partir de um ponto de vista objetivo, inicia o poema “Oh honey of an hour” com menção ao tempo, à hora. Assim, ela honra os termos e os utiliza para expressar o melhor em força, contraste e, ainda, beleza. A poeta recorreu ao que tinha de mais simples dentro do conjunto métrico popular em inglês: trata-se de uma sextilha, com um esquema de rima bem delineado e distribuído no esquema AABAAB, as palavras *hour, dower, power, flower* rimam entre si. Essa é uma regularidade formal marcante do poema, a qual não se deve perder na tradução, na melhor das hipóteses. Uma oposição a esse aspecto regular do poema é a métrica, que não é rigorosa.

Dickinson parece não ter se preocupado em adotar uma métrica correspondente a um padrão tradicional. Nesse poema, ela se constrói de forma inquietante: o primeiro possui 4 sílabas, o segundo 7, o terceiro e último 2, o quarto e o quinto 6, parecendo até mesmo o movimento de uma abelha na produção do mel. Essa atitude de desviar das normas vigentes de seu período também se reconhece no conjunto de seus poemas, conforme apontam estudiosos de sua poesia.<sup>15</sup> Os críticos também destacam sua segura magnitude de manusear a linguagem, misturando ideias abstratas a coisas materiais, algo que também contribui para a complexidade do poema em questão. Em *The Cambridge Companion to Emily Dickinson*, Domhnall Mitchell chama atenção para essa característica irreverente da poeta, destacando o seguinte:

Dickinson é há muito tempo considerada uma subversiva literária, alguém que perturba a linguagem a fim de subverter ainda mais a autoridade e a razão. Sua rejeição do metro convencional, rima, pontuação e gramática; a recusa dela em publicar (no sentido convencional de se comprometer/empenhar a distribuir seu trabalho/obra em edições impressas); e a sua eliminação de datas e títulos são elementos conhecidos das afirmações de não-conformidade feitas a seu favor. (MITCHELL, 2007, p. 192, tradução nossa).<sup>16</sup>

Mas há ainda outros elementos que podem ser observados em relação ao estilo personificado e sério do poema 33 de Dickinson e sobre a forma como ele se constrói no jogo dos versos. Cabe mencionar que, numa tradução poética objetiva, o ideal exigido é que o

<sup>15</sup> Sobre essa flexibilidade métrica assumida por Dickinson em seus poemas, Thomas H. Johnson, em seu artigo “The Poet and the muse: Poetry as art”, de 1955, atribui o pioneirismo da poeta a uma viagem solitária e, em certo grau, sim, de natureza independente, mas que lhe dava segurança.

<sup>16</sup> “Dickinson has long been thought of as a literary subversive, someone who disrupts language in order to further subvert authority and reason. Her rejection of conventional meter, rhyme, punctuation and grammar; her refusal to publish (in the conventional sense of committing her work to distribution in printed editions); and her elimination of dates and titles are familiar elements of claims to non-conformity made on her behalf.” (MITCHELL, 2007, p. 192).

tradutor apresente esse atributo do original adequadamente elaborado em sua tradução, visto que dessa forma abrilhantaria o poema como um todo. Por isso, é importante considerar as propostas tradutórias de Lira e de Campos:

Tradução de Augusto de Campos – <i>Emily Dickinson: não sou ninguém</i>	Tradução de José Lira – <i>Alguns poemas</i>
Oh, mel da hora Que jamais aflora, Pereça Até que a mínima mora, A mais rara flor a Mereça (DICKINSON, 2015, p. 183).	Ó mel de breve odor, Não provei teu vigor, Rejeita-me Até que meu penhor, Minha guardada flor, Mereça-te. (DICKINSON, 2006, p. 53).

Há, no poema de Dickinson, um traço até mesmo dramático, apaixonado e paradoxal, e isso se dá na criação do visual, com destaque à flor escondida, escondida talvez pela beleza ou pela fragilidade do local em que se encontra, como também pelo encadeamento da construção do seu raciocínio. Considerando a tradução de José Lira supracitada, podemos afirmar que o tradutor preservou as imagens, atento em sua escolha de vocabulário, trabalhando também no sentido de recriar a forma e a harmonia sonora. Também podemos destacar o tom de exaltação, guiado até mesmo pelo esforço em marcar que se trata da linguagem de uma época passada, apesar da pedra de toque da coloquialidade presente no original. Ademais, podemos também destacar que o poeta e tradutor reproduziu as características formais do poema original, escrito em uma única estrofe de seis versos. Ele manteve tanto o número dos versos quanto o esquema de rimas, mas eliminou da pontuação a primeira vírgula, o que resulta talvez em um tom mais prosaico, pois perdeu a pausa inicial e a transferiu para o fim do verso.

O mecanismo adotado por Lira nessa tradução confirma o seu propósito de atentar, dentro dessa categoria – “Recriações” –, para a “[...] máxima identidade possível com a forma poemática original”, com “[...] atenção às rimas” e “[...] maior aproximação sintática” (LIRA, 2006, p. 27), ou seja, visando recriar ao máximo os elementos significativos do poema. Sendo assim, Lira reformula o clamor proposto por Dickinson, uma voz que enaltece o outro e se recrimina por não merecer ainda tal posição de destaque.

Nessa tradução, Lira retoma as rimas de acordo com o esquema original. O tradutor atenta inclusive para o fato de que Emily Dickinson recorre a uma rima que se vale de homofonia de palavras simples ao longo do poema: *hour, power, dower, flower* – por *hour/odor, power/vigor, dower/penhor, flower/lor*. Essas palavras vão permeando o poema, e Lira ganha nos sons. Com relação à métrica, como já sinalizado anteriormente, o poema não acata um padrão rígido, mas, mesmo assim, a tradução de Lira busca uma aproximação que atente ao

número de sílabas, empregando, na maioria dos versos, o hexassílabo. Foi uma escolha habilidosa por parte do tradutor, o que, além de conter a brevidade dos versos de Dickinson, dentro de um padrão que também se caracteriza por ser curto, comprova sua habilidade com a economia que o português não favorece.

Um exemplo interessante de como o tradutor recorre a essa habilidade pode ser constatado nos seguintes versos:

[...] *I never knew thy power,*

[...] Não provei teu vigor,

Trata-se de um verso em que a poeta usou apenas duas palavras dissílabas contra três monossilábicas, “*I never knew thy Power*”. No segundo verso, Lira ousou enquadrar esse padrão métrico ainda mais curto, mas com a prática de algumas omissões. É omitida então a expressão formada por pronome pessoal e advérbio *I never* no segundo verso, mas ele recorre à marcação da conjugação do verbo com *provei*, e assim o pronome pessoal vem seguramente marcado. Outra omissão que pode ser mais sentida está na supressão/exclusão de *minutest* no quarto verso:

[...] *Till my minutest dower*

[...] Até que meu penhor,

*Minutest* reduz/encolhe ainda mais a pequena posse destacada por Dickinson, em que, justamente, se percebe uma nota de ironia. Também é possível perceber a presença de aliteração. No texto em língua inglesa, Dickinson brinca com a aliteração da letra “t” e “m” (“*Till my minutest dower*”). A palavra *minute* vem acrescida do sufixo “est”, que em geral é usado para superlativar adjetivos. Percebemos que, no verso traduzido, Lira não só omite esse vocábulo, como também não pôs em uso o recurso morfológico, visto que ele recria o verso citado por “Até que meu penhor”. Tal escolha parece ter objetivado preservar a regularidade do verso, embora seja notável que algo tenha se perdido semanticamente em sua tradução.

Contudo, conseguimos perceber que, apesar de José Lira não transferir para o português essa característica de miudeza/encolhimento do dote usado por Dickinson, o tradutor se empenha, no verso seguinte, em buscar uma solução que atenda ao teor semântico da segunda característica atribuída à flor. Uma composição equivalente a *unfrequented* não se faz presente na tradução apresentada por Lira. O tradutor prefere então usar *guardada*, talvez para manter a regularidade da vogal “e” no original, substituída pela frequência da vogal “a” na versão em língua portuguesa. Devemos considerar também que a palavra *guardada* indica algo pouco

usado; portanto, a escolha de Lira derivou de uma escolha próxima e agregou ainda a simplicidade das palavras do original em evidência.

Vale lembrar, mais uma vez, que a escolha da linguagem de Dickinson para esse poema é simples: todas as palavras o são, mesmo que sejam empregadas de forma meticulosa. E nisso, dada as considerações dos parágrafos anteriores, acreditamos que José Lira foi bem sucedido ao optar por palavras não tão refinadas, mostrando certo teor de adesão ao poema de Emily Dickinson.

A seguir, o confronto é feito com a tradução de Augusto de Campos:

<p>Oh, mel da hora          Que jamais aflora,          Pereça          Até que a mínima mora,          A mais rara flor a          Mereça</p> <p>Augusto de Campos          (DICKINSON, 2015, p. 183).</p>
---

O texto na tradução de Augusto de Campos não desarmoniza muito com os princípios tradutórios adotados por José Lira, como podemos perceber na tradução acima. Da mesma forma que Lira, Campos opta por uma tradução rimada, e podemos notar o esquema rímico do poema-fonte. Mas, diferentemente de José Lira, Campos partiu da sonoridade de “ora”, reproduzida até virar eco, para enfim chegar em *flor a*. Campos recupera o ritmo, também seguindo um caminho menos óbvio e quebrando a apatia, digamos assim, da palavra decisiva dentro do poema, *flor*, concebendo inclusive rima rica com *hora/aflora e mora*. Vale observar que o poeta-tradutor, na própria palavra *aflora*, trabalha o centro do termo como uma forma de deixar emergir a sua força, uma escolha que pode ser considerada feliz, uma vez que o poema se constrói em torno dela.

Como Lira, Augusto de Campos também utilizou o verso dissílabo e hexassílabo na tradução do poema. Essa escolha por um metro mais curto, como já mencionado antes, leva a omissões e/ou também recategorizações para manutenção de uma das características da poesia de Emily Dickinson, a concisão. Mas precisamos reconhecer que, diferente de Lira, Campos age com um pouco mais de liberdade e mostra aptidão em buscar respostas, soluções poéticas que estejam à altura do original, gerando uma consistência em seu projeto tradutório.

No primeiro verso, a reprodução da expressão *mel da hora* indica a ideia de que o *mel* é novo, é bom, ou ainda algo recente. É também por esse caminho, do campo semântico, que o tradutor manifesta a certeza do frescor, do tempo em que o mel se assegura como “novo”. E a escolha realizada, essa reprodução até do segmento do tempo *hora*, deixa-nos perceber que

o momento é observado com atenção e acompanha Dickinson na busca dessa dinâmica – que se volta à agilidade da natureza. Essa aderência semântica é acompanhada por inventividade na tradução desse poema, pois o tradutor recria a personificação usada por Dickinson para o mel – “*I never knew thy Power*”. Nesse caso, Campos escolhe “aflora” como verbo, de modo que o substantivo sofre recategorização – uma escolha feliz, visto que *power* comporta conotação de força, habilidade, e o verbo *aflora* contempla essa possibilidade de interpretação e considera a leitura de que vir à flor, à tona, pode se tratar de força, poder. Acrescido a isso, o verbo *aflora* serve para efeito de rima.

Outra observação em relação às escolhas de inventividade de Campos nessa tradução diz respeito à análise das duas características atribuídas de forma negativa à flor no poema de Dickinson, presentes no quarto e quinto versos. Em sua tradução, Campos retoma o reduzir dessa condição, expressa principalmente por um limite, *Till/até*. De fato, a escolha para traduzir “*Till my minutest dower*” por “Até que a mínima mora” não abranda essa circunstância, pelo contrário. Se levarmos em consideração a palavra *dower* (dote, herança) traduzida por *mora* (restituição de qualquer dívida), esta dá a característica a algo que é mais dispendioso na língua portuguesa. Além disso, Campos prioriza os jogos sonoros, recorrendo ao mesmo material fônico do original, ou seja, a aliteração com as consoantes “m” e “n” e a assonância das vogais “i” e “o” do poema.

No verso seguinte, é a vez da expressão “*My unfrequented flower*”, traduzida por “A mais rara flor”, que destaca o efeito das escolhas do tradutor sobre o texto, pois é através do *enjambement* que a intensificação vai se fixando em uma espécie de agilidade do ritmo. Esta escolha pode ter justificativa na manutenção da brevidade do verso, pois Augusto de Campos opta então por um termo semanticamente próximo (*unfrequented* = rara) e procura mensurar a diferença em número de letras pelo eco do som vocálico em “a” em todo verso. Nesse propósito, o resultado da tradução do poema como um todo chama a atenção para a efetividade alcançada por meio de arranjos sonoros e aliterações.

Ao longo do cotejo entre as duas traduções do poema “Oh, honey of an hour”, destacamos que as escolhas tradutórias são movidas pelo esforço de dar ao poema uma perspectiva, uma interpretação cuidadosa na língua de chegada. Ambos os poetas-tradutores escolhem preservar as rimas, pois dentro da estrutura do poema elas são a forma de maior saliência utilizada por Dickinson. E tanto Lira como Campos buscam retomar o contexto semântico, embora para Campos esse fator seja destacado com maior rigor em um dos aspectos essenciais do poema (como no quarto verso – verso que também mostra ser aquele que o poeta menos modificou).

Passemos, então, ao poema n° 33, “If recollecting were forgetting”:

*If recollecting were forgetting,  
Then I remember not,  
And if forgetting, recollecting,  
How near I had forgot.  
And if to miss were merry,  
And if to mourn were gay,  
How very blithe the fingers  
That gathered these Today!*

(c. 1858)  
(DICKINSON, 2015, p. 34).

Esse poema parece querer demonstrar o quanto Emily gostaria de esquecer a perda de um ente querido, em vez de recordar continuamente o acontecimento que a aflige, mas não consegue. Composto também por uma única estrofe, “If recollecting were forgetting” apresenta algo interessante a ser observado. Segundo o site organizado por Daghlian, este é um poema que foi traduzido somente pelos dois tradutores e poetas que tratamos neste trabalho.<sup>17</sup> Particularidades à parte, esse poema também apresenta mais um jogo exímio e, ao mesmo tempo, direto e simples de Dickinson, no qual ela deixa transparecer o que primeiro parece ser um paradoxo, tornando o ato o oposto de si mesmo, alternando tanto o jogo de palavras quanto o jogo de significado, como em uma intensa movimentação.

A chave é dada pelos pares opostos, de lembrar e esquecer, repetido e invertido, em que quase sempre um é considerado positivo, enquanto seu oposto é geralmente considerado negativo, numa percepção de que tanto o esquecimento como a lembrança implicam o seu inverso. “If recollecting were forgetting” é uma balada breve, construída em oitava, com esquema de rimas organizado nos primeiros quatro versos de forma regular, com rimas emparelhadas, ABAB, *forgetting/recollecting*, *not/forgot*, além de uma rima interna formada pelo mesmo par de rima pobre externa do verso 1 e do verso 3. Os últimos quatro versos apresentam apenas um par de rima cruzada. Nesses mesmos versos, a poeta trabalha com aliterações e anáforas.

Esse poema apresenta uma construção respaldada na repetição, no uso de anáforas e de versos com a mesma organização sintática, resultando em uma regularidade. Contudo, é possível dividir o poema em duas partes distintas. Na primeira parte, correspondente aos quatro versos iniciais, temos duas ocorrências da conjunção condicional *If*, que, como o próprio nome evidencia, expressa uma ideia/posição de condição; assim, confronta as relações entre

<sup>17</sup> Convém informar que o escritor Adalberto Müller lançou em fins do ano de 2020 suas traduções do Volume I: Os fascículos da poesia completa de Emily Dickinson. O poema “If recollecting were forgetting”, no entanto, não consta na lista dos 1800 poemas traduzidos.

*recollecting/forgetting* e sustenta uma tensão entre os opostos. Nessas duas ocorrências, tem destaque a condição de uma para a outra, levando-nos a perceber, pelo menos numa primeira leitura, que se estabelecem como linhas de valor equivalente no poema. Na segunda parte do poema, esse confronto volta a acontecer, reforçado mais ainda pelo uso anafórico do conectivo *And*. Aqui, a poeta faz uso de adjetivos e verbos que, introduzidos a partir do quinto verso, tornam-se agentes contrastantes e resultam até mesmo numa ideia irônica – *miss = merry – mourn = gay*. O interessante dessa passagem é que é transmitido de forma aliterativa o jogo entre *miss* e *merry* sugerido por Dickinson, “*And if to miss were merry*”. A similaridade sonora desse verso é lembrada com a palavra *mourn* na sequência, e que Dickinson usa para caracterizar o sentir ou o expressar da tristeza. Ademais, os dois versos finais, “*How very blithe the fingers / That gathered this, Today!*” dá a esse confronto intenso que perpassa o poema uma função de voltar-se ao momento, como se retomasse o fio dos pensamentos conturbados, e isso é até mesmo reforçado pelo emprego da exclamação e maiusculização do advérbio *Today* com que se conclui o poema.

Quanto ao ritmo e à métrica, vale destacar que Dickinson utiliza o metro de balada<sup>18</sup>, organizando-o de maneira a se apresentar num padrão de versos em tetrâmetros nos versos ímpares e trímetros jâmbicos nos versos pares. Desse modo, o poema é construído de modo a alternar entre quatro e três pés métricos, cada pé se apresentando, então, com uma sequência entre uma sílaba átona e uma tônica. Esse ritmo se dá de forma mais acelerada na primeira parte do poema, devido à sua organização em versos tetrâmetros trocaicos. Podemos relacionar isso ao fato de o eu-lírico repisar as lembranças que já experienciou e que ainda o fazem sofrer, tendo em vista as repetições dos verbos *recoletting e forgetting*. Ademais, essas palavras concedem um tom de naturalidade e de simplicidade, por pertencerem a um registro informal e bastante comum da língua inglesa, embora a inquietação, a preocupação pela maneira de dizer que a poeta analisa os opostos em seus versos também se firme.

Em seguida, analisamos as versões em língua portuguesa a fim de apreciar os resultados que cada uma delas conseguiu elaborar na língua-alvo. Podemos afirmar que, devido à sua estrutura, o poema com suas repetições de palavras, a simplicidade dos termos *versus* a complexidade do jogo dos opostos é capaz de gerar versões bem semelhantes. Na prática, isso comprova que idênticas elas não são, o que legitima as escolhas que fazem parte de cada projeto tradutório.

---

<sup>18</sup> Paulo Henriques Britto, em seu artigo “A tradução para o português do metro de balada inglês”, discorre sobre a adoção do metro da balada por Emily Dickinson em toda a sua obra.

Augusto de Campos – <i>O Anticrítico</i>	Tradução de José Lira – <i>A branca voz da solidão</i>
Se recordar fosse esquecer, Eu não me lembraria. Se esquecer, recordar, Eu logo esqueceria. Se quem perde é feliz E contente é quem chora, Que alegres são os dedos Que colhem isto, Agora! (CAMPOS, 1986, p. 112).	Fosse a lembrança esquecimento Eu não me lembraria E esquecimento, uma lembrança, Quase iria esquecer E se perder fosse uma festa, Fosse o luto alegria, Feliz a mão que tudo isto Hoje pôde colher! (DICKINSON, 2011, p. 105).

“If recollecting were forgetting” é sem dúvida um interessante exemplo da extrema síntese e cuidado com a linguagem que tanto Augusto de Campos admira em Dickinson. O tema da reflexão emocional ocorre por todo o poema. É possível percebê-lo nos jogos vocabulares e no dilema refletido pelo eu lírico, através das repetições (recordar/esquecer) e das inversões ao longo do poema. A tradução de Campos, publicada pela primeira vez no livro *O Anticrítico*, de 1986, manteve-se atenta aos aspectos formais do poema, como métrica, ritmo e rima. Nessa proposta tradutória, ele adota versos octossílabos e hexassílabos em correspondência ao metro da balada de Dickinson, o que mostra sua devida atenção ao uso da forma do poema-fonte como uma das grandes prioridades de seu projeto tradutório. Acerca do ritmo, a acentuação dada pelo tradutor destaca-se pela forma padronizada que permeia o poema. Em geral, o tradutor escolhe e adota a alternância entre palavras oxítonas, *recordar, esquecer, feliz*, e as paroxítonas, *lembraria, esqueceria, contente*. Essa padronização pode estar relacionada ao fato de Campos reconhecer nesse poema de Dickinson a relevância do seu ritmo e também de sua harmonia como fatores expressivos para possibilitar, inclusive, a musicalização em sua totalidade<sup>19</sup>.

Seguindo para o esquema de rimas, observamos uma leve diferença entre o original e a tradução de Campos. A estrutura apresentada por Dickinson condiz com o que é proposto pelo metro da balada, a primeira parte do poema apresenta versos com esquema de rimas em ABAB, e na sequência xCxC, todas perfeitas. Campos optou por elaborar um esquema de rimas ABCB, mas manteve a rima interna com a repetição dos verbos *recordar/recollecting* (versos 1 e 3), e *esquecer* de forma invertida. Na sequência, o tradutor dá continuidade ao jogo rímico e mantém as rimas externas do poema fonte: *gay/today – chora/agora*. Se nos atentarmos para o efeito de suas escolhas para a primeira parte do poema, que em inglês apresenta os versos “*If recollecting were forgetting, Then remember not, And if forgetting, recollecting, How near I*

<sup>19</sup> “If recollecting were forgetting” compõe a faixa número 10 de um total de 13 poemas traduzidos por Augusto de Campos e musicados por Cid Campos. Disponível em: [http://www.cidcampos.com.br/sec\\_discografia\\_view.php?id=43](http://www.cidcampos.com.br/sec_discografia_view.php?id=43). Acesso em: 12 nov. 2020.

*had forgot*”, e em português se apresentam como “Se recordar fosse esquecer/Eu não me lembraria/Se esquecer, recordar/ Eu logo esqueceria”, é possível notar não só um aspecto encantador em termos de musicalidade como também atestar o esmero do tradutor em recriar os aspectos formais, junto a uma sensibilidade em retomar o jogo de significados.

Nesses mesmos versos, a emoção/inquietação se faz presente na tradução de Augusto de Campos, quando ele recria a tristeza engendrada por Dickinson na construção dos jogos de palavras, empregando os opostos (*recollecting/forgetting, remember/forgot*), usados ainda como um recurso de repetição dos primeiros verbos. A ênfase é dada aos verbos, *recollecting*, como forma de usar a memória para tomar consciência (de alguma coisa ou alguém) e, *forget*, como algo a se deixar para trás involuntariamente, repetindo-os nos versos 1 e 3. Nesse caso, então, Campos recria esse par contrastante seguindo o mesmo padrão de repetição, porém com sua forma no infinitivo do português – *recordar/esquecer* –, mas que está diretamente relacionado ao sentido do inglês. A escolha do tradutor pelos verbos no infinitivo segue a regra gramatical do português, pois ambos os versos são iniciados pela conjunção condicional *Se*, fazendo uso dessa exigência.

Em outro par de verbos, *remember/forgetting*, a poeta aproveita a similaridade de significado do verbo *remember* com *recollecting*, mas com uma sutil diferença, pois, nesses dois verbos fica subentendido que alguém se lembrou de algo e falou sobre aquilo – a lembrança fez parte de uma conversa. *Remember* pode inclusive ser usado dessa forma, mas não deixa esse significado implícito, o que faz com que *recollect* seja um pouco mais específico. Campos verte esse par de verbos *remember/forgot* para o futuro do pretérito (lembraria/esqueceria) em língua portuguesa. Foi uma escolha acertada, pois conjugados dessa forma o tradutor ganhou em aspecto musical no poema.

Na segunda parte do poema, o pensamento é dado pelos termos de ausência/falha e lamentação, alternados nos versos 5 e 6 *miss/mourn* (“*And if to miss, were merry, And to mourn, were gay*”). Ambos estão semanticamente relacionados. Assim, se considerarmos também a primeira parte do poema, percebemos que Dickinson brinca com a sinonímia do par *recollect/remember*, dando continuidade nesses versos com os verbos *mourn/merry*. Ao compararmos com a tradução de Campos, percebemos que suas escolhas para esse par de verbos traduzidos por *perde* e *chora* atendem à possibilidade de ligação ao contexto semântico, embora em língua portuguesa não funcionem como sinônimo um do outro.

Para as aliterações propostas por Dickinson nesses versos – *miss, merry, mourn* –, Campos opta por seguir com o jogo do Q/C das aliterações nas palavras *quem* (2x) e *contente*. Esse recurso é mantido pelo tradutor inclusive dentro do mesmo âmbito contextual do poema-

fonte. Outro recurso que também se faz presente em sua tradução são as anáforas utilizadas pela poeta: *And [E]* usada em dois versos seguidos (5 e 6) como uma considerável forma de enfatizar a soma insistente do pensamento. Campos as utilizou, repetindo-as, no entanto, nos versos 7 e 8, vertidas para *Que*. O interessante desse deslocamento das anáforas feitas por Campos é que assim o tradutor faz um jogo e ganha duplamente, ou seja, além da manutenção do recurso da repetição, o uso do *enjambement* usado por Dickinson é preservado no poema traduzido. Portanto, nessa proposta tradutória, constatamos que Augusto de Campos alia o cuidado com os aspectos formais do poema, rimas, anáforas, aliterações e ritmo a uma sensibilidade em corresponder aos mesmos engenhos emocionais do universo do ser humano descritos por Dickinson.

Em relação à tradução de José Lira:

Fosse a lembrança esquecimento
Eu não me lembraria
E esquecimento, uma lembrança,
Quase iria esquecer
E se perder fosse uma festa,
Fosse o luto alegria,
Feliz a mão que tudo isto
Hoje pôde colher!

José Lira  
(DICKINSON, 2011, p. 105).

A priori, podemos considerar que a versão de Lira dialoga com a tradução de Campos, além de dialogar, obviamente, com o poema em língua inglesa. O tradutor também escolhe traduzir os versos dickinsonianos por versos hexassílabos e octossílabos, mantendo a mesma quantidade de versos em sua versão, embora com esquema de rimas ABCDEBFD e pontuação diferente. Lira dispensa um padrão acentual, e isso resulta numa diferença entre a sua tradução e a versão de Augusto de Campos. Podemos considerar que o tradutor, dada a não reprodução tão minuciosa das repetições do original, faz uma reprodução de forma mais diversificada, sendo possível que ele assuma essa liberdade em razão de a poesia dickinsoniana possuir em sua história tanto uma controversa trajetória editorial quanto uma fragmentação em sua escrita, o que possivelmente justifica as “aceitáveis” liberdades.

É interessante perceber que, como Campos, Lira também se vale de um sistema de compensações, visto que estamos tratando de traduções de um idioma para outro, nesse caso do inglês para o português, tarefa que requer um cuidado nas escolhas semânticas. É dentro desse sistema de compensações que os tradutores firmam suas liberdades criativas para com o original. Incluso nesse processo, pode acontecer de ser preciso eliminar aqui e ganhar acolá

numa palavra, na alteração de pontuação, no uso de recategorizações e, ainda, no enriquecimento da trama sonora do poema. Dito isso, cabe ressaltar que a tradução de poesia como pensou José Paulo Paes, como *matemática poética*, perde-se aqui e retoma-se posteriormente.

Levando isso em consideração, a tradução realizada por Lira investe em algumas recategorizações. Na primeira parte do poema, o par de verbos contrastantes *recollecting/forgetting* surge em sua tradução recategorizado com os substantivos *lembrança/esquecimento*. Para maior facilidade, transcrevemos os versos em inglês mais uma vez para acompanhar os comentários: “*If recollecting were forgetting / Then I remember not / And if forgetting, recollecting / How near I had forgot*”, que são traduzidos por “Fosse a lembrança esquecimento / Eu não me lembraria / E esquecimento, uma lembrança / Quase iria esquecer”. Podemos notar nessa recategorização que ela se adéqua em termos formais e semânticos: *Lembrança*, como substantivo, atende ao propósito de recordar, trazer à tona aquilo que está guardado na memória. Um argumento possível para sustentar essa opção de Lira pelo uso dos substantivos, ao invés dos verbos, pode estar relacionado ao efeito de alcançar os sons equivalentes das terminações verbais: *recollecting/forgetting* correspondidos em *lembrança/esquecimento*.

Observamos que, nesses mesmos versos, o tradutor elimina o uso das conjunções condicionais. No verso inicial, o poeta/tradutor recorre a uma liberdade sintática, tal qual Emily Dickinson adota em outros poemas. Ao omitir a conjunção *If* e adotar a conjugação do verbo “for” no futuro, conjugação que requer o uso da condicional *se* anterior ao verbo, fica subentendido que a conjunção está ali, mesmo não estando. Assim, Lira consegue manter a força do original, enfatizando a ideia de suposição ao supor essa condição.

A segunda parte do poema, no entanto, começa mais estruturada: “E se perder fosse uma festa, / Fosse o luto alegria, / Feliz a mão que tudo isto / Hoje pôde colher”. Embora com a sequência do verso 6 o tradutor volte a apresentar a ordem sintática igualmente àquela adotada no verso inicial do poema, é possível observar ainda o uso de mais uma recategorização nesse verso: *Mourn*, verbo, vem então recategorizado como *luto*, substantivo: luto – uma escolha semanticamente *feliz*, visto que segue o teor emocional do poema. Acompanhado de *alegria*, *luto* substantivo e adjetivo engendra uma interessante relação paradoxal. É também dessa forma que o tradutor mantém o seu primeiro par de rimas, *lembraria/alegria* (versos 2 e 4). Há, no entanto, no uso da recategorização assumida por Lira, a perda do jogo aliterativo construído por Dickinson (*miss, mourn, merry*). A solução encontrada pelo tradutor consiste em compensar

pela constância de palavras iniciadas pela letra “f” (4) e distribuídas nesses últimos quatro versos.

Ainda a respeito dessa parte do poema, há algumas escolhas de tradução que chamam nossa atenção: primeiro, perde-se a anáfora usada por Dickinson nos versos 5 e 6. Lira não segue esse recurso, mas emprega em sua tradução os versos 6 e 7 iniciados por palavras em “f”, prevalecendo não a recorrência expressiva dentro dessa estrutura, mas uma valorização sonora. Segundo, Lira usa na sua tradução um exemplo de compensação, a sinédoque da expressão: “*How very blithe the **fingers** / That gathered this, Today!*”; “Feliz a **mão** que tudo isto / Hoje pôde colher!” (a mão representando o conjunto dos dedos). Dessa forma, ele consegue manter a rima com o quarto verso (“Quase iria esquecer”), aproveitando-se de uma figura de linguagem para manter a imagem.

Assim, constatamos que José Lira busca manter as estranhezas do original, mesmo com algumas inadequações gramaticais. Por outro lado, o plano da forma, quanto à questão das rimas, obtém um efeito diferenciado daquele proposto pelo poema-fonte. Trilhando por essas escolhas, podemos afirmar que Lira privilegiou as aliteraões, abrindo mão, de certo modo, da questão da sintaxe.

Em sua poesia, Dickinson, muitas vezes, se arrisca no fio da navalha entre o absoluto caos e a sabedoria astuciosa. Mergulhando nas profundezas da mente, a poeta, em seu poema de número 125, “For each ecstatic instant”, expõe uma experiência universal e escancara a relação entre êxtase e angústia. Ambas as emoções estão emaranhadas e, ao mesmo tempo, se encontram alternadas, em que o êxtase possui seu correspondente no sofrimento, podendo ser até mesmo pago por ele. Exímia na exploração da linguagem, Dickinson recorre, apesar da natureza perigosa de sua abordagem, a termos de troca financeira para descrever essa relação entre felicidade e miséria, alegria e angústia. E, de maneira rígida, a ideia permanece e aquieta nossa experiência real, levando-nos a questionar quão justa é essa relação de troca/pagamento de êxtase pela dor.

O último poema em destaque também se pauta pela chave antagônica do experimentar da vida que caracteriza outros poemas aqui analisados. Outro ponto a ser levado em consideração é o fato de este poema apresentar um tema provocador, lançando mão de imagens vívidas e de fácil visualização. Composto por duas estrofes com quatro versos cada, “For each ecstatic instant” é um dos poemas de Dickinson mais populares, além de possuir uma temática até convencional. O tema trata da relação entre cada momento de prazer traçado num equilíbrio perigoso com o sofrer, relação mediada pelo experimentar e cair no caos da vida,

numa combinação de causa e efeito, ou seja, uma provoca a outra, sendo, portanto, inseparáveis. Eis o poema:

*For each ecstatic instant  
We must an anguish pay  
In keen and quivering ratio  
To the ecstasy —  
For each beloved hour  
Sharp pinnacles of years —  
Bitter contested farthings —  
And coffers heaped with Tears!*

Emily Dickinson (1859)  
(DICKINSON, 2015, p. 40).

A ideia é fornecida pela forma em que a alegria e a dor são caracterizadas como profundamente sentidas, a alegria é “extasiante” e a dor é uma “angústia”, o êxtase é breve, a angústia dura. Na primeira parte do poema, a alegria e a dor parecem apresentar um equilíbrio em intensidade emocional, numa correspondência em que para cada *instant* de alegria é experienciado um *instant* equivalente de dor. A dor é até mesmo um pagamento para a alegria, o que as torna agentes de um ciclo. Considerando essa ideia, Dickinson brinca então com adjetivos *keen* e *quivering*: afinal, tanto um quanto o outro se aplicam à alegria e à dor. *Keen* como adjetivo que indica a intensidade da emoção e *quivering* como indicativo de uma reação física. Apesar dessas ligações e pontos de equilíbrio, e considerando o *modus operandi* da poeta, ou melhor, seu cuidado em configurar novos ecos de uma verdade, há também vestígios, embora sutis, de que a dupla de emoções pode não ser igual. Os toques são alçados quando pensamos a escolha do adjetivo *Keen*, que também indica algo finamente afiado, extremamente sensível ou responsivo, podendo vir a sugerir que a dor pode ser mais forte em intensidade e/ou ainda mais profundamente sentida que o êxtase. Um caminho também perceptível talvez seja o cruzamento dessas duas emoções. Por isso, não seria despropositado considerar que há nessa interpretação o impulso para o desequilíbrio entre êxtase e angústia na estrofe seguinte, e daí temos a dominância desse último.

Observando ainda a primeira estrofe, percebemos que Dickinson refere-se no primeiro e último versos da estrofe ao êxtase, mas a dor é mencionada apenas uma vez. Uma ênfase maior é dada ao êxtase, não apenas pelas duas referências, mas também pela ordem em que foram colocadas, no início e na conclusão da estrofe. A segunda estrofe, no entanto, capta a imagem da primeira e afirma a predominância da dor. Dickinson empenha-se também em ser exatamente tão difícil (e tão fácil) em sua figuração, mostrando quanto tempo o êxtase dura em comparação com a angústia; e para isso a poeta utiliza as imagens do tempo. Na primeira

estrofe, “êxtase” e “angústia” duram “um instante”. Esse breve período de tempo é estendido na segunda estrofe, à medida que experimentamos a alegria e a angústia numa “proporção” desigual – então, para cada “hora” de amor sofremos “anos”.

Dickinson também utiliza imagens simples, como o verbo *pay* na primeira estrofe, usado como forma de pagar os instantes de êxtase em angústia. Na segunda estrofe, as horas “amadas” são pagas por “anos” de dor. Os anos são descritos como *pittances* (porção insubstancial), e é então franqueada a mudança de equilíbrio das emoções, até mesmo por somente mencionar a “alegria” no primeiro verso. Os três outros versos utilizam imagens de dor, quer elas se refiram ao êxtase ou não. Essa técnica nos dá a sensação de que a alegria está sendo subjugada pela dor. Em outras palavras, podemos pensar que o êxtase ocorre com a dor e o fruto desse processo é intenso, transbordante até, a ponto de poder encher ou acumular *Coffers* com *tears*. Assim, entendemos que o poema em si, se é que podemos decompor a linguagem, pode ser lido com alguma simplicidade. Ele expõe os opostos: o doce não pode existir sem o azedo, o “êxtase” e a “angústia” prosperam de mãos dadas, as “*beloved hours*” e as “*pittances of years*” persistem numa “relação” universal, equilibrando os opostos daquilo que interpretamos como bom ou mau.

Dividido em dois quartetos, o poema “*For each ecstatic instant*” possui a forma mais comum da poesia de Dickinson. Seu ritmo se classifica facilmente como uma balada, e o metro adotado é o “metro comum”. Transferindo esse tipo de metro adotado por Dickinson para o sistema de sílabas do português, temos, então, uma primeira estrofe com versos irregulares (7-5-8-4) e uma segunda estrofe toda construída com seis sílabas. Na verdade, essa irregularidade não é atípica em Dickinson. Assim, “*For each ecstatic instant/ We must an anguish pay*” é mais um dos poemas de Dickinson em que, mesmo sendo considerado comum no que diz respeito às sensações convencionais, trabalhando temas de desesperança, alegria e tristeza, há a presença de um vocabulário e de metáforas atraentes e provocadoras.

Observando os elementos do poema de Dickinson, notamos, portanto, que seu uso de metáfora é a característica mais importante desse poema, mas não devemos deixar de ressaltar o fato de que esse poema, da mesma forma que muitos outros de sua autoria, não exhibe como essencial as rimas finais, salvo a segunda estrofe com a rima externa *years/Tears*. O que verificamos é que a estrofe inicial apresenta a sonoridade das aliterações e das assonâncias das palavras *each ecstatic instant*, formando uma ligação entre esses termos e gerando uma rapidez na passagem do tempo. Sua pontuação com o uso prevalente do travessão e a marca de coloquialidade em seus versos são também aspectos importantes a serem observados. Nesse

sentido, cabe, agora, considerar as escolhas tradutórias feitas por Augusto de Campos e por José Lira nas traduções abaixo reproduzidas:

Tradução de Augusto de Campos – <i>Emily Dickinson: não sou ninguém</i>	Tradução de José Lira – <i>A branca voz da solidão</i>
Êxtase — grão por grão — Paga-se com sofrer A Dor em proporção Ao prazer —  Cada hora de ardor — Anos de desencanto — Com moedas sem valor — Cofres de Pranto! (DICKINSON, 2015, p. 41).	Pelos momentos de alegria Se pagará em proporção Ao êxtase com uma pungente Uma aguda aflição.  Anos de sórdida penúria Por uma hora de prazer – Juntar tostões de amargas penas, Arcas de pranto encher! (DICKINSON, 2011, p. 247).

Na tradução de Augusto de Campos, chama atenção, mais uma vez, a brevidade dos versos compostos por um máximo de quatro palavras. Mesmo com essa economia, Campos não recorreu à aceleração do ritmo, mas o distribuiu entre os oito versos do poema, o que fez com que sua tradução se tornasse menos irregular e seus versos apresentassem uma métrica e um ritmo harmônicos. Isso se concretiza a partir do seu projeto tradutório de expandir as rimas e retomar a métrica com extremo cuidado. Essa exigência com as rimas no momento de traduzir o poema mostra uma abundância e variedade estilística no esquema de rimas externas, que apresenta a estrutura ABAB CDCD.

A brevidade formal assumida por Campos apresenta esforço e cuidado semântico e sintático admiráveis. Por isso, levando em consideração a obra de Dickinson em geral e este poema em específico, compreendemos a metáfora do experimentar os contrastes da vida, destacada pelos versos iniciais: “*For each ecstatic instant / We must an anguish pay*” – como podemos ler nos versos traduzidos “Êxtase / grão por grão / Paga-se com sofrer”. Trata-se de uma vantagem tradutória, pois essa compreensão da desesperança, da alegria e da tristeza inevitável como vivência, e segundo as quais é necessário sofrer para merecer e tentar a alegria, são todas metáforas estendidas no poema de Dickinson, embora Campos troque o momento *instant* pelo indicar de pequena quantidade, *grão por grão*, levando-nos, como leitores, a pensar numa analogia com a forma como a galinha se alimenta, pouco a pouco, ou ainda migalha a migalha. Campos, quando assume essa escolha, tem sua justificativa na intenção de manter a construção engenhosa, especialmente pelas rimas com *grão/proporção*, que, além de provocarem simplicidade, ocorrem também sintaticamente sem muita dificuldade.

Essa simplicidade da sintaxe assumida por Campos torna-se ainda mais evidente, em comparação com o desembaraço sintático da poética dickinsoniana, desde o verso inicial:

“Êxtase / grão por grão”. A primeira característica que notamos é a distinção em iniciar o poema com *Êxtase*. Ressaltamos, ainda, o fato de que essa imagem de prazer intenso não foi como o poema de Dickinson se iniciou, mas Campos revigora a antecipação do que acontecerá mais adiante. Em termos de ação, é percebida uma compensação quando o tradutor propõe o verso traduzido dessa forma, como também um estímulo a um recurso utilizado por Dickinson, o uso dos travessões, entre os quais o termo isolado ganha mais ênfase.

Levando em consideração que os dois primeiros versos já são responsáveis por criar uma aflição, conforme a dor e o sofrer crescem, os dois últimos versos dessa estrofe destacam ainda mais essa aflição *versus* igualdade, ao colocá-las em situação de proporcionalidade. Nessa sequência, “*In keen and quivering ratio / To the ecstasy*”, podemos perceber que o tradutor propõe certa compensação por essa perda em termos de intensidade; o trecho é traduzido como “A Dor em proporção / Ao prazer”, uma escolha muito próxima semanticamente ao poema-fonte, além de uma síntese como um impulso a atender a um recurso dickinsoniano. Essa junção de dois adjetivos – *keen/quivering* – de modo a verter em um substantivo, *Dor*, aqui capitalizado pelo tradutor, é entendida como uma das possibilidades de sofrimento profundo, o que produz uma concentração nesse confronto. Dessa forma, Campos não verte para o português a aliteração presente entre as duas palavras destacadas no texto em inglês, e a continuação do verso “*To the ecstasy*”, traduzido como “Ao prazer”, indica uma escolha vocabular por parte de Campos que é validada pelo poema de Dickinson, como se o objeto do poema não precisasse ser revestido por termos formais. Com isso, há uma simplicidade também em língua portuguesa.

Na estrofe seguinte é a vez da desarmonia entre êxtase e angústia. Na tradução de Campos há uma correspondência entre as horas de alegria e os anos de desencanto que eventualmente se contrapõem, tais quais as experiências da vida que nos levam a entender que os momentos de êxtase, quando acabam, devem ser pagos com “Cofres de Pranto”. No primeiro verso dessa estrofe, o que antes era *beloved/estimado* é modificado para *ardor*, o que é até inspirador, pois o substantivo *ardor* permite compreensão diversificada, podendo ser visto como uma sensação que se assemelha a uma queimadura, mas também possui como sentido figurado, relacionado à ideia de paixão, desejo excessivo ou exagerado e, finalmente, de êxtase. É inspirador, também, porque essa instabilidade que paira sobre essa estrofe é provocada por uma relativização do quesito formal, geralmente priorizado por Campos. Em sua tradução, ele readquire o volúvel dos altos e baixos da vida tão idealizados por Dickinson, assim como também a materialização do “*Bitter contested farthings*” traduzido como “Com moedas sem valor”, que caracteriza uma referência semântica. Embora *Bitter* se refira a algo doloroso, desagradável, o tradutor escolhe sacrificar, e traduz com o uso de uma expressão popular, a fim

de relacioná-lo a algo de pouca serventia, como também para destacar a referência dada por Dickinson a uma moeda britânica antiga já desvalorizada.

A escolha de *Pranto* para traduzir *Tears*, além da omissão do adjetivo *heaped*, é provável que seja uma das modificações importantes do poema de Augusto de Campos. O verso final, traduzido por *Cofres de Pranto*, conclui o poema, validando a diferença em quantidade e desequilíbrio dos opostos, o que se observa quando confrontamos com o primeiro verso: “Êxtase / grão por grão”. Lidos dessa forma, ambos os versos mostram como opostos extremos recriam a interação de contradições e até mesmo do positivo com o negativo, como o êxtase sentido em pequenas porções, o deleite que esse *grão por grão* diz juntar, em contraponto à concentração descontrolada do último verso *Cofres em Pranto*. Mesmo assim, há ainda rastros de um léxico mais suntuoso em alguns versos – *desencanto, pranto* –, que se desarmonizam com as escolhas mais simples de Emily Dickinson, dando inclusive a essa tradução uma ideia mais contida no final, consequência fortalecida pelo efeito rímico desses dois vocábulos.

Com a análise dessa tradução, percebemos que há duas grandes preocupações, uma que diz respeito aos aspectos formais do poema, e outra diz respeito à busca de uma adesão semântica maior, o que faz da versão de Campos um poema mais fechado/pesado, primeiro por conta da produção de rimas reforçadas, embora comuns em relação ao poema-fonte, e, em segundo, por uma escolha lexical em que aqui e ali afloram o aspecto de antiga. De todo modo, a competência traçada por Augusto de Campos está em alcançar uma sobriedade, desprendida de excessos e da constante busca por correspondência entre forma e conteúdo do poema na tradução.

O poema “For each ecstatic instant”, traduzido por Lira como “Pelos momentos de alegria” faz parte da categoria denominada pelo autor como *imitação*, e está inserido na segunda seção intitulada “Algo detrás da porta”, do livro *A branca voz da solidão* (DICKINSON, 2011). Lira o reescreve da seguinte maneira:

<p>Pelos momentos de alegria          Se pagará em proporção          Ao êxtase com uma pungente          Uma aguda aflição.</p> <p>Anos de sórdida penúria          Por uma hora de prazer –          Juntar tostões de amargas penas,          Arcas de pranto encher!          José Lira</p>
---

(DICKINSON, 2011, p. 247).

Como leitor, sendo esse o lugar de partida para suas traduções, Lira (*apud* DICKINSON, 2011, p. 34) recorre, “[...] a seu modo, através do ato da leitura”, a poesia de Dickinson. Para tanto, suas escolhas tradutórias são indicadas de maneira sutil nos prefácios de suas antologias e apontam as fontes e a percepção pessoal do projeto tradutório próprio do autor. Há, por parte do tradutor, a explicação de que, dentro da categoria das *imitações*, as traduções objetivam justamente promover um texto com tendência a clarificar vocabulário e expressões que são consideradas obscuras, além de retocar os aspectos sonoros.

Formalmente, José Lira recria o poema em um arranjado esquema de 8-8-8-6 em ambas as estrofes, em direção oposta ao esquema apresentado por Dickinson. Esse arranjo na métrica é justificado pelo fato de o próprio poeta/tradutor enquadrar essa tradução na categoria das *Imitações*, que “[...] mais se diriam versões beletristas do que traduções poéticas.” (LIRA, 2006, p. 28). A esse respeito, Faleiros (2012, p. 63), analisando o trabalho de Lira, ressalta que essa categoria de tradução “[...] são traduções por relativa aderência metrorrímica.”

De fato, Lira expande as rimas em um arranjo sonoro e coloquial. Sobre a questão rímica, vale enfatizar que suas escolhas movidas pelas inversões são soluções curiosas num valioso esforço para manter a ideia de desarmonia entre a emoção e a paridade junto a ela. Sobre a questão do esforço no arranjo das rimas, embora isso seja considerado positivo, podemos questionar se, de alguma forma, isso não resulta em um custo perturbador para o equilíbrio das emoções e para a precisão formal. Ademais, outra característica interessante de se notar nas escolhas do tradutor é a redução no mesmo número de travessões do poema-fonte, que, apesar de usados para inspirar intervalos de pausa na leitura, também podem ser percebidos como intervalos da dor (segunda estrofe), mas no poema de Lira, mesmo com a substituição por uma vírgula, perde-se esse aspecto balanceado dos versos.

José Lira parece, a princípio, querer suavizar a oposição entre as emoções, alegria/aflição, algo que acontece na primeira estrofe. Na tradução de “For each ecstatic instant” por “Pelos momentos de alegria”, o tradutor se permitiu uma naturalidade, suavidade até. No entanto, percebemos que isso não corresponde ao tilintar pouco delicado provocado pelo som da consoante “t” no poema de Dickinson, que leva à associação com o próprio barulho de moedas se batendo umas nas outras. Ainda notamos a escolha pela generalização na conversão para o plural de algo que estava no singular, ou seja, era balanceado, especificado.

Essa suavidade e generalização do verso inicial, entretanto, é invertida ainda nessa mesma estrofe, quando o tradutor consegue a rima completa entre *proporção* e *aflição*, atentando para o fato de que Dickinson usa um par de rimas simples em todo o poema. Assim, para consegui-lo, o poeta-tradutor recorre à inversão de alguns elementos. Isso se dá sob dois

aspectos: na ordem dos versos e, por consequência, na ordem das palavras. Mesmo assim, verificamos que Lira retoma a teia semântica do poema, ainda que omita um adjetivo como *quivering* no terceiro verso. Talvez essa omissão tenha justificativa na versificação em português já um tanto forçada. Contudo, a substituição de *keen* por *pungente* e o acréscimo de *aguda* para adjetivar o substantivo aflição intensificam não só o desconforto dessa emoção já negativa, como também evidenciam uma perturbação maior do “equilíbrio” da alegria com a aflição. A eles se soma, ainda, o fato de o leitor sentir e ver a “aflição” predominar sobre a alegria, pois é como o tradutor conclui essa primeira estrofe.

A segunda estrofe segue com escolhas parecidas, tanto em termos de padrão rítmico e rímico quanto pelas inversões de versos adotadas por Lira, que provocam alterações consideráveis na rima final da estrofe. É então em nome da rima que Lira sacrifica a ordem dos versos 5 e 6 e produz uma rede expressiva, pois *Prazer* e *encher* funcionam como dois limites que constroem a ideia de sensação prazerosa em oposição à ilusão de acúmulo.

Desse modo, construindo uma tradução de detalhes, José Lira traduz a solidez dessa segunda parte do poema e articula a imagem nos versos 5, 7 e 8 – “Anos de sórdida penúria / Juntar tostões de amargas penas / Arcas de pranto encher” –, mesmo parecendo ter sido resultante de alguma normalização e literalidade da linguagem poética de Dickinson. Nesse sentido, expressões como *sharp pittance*, *bitter contested farthings* e *heaped* parecem condizer com uma das características da categoria da qual essa tradução faz parte, *imitações*, ou seja, a de explicar termos e expressões mais obscuras. Ainda assim, percebemos que o tradutor em sua escolha salvou a chave, mas o desagrado persiste, e está evidente na tradução de Lira. Além dessas questões levantadas, há ainda a proposta das *imitações* no sentido de escolhas que produzam uma intencionada compensação eufônica, como, por exemplo, a palavra *pittances* na segunda estrofe, traduzida por *penúria*. Dessa maneira, *Penúria* serve como reforço ao estado de miséria, de escassez, e, em conjunto com *prazer*, *penas* e *pranto*, resulta numa tradução mais acentuada em termos sonoros. Sendo assim, para além dessas questões de esquema de rimas, de ritmo e do uso da metáfora, equilíbrio e desequilíbrio entre êxtase e angústia, podemos observar que o tradutor procurou seguir uma prosódia simples e com um padrão claro de rimas. Mesmo que para isso tenha sido necessário recorrer às inversões em prol de um arranjo sonoro e de uma rima efetiva, sem arranhar a ideia poética de Dickinson.

Em suma, neste capítulo buscamos compreender de forma mais tangível o projeto tradutório de Augusto de Campos e de José Lira, estabelecendo uma relação com o que argumentamos no início desta dissertação, quando, por um lado, destacamos o trabalho de Augusto de Campos como um dos mais representativos do movimento de poesia concreta no

Brasil, cuja visão de tradução poética pode ser resumida pelos conceitos de transcrição, recriação e tradução-arte, e, por outro, evidenciamos o trabalho de José Lira, com seu projeto tradutório inovador e suas categorias tripartidas. Compreendemos, então, neste momento, a partir desse cotejo, que os dois projetos tradutórios, apesar de distintos, são notadamente semelhantes em relação ao vislumbrado pela poética dickinsoniana. Essas análises direcionam este trabalho na percepção de como os poetas-tradutores procuram se equiparar à poética de Dickinson, não nos cabendo julgar qual seria a tradução ideal para cada poema em estudo.

## 4 DE POETA A TRADUTOR: OS PROJETOS TRADUTÓRIOS DE AUGUSTO DE CAMPOS E DE JOSÉ LIRA

Neste capítulo, dividido em duas seções, apresentamos os projetos tradutórios de Augusto de Campos e de José Lira relativos à obra de Emily Dickinson, discutindo suas afinidades teóricas e observando as distinções e singularidades entre os dois projetos na tradução para o português da poesia de Emily Dickinson.

### 4.1 O projeto poético-tradutório de Augusto de Campos

Augusto de Campos, na primeira edição de *O Anticrítico* (1986), tece alguns comentários a respeito da poética de Dickinson na seção a ela dedicada, cujo título é “Emily: o difícil anonimato”. Além disso, no ensaio introdutório dessa seção, Campos registra sua afinidade com poetas “inovadores”, fazendo, então, uma apresentação em versos e, em formato de resumo breve sobre a vida de Dickinson, descrevendo de forma relativamente reduzida os dissabores pelos quais passou sua poesia, mas também engrandecendo o valor de sua obra. A esse respeito, o exemplo abaixo retrata a forma como Augusto de Campos ressalta as características essenciais da poética de Dickinson:

a densidade  
de sua linguagem poética  
a faz mais atual do que a de Whitman  
nenhum poeta norte-americano  
(nem mesmo emerson ou poe)  
tinha levado tão longe  
a elipse e a condensação do pensamento  
ou a ruptura sintática  
até a pontuação foi por ela liberada  
travessões interceptam os textos  
substituindo vírgulas e pontos  
e dando aos poemas  
uma fisionomia fragmentária  
já totalmente moderna.  
(CAMPOS, 1986, p. 107).

Esse reconhecimento parece tê-lo motivado a continuar traduzindo Dickinson por cerca de 20 anos, como atestam as edições de 2008 e 2015 do livro *Emily Dickinson: não sou ninguém*, estimulando-o a recriar os paradoxos questionadores, a extrema síntese, os traços estranhos e a linguagem densa e substantiva. Nesse sentido, Campos, na introdução à primeira versão de *Emily Dickinson: não sou ninguém*, enfatiza sua predileção por um modelo de tradução de poesia que se distancia do limite de tradução literal. A proposta de tradução por ele

idealizada deve ser aquela em que o tradutor se apropria da intensidade do texto-fonte, de maneira a revigorar seus achados artísticos e a transformar os mesmos versos em um admirável poema em português. É desse modo que Campos concebe a tradução-arte, que também tem como condição uma identificação forte com o texto. Esse modelo deve estar pautado em escolhas tradutórias que se sustentem no tripé forma-semântica-emoção, ou seja, “[...] um conjunto formal-semântico-emocional.” (CAMPOS *apud* DICK, 2008, p. 4).

Assim, assumida essa relação de apropriação do texto-fonte, Augusto de Campos parte do pressuposto de que

O tradutor de poesia tem algo de um intérprete musical, daqueles que voam livres e, imprevisíveis, fazem-nos ouvir de novo, como nunca ouviríamos, a obra do compositor. Deve 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. “A técnica” – segundo Pound – é “o teste da sinceridade”. (CAMPOS, A., 2015, p. 25).

Orientando-se pelas ideias poundianas a respeito do uso da técnica, o tradutor reconheceu e aplicou às suas traduções o princípio que permite considerar, além da identificação com o texto interpretado, o olhar atencioso para o uso da técnica como fator balanceador nessa sensível tarefa que é a tradução poética. Essas declarações e aspectos aqui evidenciados caracterizam o trabalho de Augusto de Campos em traduzir Emily Dickinson como um trabalho movido pelo desafio de recriar uma pequena amostra de seus poemas, mas cuja importância está em recriar a notoriedade merecida (*o difícil anonimato*) da sua poesia na língua de chegada.

Se considerarmos as discussões desenvolvidas neste trabalho, é possível reconhecer que o projeto de tradução de Augusto de Campos é configurado de modo a destacar os preceitos do movimento de poesia concreta, postulados pelo próprio autor em suas traduções e introduções de suas obras. Da mesma forma, vale ressaltar a maneira como Campos destaca os objetivos que o guiam na escolha de determinados autores a serem traduzidos – os “revolucionários” – e, sobretudo, na maneira como eles são lidos. No entanto, os comentários do tradutor sobre o processo tradutório da obra de Emily Dickinson, por exemplo, são sucintos e talvez insuficientes como único elemento de acesso à sua poética.

Entendemos que Campos concebe a tradução como uma atividade profunda, e sua identificação em ser um “vocalista” dos poemas que traduz ocorre quando ele expõe seu interesse por uma tradução intensiva, como é o caso da afirmação sobre sua tradução de poemas de Dickinson, destacada no fragmento a seguir:

Procuro responder, o mais que posso, às provocações sonoras, compensando-as aqui e ali, em outras linhas. De *paste* e *pearl* a “joio” e “joia” (nº 15). Para tanto, posso tomar a linha “I felt a Funeral in my Brain” (nº 10) e substituir a aliteração por uma quase-rima isomórfica, interecoante: “Senti um Fétetro em meu Cérebro”, sem deslocar a acentuação básica do texto de partida, e manter o clima emocional do texto permanecendo em sua área semântica. É um grande desafio para o tradutor. (CAMPOS, A., 2015, p. 21).

Com efeito, a partir desse comentário, podemos perceber que o tradutor demonstra uma preocupação formal no que concerne a essa relação entre texto-fonte e tradução, enfatizando, sobretudo, o cuidado em não prejudicar os aspectos de destaque do poema original. Ainda a respeito desse fragmento, outro aspecto que merece atenção é o do princípio de identificação “musical”, que se torna bastante evidente na relação entre o tradutor/tradução e os versos de Dickinson. Essa é, além de tudo, uma idealização que combina “forma e alma” (CAMPOS *apud* DICK, 2008, p. 11).

Dessa maneira, Augusto de Campos almeja, assim como em outros trabalhos de tradução, seguir o parâmetro forma e alma como substância e prioridade na tarefa tradutória empreendida, o que caracteriza ainda mais o objetivo da tradução-arte como exigente e rigoroso. Exigente no sentido de adotar como ponto de partida a preferência por se traduzir somente aquilo de que se gosta. O adjetivo rigoroso complementa o primeiro, pois é nesse rigor que está o desafio de encontrar soluções e equivalências satisfatórias na língua de chegada, a fim de que a tradução esteja à altura da versão original.

Autores como Paulo Henriques Britto e Mário Laranjeira, sem dúvidas, foram influenciados pelo pensamento e prática de tradução do grupo concretista e, por consequência, de Augusto de Campos, no cenário dos estudos sobre tradução de poesia. Laranjeira (2003) observa que a tarefa de tradução de poesia deve ser vista a partir da perspectiva de que não se pode separar forma e conteúdo; pois, segundo ele,

Toda a operação de tradução poética supõe uma visão dialética do texto que só reconhece as oposições na medida em que se integram numa unidade, numa totalização essencial. É um trabalho na cadeia dos significantes enquanto geradora de sentidos. É esse processo de geração de sentidos existente no texto de partida, a sua significância, que é trabalhado no ato tradutório de maneira a obter-se na língua-cultura de chegada, não o mesmo fundo vestido de uma mesma forma, mas uma interação semelhante de significantes capaz de gerar semelhantemente a significância do texto. A poeticidade do texto reside numa relação geradora de sentidos. (LARANJEIRA, 2003, p. 29).

Outra perspectiva resultante desse exercício, e que incorreria, portanto, em um dos critérios adotados por Campos em sua prática, atribui à leitura/tradução uma função crítica, isto é, de trazer à tona as qualidades que o poema-fonte resguarda. Dentro dessa capacidade está o propósito de criar possibilidades para que a obra seja seguidamente difundida e explorada. É a

partir desse pensamento que Moreno (2001) aborda o posicionamento de Augusto de Campos em relação à crítica empreendida pela tradução. Para a autora, essa crítica assume um

papel de extrema relevância e, como a tradução, parece também pretender assumir uma outra função, a de difundir uma determinada maneira de ler e conceber a linguagem poética. A noção que o tradutor apresenta sobre crítica pretende, também como a tradução, fugir do convencional e chamar a atenção por seu aspecto inusitado. (MORENO, 2001, p. 153)

É, portanto, a partir dessas observações que percebemos o projeto tradutório de Augusto de Campos, imbuído em traduzir Emily Dickinson em longo prazo, no decorrer de quase 30 anos. Por essa razão, se considerarmos que, ao longo de sua trajetória traduzindo Emily Dickinson, o autor publicou um total de 80 poemas traduzidos dentre os 1775 que a poeta escreveu e que constam da edição de Thomas Johnson, podemos compreender esse recorte como uma forma de apresentar a devida relevância e o caráter inovador da obra dickinsoniana ao público brasileiro.

Nessa amostra, Campos procura atender à variedade de grandes temas difundidos na poética dickinsoniana, desde a morte, o amor, a imortalidade à complexidade do universo humano. Além disso, os elementos importantes de sua poesia – como o ritmo, a pontuação e o uso dos travessões – são lidos/traduzidos e permanecem evidentes nas recriações de Campos. Porém, em relação à síntese e à condensação, aspectos tão característicos da poesia dickinsoniana, Augusto de Campos mostra-se mais cuidadoso, pois, apesar de existir uma grande identificação com determinados poemas, muitos deles apresentam resistência a uma tradução emotivamente eficaz, não obtendo uma solução feliz – e para fugir dessa pressão, o tradutor declarou preferir não traduzi-los.

Assim, compreendemos que nesse trabalho de Augusto de Campos como tradutor de Emily Dickinson, com efeito, o poeta/tradutor estabelece um projeto de tradução-arte, ao apresentar toda a sua experiência em torno da tradução de poesia e cumprir a tarefa de recriar a regularidade formal, sem, no entanto, provocar mudanças extremas na rede semântica dos poemas. Ademais, podemos ainda considerar que o tradutor vê na poesia de Dickinson objeto de grande substância e, também, de complexidade, e encantado pela sua poesia entrega-se à tarefa de avivá-la em português, e, mesmo “[...] não tendo a pretensão de acertar sempre”, reivindica “[...] essa espécie de liberdade” para suas “[...] interpretações tradutórias.” (CAMPOS *apud* DICKINSON, 2015, p. 25).

Com base nas traduções e em atenção aos aspectos aqui analisados, podemos conceber o seguinte panorama: Augusto de Campos trabalha a tradução dos poemas de Emily Dickinson privilegiando os elementos formais. No trabalho de crítica comparativa entre os

poemas e as traduções, foram preservados pelo tradutor tanto o número de estrofes e versos do original e o esquema de rimas como a pontuação, o uso dos travessões e dos substantivos capitalizados. Esse último elemento é atribuído a certas palavras para provocar um aspecto essencial dentro de sua poesia e do contexto do poema. Nas traduções realizadas por Campos, percebemos a manutenção dessa característica, sendo inclusive acrescentada quando o tradutor utiliza recategorizações, a exemplo dos adjetivos *keen* e *quivering*, traduzidos como “dor”, substantivo capitalizado no poema “For each ecstatic instant”.

Nos traços peculiares em que a poeta afrouxa o metro e chega a aplicar rimas apenas nos versos pares de cada estrofe e, em sua maioria, com rimas imperfeitas, o tradutor privilegia um metro mais preciso em grande parte das traduções-poemas, empregando um esquema de rimas em todos os versos na estrofe, que muitas vezes se mostram mais inventivas, fugindo inclusive de rimas que terminam com uma das três conjugações (-ar, -er ou -ir) e que empobreceriam o próprio esquema.

Outro aspecto importante diz respeito às aliterações, visto que Campos se vale de um sistema de compensações, construindo outras combinações aliterativas para que se mantenha o jogo sonoro do poema-fonte, ainda que versos à frente, mas sempre que possível dentro do mesmo campo textual. Da mesma forma, pensando a importância do significado do poema, junto ao cuidado pelas escolhas semânticas que sustentam o poema-fonte, o tradutor aproxima-se literalmente do texto dickinsoniano, por meio do uso de notáveis jogos vocabulares, jogando inclusive com uma linguagem densa sobre temas que transitam do real ao imaginário humano. Como destacamos nos poemas cotejados no capítulo anterior, Augusto de Campos procura recriar esses jogos, mesmo sendo uma tarefa difícil, dada a complexidade em se encontrar termos semanticamente semelhantes àqueles que foram usados em inglês pela poeta e cujas provocações/intensidades também produzissem as mesmas potencialidades de sentido. Nesse processo, as compensações são fundamentais, o que é contemplado no pensamento do tradutor.

## **4.2 O projeto poético-tradutório de José Lira**

Ao apresentar um debate crítico entre a oposição entre autor/tradutor, sobretudo a respeito da máxima de superioridade delegada ao primeiro e da condição de subordinação ao segundo, Laranjeira (2003) insufla alguns pontos de alerta que devem ser levados em consideração para não haver competição entre autor/tradutor e, por conseguinte, texto-fonte/tradução, haja vista que permanecer nesse pensamento de oposição negativa e

inferioridade ao trabalho do tradutor leva a uma frustração desnecessária, além de desconsiderar a vida e a sensibilidade dedicadas pelo sujeito à tarefa tradutória. Parte desse vigilante combate deve ser destinado aos tradutores e a seus respectivos projetos. Para Laranjeira (2003, p. 38),

O tradutor está em pé de igualdade com o autor enquanto produtor de texto, realizador do poema na língua-cultura de chegada. É evidente que a operação tradutória tem as suas especificidades se comparada à criação original, o que tentaremos ver adiante; mas tais especificidades do traduzir não caracterizam o seu sujeito como um sujeito segundo e portanto secundário, inferior. O bom tradutor é o que produz um bom texto, um bom poema, autônomo, como objeto que, uma vez criado, passa a valer e a viver por si mesmo na relação que gera com seu leitor.

O autor destaca ainda que não “[...] cabe ao tradutor competir com o autor, nem mesmo considerá-lo um modelo acabado para o qual deva tender, sabendo, de antemão, que nunca vai atingi-lo” (LARANJEIRA, 2003, p. 36). Diante disso, podemos observar como José Lira assume sua posição como tradutor e elabora seu método de tradução da poesia de Emily Dickinson.

De acordo com Daghljan (2009), José Lira é considerado um grande experimentador de rimas, além de ser visto como o mais prolífico tradutor de Dickinson até 2020. Como estudioso da poesia de Dickinson, Carlos Daghljan aponta indícios sobre a forma como José Lira desenvolveu inicialmente suas traduções, observando que,

No início, Lira utilizava linhas de dez e seis sílabas como equivalentes funcionais às linhas de 4 e 3 pés que Dickinson utilizava na maioria de seus poemas. Ele fazia traduções ‘explicativas’, mais fiéis ao seu próprio estilo poético do que aos escritos de Dickinson. Ele então começou a se preocupar com a busca de uma dicção mais próxima do original, prestando mais atenção às formas métricas reduzidas e, especialmente, às rimas inovadoras de Dickinson. (DAGHLIAN, 2009, p. 150, tradução nossa).<sup>20</sup>

Lira relaciona algumas questões pertinentes à poesia de Dickinson que dificilmente poderiam ser encontradas em outros poetas. Dentre elas está o fato de a poeta habitualmente rabiscar poemas em pequenos pedaços de papel e não conceber uma forma final do que produzia. Não bastassem essas peculiaridades em sua poesia, o tradutor também sustenta que seus poemas se multiplicam, se alteram e se reorganizam também pelas muitas variações que a própria poeta deixou em seus manuscritos e que disputam entre si. O poeta-tradutor lembra ainda que esse desafio é seguido também no processo de edição, visto que

<sup>20</sup> “At first, Lira used lines of ten and six syllables as functional equivalents to the 4- and 3-foot lines Dickinson used in most of her poems. He used to make ‘explanatory’ translations more faithful to his own poetic style rather than to Dickinson’s writings. He then started to concern himself with the search for a diction closer to the original, paying more attention to reduced metrical forms and, especially, to Dickinson’s innovative rhymes.” (DAGHLIAN, 2009, p. 150).

Os manuscritos, que já haviam sido “emendados” por seus primeiros editores, foram “adaptados” por outros e “regularizados” por Johnson (155) e Franklin (1998), às vezes, com soluções, no mínimo, questionáveis. Cada editor já é, de início, um tradutor de seus textos, com as suas normas próprias de acabamento textual, as suas falhas e acertos, os seus ganhos e perdas, uns mais e outros menos “fiéis” ou “infiéis”. Uns mudam palavras e põem títulos nos poemas, outros “melhoram” versos; uns “corrigem” a pontuação e a grafia, outros privilegiam esta ou aquela versão; uns dão *status* de poesia a trechos em prosa, outros descartam versos supostamente duvidosos. (LIRA, 2009, p. 17).

Elencadas essas questões, que são também características reconhecidas pelo leitor apreciador de Dickinson, acreditamos que o próprio Lira entende essas polêmicas e as evidencia na construção de seus modos de ver a tradução poética e de estruturar, assim, o seu projeto tradutório de Dickinson (conforme já discutido em capítulo anterior). Isso mostra como o tradutor correlaciona seus modos de traduzir Dickinson a diferentes estados de leitura e a seu próprio posicionamento enquanto tradutor. Em seu ensaio “Questões de dicção e criação poética na tradução de Emily Dickinson”, José Lira (2009) dá esse direcionamento e enfatiza a importância do pensar e do praticar que o traduzir reivindica, não só pelas diferentes textualidades que o tradutor de poesia aprova, mas sendo também preciso levar em conta os momentos individuais da consciência ao se debruçar sobre o texto-fonte e a tradução. No entanto, segundo o autor,

[...] nada há de definitivo na tradução de poesia. Há “estados de leitura”, momentos, instáveis, fragmentados, subjacentes à apreensão de um texto poético. Cada leitura e, daí, cada tradução tem como ponto de partida uma instância interpretativa, um momento textual: o texto em suas múltiplas partes e não como um todo não repartível. Essa visão opõe-se à noção de que o texto original tem uma “essência” estável e indivisível. [...] Sempre que um poema é abordado, aborda-se um novo texto, faz-se uma nova leitura, tem-se uma nova visão/impressão/interpretação. O texto como o ser humano, é água e não pedra. (LIRA, 2009, p. 19).

Dessa maneira, o conforme o exposto acima, podemos entender que esse projeto de tradução se deixa guiar por indicativos de que esse processo ocorre segundo uma interferência interpretativa do momento, sendo o exercício de um projeto que tem subentendido um modo de traduzir e de lidar com o texto como a água que corre, se move e que, como algo líquido, não pode permanecer alheia aos caminhos que percorre. Nessa perspectiva, a visão de Lira a respeito de como se deixa guiar no seu projeto de tradução torna-se ainda mais evidente nesta sua afirmação: “[...] sei que não é preciso esperar qualquer *ligne donné* para decidir sobre a dicção apropriada em meu processo tradutório: é o momento que me dita as circunstâncias.” (LIRA, 2009, p. 25). Com base nessa declaração, podemos deduzir que José Lira é franco ao expor detalhes que possam enriquecer seu projeto de tradução.

Assumida essa posição, Lira busca esclarecer o que ele denomina “estados de leitura” ou momentos textuais na leitura do poema-fonte pelo tradutor, o que o incentiva a não

se conformar com uma versão definitiva de determinado poema e o faz retornar a esses textos atentando a algum outro aspecto esquecido. Seguindo esse raciocínio, Lira ainda cita, nesse mesmo ensaio supramencionado, um trecho em que Guimarães Rosa põe em evidência a persistência como exercício para qualificar um texto, impulsionado pelo “[...] melhorar e aperfeiçoar, sem descanso, em ação repetida, dorida, feroz, sem cessar, até ao último momento, a todo custo um texto.” (ROSA *apud* BUSSOLOTI, 2003, p. 234).

Nesse sentido, é interessante analisar o movimento argumentativo do tradutor e pensar como esse exercício pode conduzir à conclusão de que o momento é outro, o que levará a uma outra tradução. Essa é, também, uma questão central no trabalho desenvolvido por Lira com os haicais, sendo a percepção instantânea e a captação de um momento, como princípios identificados no poema japonês, auxiliares na compreensão desse estudo e da forma como isso influencia sua visão acerca da tradução poética.

Além disso, citando Edmund Wilson (1967, p. 16 *apud* LIRA, 2009), o autor expõe sua explicação a respeito da “literatura imaginativa”, enfatizando o aspecto individual de cada poeta e de seus momentos especiais de consciência e de sensações. É por meio dessa definição que Lira aproveita o que essa sugestão pode lhe oferecer de melhor para entender as questões e a situação do poeta-tradutor frente ao texto original. Nessa perspectiva, Lira declara em que medida ele próprio se mostra dentro desse processo tradutório da poesia de Emily Dickinson, explicando que vê essa questão como “[...] um inegável trabalho de ‘coautoria’ artística, pois a tradução dependeria tanto do texto a se traduzir como do ‘tom especial’ de meus momentos.” (LIRA, 2009, p. 35).

O tradutor apresenta, ainda, outras declarações em relação às traduções por ele já realizadas e acerca do seu projeto de tradução da obra de Emily Dickinson. Numa delas, no livro *Biografemas da estrangeirização da poesia de Emily Dickinson*, de 2006, Lira (2006, p. 72) destaca e confirma a dificuldade encontrada ao lidar com os poemas de Dickinson, pois, segundo ele, ler, “[...] ensinar, interpretar ou traduzir um poema de Emily Dickinson é optar por uma de suas versões editadas em livro, que são, por sua vez, opções por versões manuscritas e/ou transcrições de terceiros.” É, portanto, pelo grande movimento e dinamismo do processo de criação da poeta que Lira pode ter assumido suas versões tripartidas em seu projeto de tradução. Essa afirmação, inclusive, conduz à consideração de que o tradutor possa ter optado por diversificar e propor regras que são variáveis, numa tentativa de não “normalizar” a dicção da poeta, o que, em parte, é assumido pelo próprio tradutor como compromisso, conforme afirmação a seguir: “[...] cabe a mim e não a ela [Dickinson] nem aos meus editores o ônus de

minhas decisões tanto em relação à forma quanto ao conteúdo poemático em minha própria língua.” (LIRA *apud* DICKINSON, 2011, p. 34).

Considerando os aspectos aqui já tratados, constatamos que Lira seguiu caminhos diferentes de Augusto de Campos na busca por correspondências para as principais características da poesia de Dickinson. Ele inaugura um projeto de tradução experimental<sup>21</sup>, ou ainda inovador, porém essa inovação parece caminhar numa marca de quem quer fortalecer formas criativas na tradução poética para a língua portuguesa, como é o caso das rimas abreviadas que o tradutor intensifica e apresenta em seu trabalho. De modo geral, o modelo inovador adotado por Lira sugere uma liberdade tradutória, haja vista que ele parece optar por reinventar o texto dickinsoniano em língua portuguesa. José Lira buscou valorizar uma das características mais distintas da poesia de Dickinson, que é o jogo com o uso extensivo de novos padrões métricos, que, sem dúvidas, muito contribuiu para a renovação da rima em língua inglesa, como já destacamos.

Quanto ao esquema de rimas, os resultados alcançados por Lira evidenciam uma preocupação em criar novos efeitos sonoros na tradução. Esse é o caso da versão do poema “Sunset that screens reveal”, com a escolha da rima imperfeita e a consonântica. Lira também ousou inversões para alcançar as rimas na tradução do poema “For each ecstatic instant” e alterou o esquema usado por Dickinson em “If recollecting were forgetting”. Além disso, considerando a ênfase do tradutor no tom do poema, Lira tende a recriar nas suas versões uma linguagem coloquial, privilegiando as correspondências eufônicas, como em “Sunset that screens reveals”.

Ademais, ciente de que tais escolhas resultarão em perdas e ganhos, Lira recorre ao argumento de que a “[...] tradução nunca está pronta para a festa: há quase sempre uma meia desfiada ou um botão frouxo, quando não um remendo à mostra.” (LIRA, 2006, p. 30). Essa posição reforça o tom de quem conhece bem a obra da poeta e atravessa os profundos caminhos pela quantia numerosa de suas traduções, identificando as características da poesia dickinsoniana e, por assim dizer, entendendo que Dickinson não parece ser matéria de pouca complexidade.

---

<sup>21</sup> Paulo Henrique Britto (*apud* DICKINSON, 2006, p. 19) denomina o trabalho de Lira como “empreendimento experimental em dois planos”. O primeiro diz respeito ao fato de Lira dividir suas traduções em três categorias: recriações, imitações e invenções. E o segundo plano está sustentado pela sua renovação da rima, a rima abreviada.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trajeto percorrido nesta dissertação foi sempre orientado pela observação e ponderação das visões de tradução poética e das estratégias tradutórias de José Lira e de Augusto de Campos. Ao analisarmos as traduções, foi possível indicar aspectos recorrentes no *modus operandi* de cada tradutor. Além disso, buscamos compreender seus respectivos projetos tradutórios, contextualizando as escolhas de cada poeta-tradutor nos textos traduzidos. Esse caminho percorrido ajudou na compreensão da poética e da prática tradutória de cada um deles diante da linguagem densa, concisa e econômica de Emily Dickinson. Assim, podemos presumir que a prática da tradução e a recriação desses poemas por parte de ambos os poetas-tradutores revelam traços de uma poética própria e de sua influência sobre o respectivo projeto tradutório.

Nessa perspectiva, identificamos o destaque que cada poeta-tradutor deu a aspectos específicos da linguagem poética de Emily Dickinson, algo que remete, em parte, às suas próprias concepções de poesia como autores. Em ambos os casos, a escolha de Emily Dickinson como objeto de tradução encontra respaldo nas poéticas autorais desses tradutores. Nesse viés, José Lira e Augusto de Campos ensinam, por exemplo, que a tradução de poesia é muito mais do que a reprodução de palavra por palavra, visto que com a tradução pretende-se ir além e, nesse vasto campo, abrir caminhos e possibilidades e desobstruir passagens a fim de revigorar a nossa língua e a linguagem poética. Há ainda algo singular nessa lição que remete à metáfora do barqueiro, reinterpretada por Henri Meschonnic, que diz respeito à representação do tradutor, a saber: “*Barqueiro* é uma metáfora agradável. O que importa não é fazer passar. Mas em que estado chega o que se transportou para o outro lado. Na outra língua.” (MESCHONNIC, 2010, p. XXV).

Nesse percurso foi importante destacar a atuação do crítico Ezra Pound diante da poética seguida por ambos os poetas-tradutores. Houve nesse debate a partir das traduções desse trabalho, na tarefa de tradução da poesia de Emily Dickinson, a percepção de pontos elementares do processo tradutório assinalado por Augusto de Campos e Lira. O primeiro assume a tarefa de que a tradução é crítica, “uma das melhores formas de crítica” (CAMPOS, 1978). Dessa forma, é para Campos, considerada ainda, a única verdadeiramente crítica, desde que criativa. Essa afirmativa por parte de Campos tem efeito direto advindo de Ezra Pound, que em seus caminhos tradutórios soube pontuar suas aventuras apontando as atribuições da crítica. Esse caminho é seguido por Lira quando o mesmo aponta para cada tradução uma urgência interpretativa, percebendo o texto em seus diversos

fragmentos e não a um todo, inseparável. Construindo então seu projeto a partir de suas categorias tripartidas, movidas por esses instantes de compreensão.

Este estudo ressaltou que a tradução de poesia pode ser mais do que um percurso para reproduzir algo, à medida que se ancora no desejo de ir a novos portos que o poema/texto de partida ainda não tenha alcançado. Quando se revivifica algo na travessia, a carga transportada pelo barqueiro expande-se naquele seu novo porto de chegada, e novos ares permeiam essas traduções, novas discussões surgem sobre a nossa língua. Tudo isso ocorre sem que abandonemos o antigo porto, pois novo e velho são firmados por mares conhecidos pelo barqueiro. Dito isso, mesmo em momentos de barreiras e fechamentos desses portos (tradução poética implica muitas contradições), há um tesouro a ser descoberto a cada experiência.

Este trabalho, contudo, não é finalizado com esta dissertação. Trata-se de um primeiro passo em direção a uma exploração maior de algo que merece ser muito mais investigado. A iniciativa de cotejar as percepções teóricas e as escolhas práticas de certos tradutores diante de uma obra literária específica, neste caso a de Emily Dickinson, pode ampliar o ângulo de visão dentro do campo da tradução poética no Brasil. Com uma maior disponibilidade de tempo para desenvolver aspectos incipientes neste estudo, acreditamos ser possível descobrir ainda mais sobre o trabalho de cada tradutor e sobre as perspectivas da recepção de Dickinson no Brasil, além de contribuir para a consolidação e reconhecimento dos Estudos da Tradução no país.

## REFERÊNCIAS

- ABES, Gilles Jean. Entrevista com Paulo Henriques Britto. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 36, n. 3, p. 441-451, set./dez. 2016.
- AMARAL, Ana Luísa. Emily Dickinson: uma poética de transgressão. **Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas**, Porto, II série, v. 5, p. 355-376, 1988. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10216/8573>. Acesso em: 30 jan. 2021.
- AMARAL, Ana Luísa Ribeiro Barata do. **Emily Dickinson: uma poética de excesso**. 1995. 533 f. Tese (Doutorado em Literatura Norte-Americana) – Universidade do Porto, Porto, Portugal, 1995.
- AMHERST COLLEGE LIBRARY. **Archives and Special Collections**. Disponível em: <https://www.amherst.edu/mm/278804>. Acesso em: 5 ago. 2020.
- ANDERSON, Charles R. Words. *In*: SEWALL, Richard B. (ed.). **Emily Dickinson: A collection of critical essays**. Englewood Cliffs: N.J. Prentice-Hall, 1963. p. 144-149.
- AZEREDO, Genilda; MENDONÇA, Jeová (org.). **Letra Viva – a palavra viva de Emily Dickinson**. João Pessoa: UFPB, 2006.
- BERMAN, Antoine. **Towards a translation criticism: John Donne**. Translated by Françoise Massadier-Kenney. Kent, Ohio: The Kent State University Press, 2009.
- BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. 2. ed. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.
- BLOOM, Harold. **Como e por que ler**. Tradução de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Tradução de Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BRITTO, Paulo Henriques. A difícil vida fácil do tradutor. **34 Letras**, [s. l.], n. 3, p. 111-115, mar. 1989.
- BRITTO, Paulo Henriques. Tradução e criação. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 4, p. 239-262, jan. 1999.
- BRITTO, Paulo Henriques. Towards more objective evaluation of poetic translation. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015. Disponível em: [https://www.angelfire.com/ab6/phbritto/Toward\\_More\\_Objective\\_Evaluation\\_of\\_Poetic\\_Translation.pdf](https://www.angelfire.com/ab6/phbritto/Toward_More_Objective_Evaluation_of_Poetic_Translation.pdf). Acesso em: 23 jul. 2020.
- BRITTO, Paulo Henriques. Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia. *In*: KRAUSE, Gustavo Bernardo. **As margens da tradução**. Rio de Janeiro: FAPERJ; Caetes: UERJ, 2002. p. 54-66.

BRITTO, Paulo Henriques. Augusto de Campos como tradutor. *In*: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7 Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. p. 323-333.

BRITTO, Paulo Henriques. Correspondências estruturais em tradução poética. **Cadernos de Literatura em Tradução**, São Paulo, v. 7, p. 53-69, 2006. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/clt/article/view/49402/53476>. Acesso em: 23 jul. 2020.

BRITTO, Paulo Henriques. Correspondência formal e funcional em tradução poética. *In*: PAIVA, M. S. *et al.* (org.). **Sob o signo de Babel: literaturas e poéticas da tradução**. Vitória: PPGL/MEL: Flor & Cultura, 2006. p. 1-15.

BRITTO, Paulo Henriques. A tradução para o português do metro de balada inglês. **Fragmentos**, Florianópolis, n. 34, p. 25-33, 2008. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/8835>. Acesso em: 5 fev. 2020.

BRITTO, Paulo Henriques. A reconstrução da forma na tradução de poesia. **Cadernos de Letras**, Rio de Janeiro, n. 26, p. 102-117, jun. 2010. Disponível em: [http://www.letras.ufrj.br/anglo\\_germanicas/cadernos/numeros/062010/textos/cl26062010Paulo.pdf](http://www.letras.ufrj.br/anglo_germanicas/cadernos/numeros/062010/textos/cl26062010Paulo.pdf). Acesso em: 8 jun. 2020.

BRITTO, Paulo Henriques. A tradução como crítica. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE CRÍTICA LITERÁRIA, 2., 8 dez. 2011, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Itaú Cultural, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oJOCCZkG0is&list=PL5040DD0CD1CAF011&index=2>. Acesso em: 8 jun. 2020.

BRITTO, Paulo Henriques **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012a.

BRITTO, Paulo Henriques. Tradução e ilusão. **Estudos avançados**, São Paulo, v. 26, n. 76, p. 21-27, set./dez. 2012b. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/LPgykMptnbT8fTkxgxcvqsh/?lang=pt>. Acesso em: 5 maio 2019.

BRITTO, Paulo Henriques. Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia. **Eutomia**, Recife, v. 20, n. 1, p. 229-245, dez. 2017.

BUSSOLOTTI, Maria Aparecida Faria Marcondes (org.). **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: UFMG, 2003.

CAMPOS, Augusto de. **Verso Reverso Controverso**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

CAMPOS, Augusto de. **Poesia, antipoesia, antropofagia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CAMPOS, Augusto de. **O Anticrítico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CAMPOS, Augusto de. **À margem da margem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CAMPOS, Augusto de. **Invenção**. São Paulo: Arx, 2003.

CAMPOS, Augusto de. Poesia concreta (manifesto). *In*: CAMPOS, Haroldo de; CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. Cotia: Ateliê Editorial, 2006. p. 44-48.

CAMPOS, Augusto de. O ‘vocalista’ da alma e da forma. **Jornal da Unicamp**, Campinas, n. 417, ano XXIII, p. 5-8, 2008. Disponível em: [http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp\\_hoje/ju/novembro2008/ju417\\_pag05.php](http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/novembro2008/ju417_pag05.php). Acesso em: 16 dez. 2020.

CAMPOS, Augusto de. In memoriam desmemória. **Folha de São Paulo**, São Paulo, sábado, [s. p.], 13 de agosto de 2011a. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1308201111.htm>. Acesso em: 5 maio 2019.

CAMPOS, Augusto. **A poesia da recusa**. São Paulo: Perspectiva, 2011b.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. *In*: CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem**. Petrópolis: Vozes, 1967. p. 231-256.

CAMPOS, Haroldo de. Post-scriptum: Transluciferação mefistofáustica. *In*: CAMPOS, Haroldo de. **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 179-209.

CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. *In*: **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 231-256.

CAMPOS, Haroldo de. **Transcriação**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CAMPOS, Haroldo de; CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CASTELLO BRANCO, Lucia. **A branca dor da escrita**: três tempos com Emily Dickinson. Tradução dos poemas e cartas de Fernanda Mourão. Rio de Janeiro: 7Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2003.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. Manuel Bandeira, poeta menor? **Revista de Letras**, Fortaleza, n. 28, v. 1/2, p. 156-164, jan./dez. 2006.

COHEN, Jean. **Estrutura da linguagem poética**. São Paulo: Cultrix, 1974.

DAGHLIAN, Carlos. A ironia situacional na poesia de Emily Dickinson. **Revista Letras**, Curitiba, n. 77, p. 179-199, jan./abr. 2009.

DAGHLIAN, Carlos. Emily Dickinson in Brazil. *In*: MITCHELL, Domhnall; STUART, Maria (org.). **The International Reception of Emily Dickinson**. New York: Continuum, 2009.

DAGHLIAN, Carlos. **Emily Dickinson: a visão irônica do mundo**. São José do Rio Preto: Vitrine Literária Editora, 2016.

DICK, André. Em busca da “alma” e da “forma”. Entrevista com Augusto de Campos. **Revista do Instituto Humanitas Unisinos**, São Leopoldo, n. 276, ano VIII, 2008. Disponível em: [http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2212&secao=276](http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2212&secao=276). Acesso em: 30 set. 2020.

DICKINSON, Emily. **Uma centena de poemas**. Tradução de Aíla de Oliveira Gomes. São Paulo: EDUSP, 1984.

DICKINSON, Emily. **Alguns poemas**. Tradução de José Lira. São Paulo: Iluminuras, 2006.

DICKINSON, Emily. **Emily Dickinson: não sou ninguém**. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: UNICAMP, 2008.

DICKINSON, Emily. **Vinte poemas de amor e uma canção de Emily Dickinson**. Tradução de José Lira. Recife: Coqueiro, 2009. Folheto de Cordel.

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

DICKINSON, Emily. **Emily Dickinson: não sou ninguém**. Tradução de Augusto de Campos. 2. ed. Campinas: UNICAMP, 2015.

DICKINSON, Emily. **Thomas W. Higginson apresenta Emily Dickinson**. Disponível em: [http://ibisliteraturaearte.com/revista/edicao\\_2/thomas-wentworth-higginson-apresenta-emily-dickinson/](http://ibisliteraturaearte.com/revista/edicao_2/thomas-wentworth-higginson-apresenta-emily-dickinson/). Acesso em: 2 jun. 2020a.

DICKINSON, Emily. **Letter # 260**. Disponível em: <http://archive.emilydickinson.org/correspondence/higginson/jnl260.html>. Acesso em: 2 mar. 2020b.

EMILY Dickinson Museum. 2009. Disponível em: <http://www.emilydickinsonmuseum.org>. Acesso em: 14 jan. 2020.

FALEIROS, Álvaro. **Traduzir o poema**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

FALEIROS, Álvaro. Tradução & poesia. *In*: AMORIM, Lauro Maia; RODRIGUES, Cristina Carneiro; STUPIELLO, Érika Nogueira de Andrade (org.). **Tradução & perspectivas teóricas e práticas**. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015. p. 263-275.

FARR, Judith. Dickinson and the visual arts. *In*: GRABHER, Gudrun; HAGENB UCHLE, Roland; MILLER, Cristanne (ed.). **The Emily Dickinson Handbook**. Amherst: Massachusetts Press, 1998. p. 61-92.

FARR, Judith. **The gardens of Emily Dickinson**. Cambridge, EUA: Harvard University, 2004.

GALERY, Maria Clara Versiani *et al.* **Tradução, vanguarda e modernismos**. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

GOMES, Aíla de Oliveira. Introdução. *In*: DICKINSON, Emily. **Emily Dickinson: uma centena de poemas**. Tradução de Aíla de Oliveira Gomes. São Paulo: EDUSP, 1984. p. 1-25.

GRABHER, Gudrun; HAGENB UCHLE, Roland; MILLER, Cristanne (ed.). **The Emily Dickinson Handbook**. Amherst: Massachusetts Press, 2004.

JOHNSON, Thomas H. **Mistério e solidão: a vida e a obra de Emily Dickinson**. Tradução de Vera das Neves Pedroso. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.

JUNKES, Diana. **As razões da máquina antropofágica: poesia e sincronia em Haroldo de Campos**. São Paulo: UNESP, 2013.

HOWE, Susan. **My Emily Dickinson**. New York: New Directions Books, 2007.

KASSAB, Álvaro; GOMES, Eustáquio. Augusto de Campos. O vocalista da alma e da forma. Entrevista. **Jornal da Unicamp**, Campinas, ano XXIII, n. 417, nov. 2008. Disponível em: [https://www.unicamp.br/unicamp\\_hoje/ju/novembro2008/ju417\\_pag05.php](https://www.unicamp.br/unicamp_hoje/ju/novembro2008/ju417_pag05.php). Acesso em: 2 mar. 2020.

LADMIRAL, Jean-René. **A tradução e os seus problemas**. Lisboa: Edições 70, 1972.

LARANJEIRA, Mário. **Poética da tradução**. São Paulo: EDUSP, 2003.

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

LIRA, José. **Biografemas da Estrangeirização na poesia de Emily Dickinson**. 2004. 128 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004.

LIRA, José. Dois poemas de Emily Dickinson: uma experiência tradutória. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 15, p. 69-86, 2005.

LIRA, José. **Emily Dickinson e a poética da estrangeirização**. Recife: Programa de Pós-Graduação em Letras, 2006.

LIRA, José. Questões de dicção e criação poética na tradução de Emily Dickinson. *In*: GALERY, Maria Clara Versiani; PERPÉTUA, Elzira Divina; HIRSCH, Irene. **Tradução, Vanguarda e Modernismos**. São Paulo: Paz e Terra, 2009. p. 15-33.

LIRA, José. O jogo da tradução nos limites do haicai. **Scientia Traductionis**, Florianópolis, v. 20, n. 7, p. 180-189, 2010.

LIRA, José. **As cinco estações: os haicais de Bashô**. Recife: Crossing Borders, 2017.

LEITE, Sebastião Uchoa. **Jogos e enganos**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

MARTIN, Wendy (org.) **The Cambridge Companion to Emily Dickinson**. Cambridge, EUA: Cambridge University Press, 2007.

MESCHONNIC, Henri. **Poética do traduzir**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MILLER, Cristanne. **Emily Dickinson: a poet's grammar**. Cambridge, Massachusetts e London, England: Harvard University Press, 1987.

MITCHELL, Domhnall; STUART, Maria (org.). **The International Reception of Emily Dickinson**. New York: Continuum, 2009.

MITCHELL, Domhall. Emily Dickinson and class. *In*: MARTIN, Wendy (org.). **The Cambridge Companion to Emily Dickinson**. Cambridge, EUA: Cambridge University Press, 2007. p. 191-214.

MORENO, Silene. **Ecos e reflexos: a construção do cânone de Augusto e Haroldo de Campos a partir de suas concepções de tradução**. 2001. 278 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2001.

MÜLLER, Adalberto. A imagem poética: entre o material e o imaterial. **Raído**, Dourados, v. 11, n. 28, n. especial, p. 33-40, jul./dez. 2017.

MÜLLER, Adalberto. **Poesia completa Emily Dickinson Volume I: Os Fascículos**. Brasília: UnB, 2020.

OSEKI-DEPRÉ, Inês. Questões sobre a tradução de “Elegy: going to bed” de John Donne. Entrevista com Augusto de Campos. *In*: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7 Letras; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. p. 285-295.

OUSTINOFF, Michaël. **Tradução**. História, teorias e métodos. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2011.

PAES, José Paulo. **Tradução: a ponte necessária**. Aspectos e problemas da arte de traduzir. São Paulo: Ática: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1990.

PAZ, Octavio. **O arco e a Lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEREIRA, Cristina Monteiro de Castro. Entrevista com Augusto de Campos. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Porto Alegre, v. 13, n. 19, p. 13-23, 2011.

POUND, Ezra. **Literary essays of Ezra Pound**. London: Faber, 1974.

POUND, Ezra. **A arte da poesia: ensaios escolhidos**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix: EDUSP, 1976.

POUND, Ezra. **Os cantos**. Tradução de José Lino Grünwald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

RICOEUR, Paul. **Sobre a tradução**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

SANTANA-DEZMANN, Vanete; MILTON, John. O “*make it new*” segundo Haroldo de Campos. **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, n. 20, p. 1-15, 2016.

SCHNAIDERMAN, Boris. **Tradução, ato desmedido**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

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

SMITH, Martha Nell; LOEFFELHOLZ, Mary. **A companion to Emily Dickinson**. New York: Blackwell Publishing, 2008.

SOUZA, Ana Helena. A Urdidura Subjacente: recriações de poemas de John Donne. *In*: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7 Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. p. 269-284.

TATE, Allen. Emily Dickinson. *In*: SEWALL, Richard B. (ed.). **Emily Dickinson: a Collection of Critical Essays**. New Jersey: Prentice-Hall, 1963. p. 16-27.

VIEIRA, Else Ribeiro Pires. Liberating Calibans: readings of Antropofagia and Haroldo de Campos’ poetics of transcreation. *In*: BASSNETT, Susan; TRIVEDI, Harish (ed.). **Postcolonial translation: theory and practice**. London/New York: Routledge, 2002. p. 95-113.

Nº	Emily Dickinson	Augusto de Campos	José Lira
1	We lose — because we win — Gamblers — recollecting which Toss their dice again!	Um perde — o outro ganha —] Jogadores jogados — Lançam de novo os dados!	A gente perde porque ganha a gente faz <i>un coup de dés</i> porém jamais se abolirá o azar Vê lá quem é que vai jogar de novo
2	A sepal, petal, and a thorn, Upon a common summer's morn—] A flask of Dew— A Bee or two—] A Breeze— a caper in the trees—] And I'm a Rose!	Sépala, pétala e um espinho —] Nesta manhã radiosa — Gota de Orvalho — Abelhas — Brisa — Folhas em remoinho —] Sou uma Rosa!	Sépala Pétala Espinho O Verão a Manhã Um Frasco de Orvalho Uma ou duas abelhas a Brisa um Rebuliço de Folhas (o que é o que é)
			<i>UMA ROSA É UMA ROSA É UMA ROSA É UMA ROSA</i>
3	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	Nesta Vida tão curta que só dura uma hora  <i>(the lyf so short the craft so long to lern)</i>  é tanto é tão pouco o que se pode fazer
4	Best Witchcraft is Geometry To the magician's mind — His ordinary acts are feats To thinking of mankind.	A Geometria é a maior Magia] Para a imaginação do mago —] Cujos prodígios, meros atos, A humanidade prestigia	A melhor Bruxaria é Geometria Para a Mente do mago — Para o juízo humano são prodígios Os seus feitos banais.
5	A word is dead When it is said, Some say. I say it just Begins to live That day.	A palavra morre Quando ocorre, Se dizia. Eu digo que ela Se revela Nesse dia.	INVENÇÃO 2009  Uma palavra morre ao ser pronunciada é o que se diz  <i>(flor que se cumpre sem pergunta)</i>  Digo que é nesse exato dia

			que ela começa a viver
			RECRIAÇÃO 2012
			Morre a palavra Ao ser falada, Já te disse. Que nesse dia Ela nasce
6	Wild Nights! — Wild Nights! Were I with thee, Wild Nights should be Our luxury!	Noites Uivantes — Noites Uivantes!] Fosse eu contigo Seriam antes — O nosso abrigo!	Noites Selvagens Noites de Fogo e de Paixão se eu estivesse contigo elas seriam Noites Selvagens Noites de Fogo E Perdição
	Futile the winds To a heart in port, —— Done with the compass, Done with the chart!	Fúteis os ventos — Em nosso abraço — Já sem Compasso — E instrumentos!	<i>(eternidades gastas numa hora)</i>
	Rowing in Eden! Ah! the sea! Might I but moor To—night in Thee!	Remando no Éden — Ah — o Mar! Se me concedem Em Ti — ancorar!	Os ventos são inúteis ao Coração no Porto sem precisar de Mapa nem de Bússola] para remar no Paraíso Ah o Mar Ah me deixa esta Noite eu me abrigar em Ti
7	Few, yet enough, Enough is One— To that ethereal throng Have not each one of us the right To stealthily belong?	Pouco, mas muito, Um, é perfeito — A esse etéreo gueto Não tem cada um todo o direito] De pertencer, secreto?	Pouco — e bastante — Um é bastante —] Quem não será merecedor De em meio a essa multidão etérea Secretamente se interpor?
8	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.	Somente quem nunca vence Sabe que é doce vencer. Só goza o sabor do néctar Quem árdua sede sofrer.
	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	Ninguém da fidalga Tropa Que hoje hasteou o Pendão Poderá ter da Vitória Tão clara definição
	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!	Como quem caiu — morrendo — E surdo o ouvido escudou Alto o troar do triunfo Que na distância soou.
9	I held a Jewel in my fingers — And went to sleep — The day was warm, and winds were prosy —]	Tive uma Joia nos meus dedos —] E adormeci — Quente era o dia, tédio os	Tinha entre os dedos uma Joia — Deitei—me e fui dormir — O dia estava quente e o vento fraco —]

	I said “Twill keep” —  I woke — and chid my honest fingers,] The Gem was gone — And now, an Amethyst remembrance] Is all I own —	ventos —] “É minha”, eu disse —  Acordo e os meus honestos dedos] (Foi-se a Gema) censuro —  Uma saudade de Ametista É o que possuo —	Pensei — “Não vai fugir” —  Acordo — e culpo os pobres dedos, A Pedra se perdeu, E agora, uma lembrança de Ametista] É o que há de meu —
10	For each ecstatic instant We must an anguish pay In keen and quivering ratio To the ecstasy.  For each beloved hour Sharp pittances of years, Bitter contested farthings And coffers heaped with tears	Êxtase — grão por grão —  Paga-se com sofrer A Dor em proporção Ao prazer —  Cada hora de ardor — Anos de desencanto — Com moedas sem valor — Cofres de Pranto!	Pelos momentos de alegria Se pagará em proporção Ao êxtase com uma pungente Uma aguda aflição.  Anos de sórdida penúria Por uma hora de prazer — Juntar tostões de amargas penas, Arcas de pranto encher!
11	I felt a Funeral, In my Brain, And Mourners to and fro Kept treading— treading— till it seemed] That Sense was breaking through  And when they all were seated A Service, like a Drum — Kept beating— beating— till I thought] My Mind was going Numb —  And then I heard them lift a Box And creak across my Soul With those same Boots of Lead, again] Then Space — began to toll,  As all the Heavens were a Bell, And Being but an Ear. And I, and Silence, some strange Race] Wrecked, solitary, here —  And then a Plank in Reason, broke,] And I dropped down, and down —] And hit a World, at every plunge,]	Senti um Fέretro em meu Cérebro,] E Carpideiras indo e vindo A pisar — a pisar — até eu sonhar] Meus sentidos fugindo —  E quanto tudo se sentou, O tambor de um Oficio — Bateu — bateu — até eu sentir Inerte o meu Juízo  E eu os ouvi — erguida a Tampa —] Rangerem por minha Alma com] Todo o Chumbo dos pés, de novo,] E o Espaço — dobrou,  Como se os Céus fossem um Sino] E o Ser apenas um Ouvido, E eu e o Silêncio a estranha Raça] Só, naufragada, aqui —  Partiu-se a Tábua em minha Mente] E eu fui cair de Chão em Chão —]	Senti dentro do Cérebro um Enterro E Gente em volta que chorava E pisava — pisava — e a Consciência Como a querer chegar —  E ao sentarem-se todos um Oficio Como um Tambor iniciou-se E batia — batia — e a minha Mente Achei que me faltou —  E aí ouvi que erguiam uma Caixa Que no meu Cérebro perdeu-se Com os mesmos Pés de Chumbo novamente E o Ar — de sons se encheu]  Como se o Céu de Sinos fosse feito E o Ser, somente de um Ouvido, E eu, e o Silêncio, alguma estranha Raça Naufraga, só, aqui —  E uma Tábua quebrou-se no Juízo E eu fui caindo e despencando — E deparei um Mundo em cada queda —] E compreendi — então —

	And Finished knowing — then —	E em cada Chão havia um Mundo] E Terminei sabendo — então —	
12	Much i died is divinest Sense — To a discerning Eye — Much Sense — the starkest Madness —] 'Tis the Majority In this, as all, prevail — Assent — and you are sane — Demur — you're straightway dangerous —] And handled with a Chain —	Muita Loucura faz Sentido —] A um Olho esclarecido — Muito Sentido — é só Loucura —] É a Maioria Que decide, suprema — Aceite — e você é são — Objete — é perigoso — E merece uma Algema —	Muita Loucura é divinal Bom — Senso] Para quem sabe ver — Muito Bom — Senso — alta Loucura —] Há de prevalecer No assunto, como em Tudo, a Maioria —] Concorda — e serás são — Opõe-te és perigoso — e em Ferros Logo te prenderão —
13	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 — The 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—	Morri pela Beleza — e assim no Jazigo Meu corpo foi fechado.] Um outro Morto foi depositado] Num Túmulo contíguo —  "Por que morreu?" murmurou sua voz. "Pela Beleza" — retruquei — "Pois eu — pela Verdade — É o Mesmo. Nós Somos Irmãos. É uma só lei" —  E assim Parentes pela Noite, sábios — Conversamos a Sós —] Até que o Musgo encobriu nossos lábios — E — nomes — logo após —]	Morri pela Beleza — e em minha Cova] Eu não me sentia a gosto Quando alguém que morreu pela Verdade À Cova ao lado chegou —]  Ele indagou gentil por que eu viera —] E eu disse — "Pela Beleza" — "Eu vim pela Verdade — a Mesma Coisa — Somos Irmãos" — respondeu —]  E quais Parentes juntos numa Noite Conversamos nos Jazigos — Até que o Musgo nos chegou aos lábios] E nossos nomes cobriu —
14	The Heart asks Pleasure — first —] And then — Excuse from Pam — And then — those little Anodynes] That deaden suffering —  And then — to go to sleep — And then — if It should be The will of its Inquisitor The privilege to die	Quer-se o Prazer — antes — Depois — não sentir Dor — Depois — alguns Calmantes Para lhe contrapor —  Depois — adormecer — Depois — se bem prouver Ao seu Inquisidor O luxo de morrer —	O Coração quer o Prazer — primeiro —] Depois — Fugir à Pena — Depois — qualquer Tranquilizante Para matar a dor —  Depois — quer entregar-se ao sono —] Depois — se for propício Ao seu Inquisidor — que lhe conceda] Sua vez de morrer.
15	I fear a Man of frugal Speech — I fear a Silent Man—	Eu temo a Fala escassa — O Homem que fala Pouco —]	Receio o Homem breve no Discurso —] O Homem que se cala —

	Haranguer — I can overtake — Or Babbler — entertain —  But He who weigheth — While the Rest—] Expend their furthest pound— Of this Man—I am wary— I fear that He is Grand (c. 1862)	O Falastrão — é oco — O Tagarela — passa —  Mas O que pesa — Enquanto a Turba — Ao máximo se expande — Esse homem — me perturba —] Temo que seja Grande —	O Fanfarrão — eu surpreendo — Divirto — o Tagarela  Mas aquele que pesa — enquanto o resto] Gasta o grosso e o miúdo — Temo que seja um Grande Homem E o trato com cuidado —
16	We play at Paste — Till qualified, for Pearl — Them, drop the Paste — And deem ourself a fool —  The Shapes — though — were similar —] And our new Hands Learned Gem —Tactics — Practicing Sands —	Lidamos com o Joio — Para chegar à Jóia! — Jogamos fora o Joio — Julgando—nos ingênuos —  Mas a Forma era a mesma —] E a nova Mão bateia Com Táticas de Gema — Praticando Areia —	Brincamos com Vidrilhos — Até com Pérolas lidarmos — Aí, deixamos os Vidrilhos — E tolos nos achamos —  Mas a Forma — era a mesma — E a nossa Mão ligeira Pegou a Arte das Joias — Praticando na Areia
17	Me from Myself — to banish — Had I Art — Impregnable my Fortress Unto All Heart —  But since Myself — assault Me —] How have I peace Except by subjugating Consciousness?  And since We're mutual Monarch] How this be Except by Abdication — Me — of Me? (c. 1862)	Banir a Mim — de Mim — Fosse eu Capaz — Fortim inacessível Ao Eu Audaz —  Mas se meu Eu — Me assalta —] Como ter paz Salvo se a Consciência Submissa jaz?  E se ambos somos Rei Que outro Fim Salvo abdicar— Me de Mim?	Eu mesma a Mim — banir—me — Tivesse a Ocasão — Fora do meu Reduto O Coração —  Mas se a Mim — Eu assalto — Como a paz encontrar Salvo se a Consciência Assujeitar?  E sendo ambas Monarcas Como fazer assim A não ser abdicando — A Mim — de Mim?
18	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 Na Overcoat of Clay.	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.	A Morte é um diálogo Entre o Pó e o Espírito. “Dissolve-te” — ela diz — mas este —] “Outra crença me inspira”.  Opõe-se a Morte em dúvida — Vai-se embora o espírito Deixando só — como argumento — Uma capa de argila.
19	So proud she was to die It made us all ashamed That what we cherished, so	Tanto orgulho em morrer Que nos humilha. Tanta Indiferença em ter	Tão altiva morria Que nos envergonhávamos De parecer o nosso gosto

	unknown] To her desire seemed — So satisfied to go Where none of us should be Immediately — that Anguish stooped] Almost to Jealousy —	Tudo o que nos encanta — Tão feliz, ao revés, De ir aonde ninguém quis — Que a Angústia se desdiz Em Inveja, a teus pés —	Contrário ao seu querer — Partia tão contente Para onde não iríamos De imediato — que a Angústia Quase inveja se fez —
20	If recollecting were forgetting, Then I remember not; And if forgetting, recollecting, How near I had forgot! And if to miss were merry, And if to mourn were gay, How very blithe the fingers That gathered these to—day!	Se recordar fosse esquecer, Eu não me lembraria. Se esquecer, recordar, Eu logo esqueceria, Se quem perde é feliz, E contente é quem chora, Que alegre são os dedos, Que colhem isto, agora!	Fosse a lembrança esquecimento Eu não me lembraria E esquecimento, uma lembrança, Quase iria esquecer E se perder fosse uma festa, Fosse o luto alegria, Feliz a mão que tudo isto Hoje pôde colher!
21	Hope is the thing with feathers That perches in the soul, And sings the tune without the words,] And never stops at all,  And sweetest in the gale is heard;] And sore must be the storm That could abash the little bird That kept so many warm.  I've heard it in the chilliest land And on the strangest sea; Yet, never, in extremity, It asked a crumb of me.	A “Esperança” se crava Com penas na Alma— Seu canto sem palavras — Nunca para —  E — ao Vento — é ainda mais suave] Triste será a Tormenta — Que desalente essa Ave Que a tantos alimenta —  Ouvi esse Ser de Penas No mais intenso Frio — Mas — nunca — me pediu Uma migalha — apenas.	A “Esperança” é o ser de plumas Que pousa em nossa Alma — E solta um canto sem palavras — E não para — jamais —  E ao vendaval — fala mais doce — E é o temporal mais crespo Que há de calar o Passarinho Que a tantos aqueceu —  Ouvi—o nas mais frias terras — Nos Mares mais estranhos — Mas nunca, na maior Miséria, Me pediu — do meu pão.
22	The Martyr Poets — did not tell—] But wrought their Pang in syllable—] That when their mortal name be numb—] Their mortal fate — encourage Some—]  The Martyr Painters — never spoke—] Bequeathing—rather—to their Work—] That when their conscious fingers cease—] Some seek in Art — the Art of Peace]	Poetas Mártires — não clamam —] A Dor em sílabas transmudam —] Falam por eles seus poemas —] Quando já estejam mudos.  Pintores Mártires — não falam —] Com sua obra eles almejam Que quando não sejam mais —] Alguns busquem na Arte — a Paz —]	Os poetas Mártires — nada disseram —] Mas seu Tormento em sílabas forjaram —] Para que ao cair sua mortal pena — Seu mortal destino — incitasse Alguém—]  Os Pintores Mártires — se calaram —] A própria Obra como herança — deram —] Para que ao finir a sua mão hábil — Visse Alguém na Arte — a Arte da Paz —]
23	Delight— becomes pictorial When viewed through Pain	Prazer — vira pintura — Se visto pela Dor —	O Prazer — faz-se pictório — Visto através da Dor —

More fair — because impossible That any gain—	Melhor — porque impossível Ao fruidor —	Mais belo — porque impossível De alguém dispor —
The Mountain—at a given distance] In Amber —lies— Approached — the Amber Hits — a little — And That's—the Skies—]	A Montanha — à distância —] É Âmbar — um véu — Perto — dispersa-se — a ânsia —] E Isto é — o Céu —	A Montanha — na distância — É Âmbar sob um véu — Perto — o Âmbar retrai-se — um pouco —] E Isso é — o Céu —
24 I cannot live with You — It would be Life— And Life is over there — Behind the Shelf	Não posso acompanhar- Te —] Seria Vida — E a Vida não faz parte — Da área permitida	Não posso viver contigo A Vida inteira — Essa seria a Vida — do outro lado — Na Prateleira
The Sexton keeps the Key to — Putting up Our Life — His Porcelain — Like a Cup—	A Chave soberana — Que esconde e embaça A Vida Porcelana — Como uma Taça —	Que o Coveiro toma conta E à Chave tranca — A nossa vida — como a sua Taça De Porcelana
Discarded of the Housewife — Quaint— or Broke— A newer Sevres pleases — Old Ones crack—	Que a Dona quebre — Trocada — ou Rara — Por uma nova Sèvres — A Velha se quebrara —	Que uma Dona de Casa jogou fora —] Velha — quebrada — Da fina marca europeia Mais delicada —
I could not die — with You — For One must wait To shut the Other's Gaze down —] You— could not—	Não me é dado morrer — Contigo — há a Espera Para fechar o Olho alheio — Ele não pudera — E eu — Teria que vê-lo Ali — gelado — Sem meu Direito ao Gelo —	Não posso morrer — contigo — À espera do Outro Alguém tem de ficar — e a Ti não cabe] Cobrir—me como Rosto — E eu — Poderia velar-te — E eu ao teu lado — Sem ter da minha Morte o privilégio Ver-te gelado?
And I — Could I stand by And see You — freeze — Without my Right of Frost — Death's privilege?	Privilegiado?	
Nor could I rise—with You — Because Your Face Would put out Jesus' — That New Grace	Não posso voar — Contigo —] Teu Rosto Daria ao de Jesus — Menos Gosto	Nem poderia renascer — contigo — Pois tua Face A face de Jesus ofuscaria — E essa Graça
Glow plain — and foreign On my homesick Eye — Except that You than He Shone closer by—	Com um reflexo raro Em meu Olho deserto — Exceto que mais caro Brilharia, mais perto —	Preencheria meus Olhos Estranha — incerta Porque Tu brilharia mais que Ele —
They'd judge Us—How— For You—served Heaven— You know,] Or sought to— I could not—	Eles nos julgariam — A ti — servo do Céu — ou são,] Poupariam — A mim, não —	E mais de perto — E como nos julgariam? Se ao Céu serviste — E sabes que não pude — mas fiz tudo]

	Because You saturated Sight — And I had no more Eyes For sordid excellence As Paradise  And were You lost, I would be — Though My Name Rang loudest On the Heavenly fame —  And were You — saved — And I — condemned to be Where You were not — That self — were Hell to Me —  So We must meet apart You there — I — here — With just the Door ajar That Oceans are — and Prayer And that White Sustenance Despair —	Saturaste-me a Vista — Olhos não mais preciso Para a excelência triste Do Paraíso  Perdido ele estivesse — Seria este o meu leste — Perdida — ainda que acesse Meu Nome a Lei celeste —  E com sua Alma salva — E a minha — condenada Sem o encontrar — Seria o Inferno ou Nada —  E assim vamos à parte — Um aqui — outro — lá Com a Porta ao meio Como um Mar inteiro — E só esse Branco Esteio — O Desaparece —	Para seguir-te —  Porque de Ti enfeitou-se A minha Vista — Imperfeito aos meus Olhos pareceu—me O Paraíso  E se Tu te perdesse — eu Te seguiria —] Mesmo que ainda Por minha Fama Celeste Reconhecida —  E se Tu te salvasses — e eu — culpada —] Eu não pudesse Ir contigo — isto seria O meu Inferno —  Separados — enfim — para estarmos juntos —] É o nosso preço — Preces — Mares sem fim — Portas abertas] Que não se fecham — E esse pálido Sustento — O Desespero —
25	My Life had stood — a Loaded Gun —] In Corners — till a Day The Owner passed — identified And carried Me away—  And now We roam in Sovereign Woods] And now We hunt the Doe — And every time I speak for Him —] The Mountains straight reply —  And do I smile, such cordial light] Upon the Valley glow — It is as a Vesuvian face Had let its pleasure through —  And when at Night — Our good Day done] I guard My Master's Head — 'Tis better than the Eider — Duck's]	A Minha Vida era uma — Arma —] À Espreita — até que um Dia] Passou o Dono — e Me levou] Em sua companhia —  E agora em Selvas Soberanas —] Caçamos em Terras estranhas —] E sempre que por Ele eu falo Ressoam as Montanhas —  Sorrio, e a luz cordial que mana] Todo o Vale irradia — Tal uma face vesuviana Fluindo de alegria —  E quando à Noite — Ido o Dia —] Eu velo o Sono do meu Mestre —]	Minha Vida era uma Arma Carregada —] Nos cantos — um dia passou O proprietário — identificou-me —] Com Ele me levou —  E hoje exploramos as Florestas virgens —] E a Corça a nós vamos caçar — E as Montanhas de pronto me respondem] Se eu por Ele falar —  E se eu sorrio uma fálscia intensa Sai pela Várzea a reluzir — É como se um Vulcão mostrasse a face] Para se divertir —  E quando à Noite — após um dia cheio —] Cuido da sua Proteção — É bem melhor que os Edredons e as Plumas] Repartir no Colchão —

	Deep Pillow — to have shared —  To foe of His — I'm deadly foe None stir the second time — On whom I lay a Yellow Eye Or an emphatic Thumb —  Though I than He — may longer live] He longer must — than I — For I have but the power to kill, Without — the power to die —	É mais suave do que Pluma A Cama que nos resta —  Seu inimigo — é o meu — Não ousa uma outra vez — Quem meu Olho — Luz viu Ou meu Dedo desfez —  Embora eu possa — viver mais] Maior ainda é o Seu poder —] Pois tenho só o de matar, Sem ter o de — morrer —	Não se livra de mim Seu inimigo —  Se é Seu rival — é meu rival — O meu Olho Amarelo vai segui-lo E o meu Dedo mortal —  Se viver mais do que Ele me é possível] Mais terá Ele que viver — Pois eu posso matar — porém não tenho] O poder de morrer —
26	Pain — has an element of Blank —] It cannot recollect When it begun — or if there were] A time when it was not —  It has no Future — but itself — Its Infinite contain Its Past — enlightened to perceive] New Periods — of Pain.	A Dor — tem Algo de Vazio —] Não sabe mais a era Em que veio — ou se havia Um tempo em que não era —]  Seu Futuro é só Ela — Seu Infinito faz supor O seu Passado — que desvela] Novos Passos — de Dor.	A Dor — tem Algo de Vazio — Não pode pressupor O seu início — ou se no tempo Chegou a não haver —  Não tem Futuro — a não ser ela — Seu Infinito a conter O seu Passado — compreende Novas Eras — de Dor.
27	I dwell in Possibility — A fairer House than Prose More numerous of Windows — Superior — for Doors —  Of Chambers as the Cedars — Impregnable of Eye — And for an Everlasting Roof The Gambrels of the Sky—  Of Visitors — the fairest For Occupation — This — The spreading wide my narrow Hands] To gather Paradise —	Habito a Possibilidade — Casa melhor que a Prosa — — De Janelas mais pródiga — — Superior — em Portas —  Cômodos como Cedros — — Impermeáveis ao Olho — E por Eterno Teto Os Dósseis do Céu —  De Visitantes — o mais justo —] Por ofício — Isto — Só as asas destas parcas Mãos] Para o meu Paraíso —	Eu moro no Possível — Casa melhor que a Prosa — Com muito mais Janelas — Superior — em Portas —  De Quartos com Cedro — Impregnáveis ao Olho — E lá no Céu as Cumeeiras Por teto Duradouro —  As Visitas — tão belas — E por Tarefa — Isto — Abrindo as minhas Mãos delgadas Colher o Paraíso —
28	I many times thought Peace had come] When Peace was far away — A Wrecked Men — deem they sight the Land —]	Paz — muita vez — fui encontrar] Quando essa Paz me era negada —] Náufrago — a Terra	Pensei que a Paz já tinha vindo E longe a Paz estava — Náufrago — que julgou ver Terra — — Lá no Meio do Mar —

	At Centre of the Sea — And struggle slacker — but to prove] As hopelessly as I — How many the fictitious Shores —] Or any Harbor be.	vislumbrada —] Eu — no Centro do Mar. Lutar ao léu — para provar — Incrédulo de viagens — Que as praias são miragens —] E os Portos, Ar —	E a refrear o esforço — nota Como eu — desesperada — Quanta fictícia Praia ainda Até no Porto estar —
29	Presentiment — is that long Shadow — on the Lawn] Indicative that Suns go down — The Notice to the startled Grass That Darkness — is about to pass —]	Pressentimento — é a Longa Sombra — no Jardim —] Sinal de que o Sol chega ao fim —] Notícia para a pobre Grama —] Que a Escuridão — já chama —]	Pressentimento — é a longa Sombra no Gramado —] Sinal de Sóis — que já se vão — O aviso à Relva em sobressalto Que vai passar a Escuridão —
30	That Distance was between Us That is not of Mile or Main— The Will it is that situates — Equator — never can	A Distância entre Nós Não é de milha ou Mar — O Desejo é que mede — O Equador — não pode —	Entre Nós estava a Distância Que não era de Milha ou Mar — Só a Vontade é que situa — O Equador — jamais —
31	Bind me — I still can sing— Banish — my mandolin Strikes true within — Slay — and my Soul shall rise Chanting to Paradise — Still thine.	Ata-me — eu canto assim —] Bane-me — um bandolim Soa, dentro de mim — Mata-me — a Alma ainda Canta até o Paraíso — Tua até o fim —	Ata-me ainda hei de cantar — Expulsa — o bandolim Dentro ressoa — Mata — e minha Alma subirá Em cânticos ao Céu — Só tua.
32	The Opening and the Close Of Being, are alike Or differ, if they do, As Bloom upon a Stalk. That from an equal Seed Unto an equal Bud Go parallel, perfected In that they have decayed.	O Abrir e o Fechar Do Ser é igual e Desigual, se o for, À Flor no Caule. Que de mesma Semente Vão, em igual Botão, Paralelos, perfeitos No que já não são.	Ao abrir e o Fechar-se Dos Seres se parecem Ou diferem, se o fazem, Como Botões no Pé Que de mesma Semente Até o mesmo Broto Seguem juntos, completos No que neles já foi.
33	The Voice that stands for Floods to me] Is sterile borne to some — The Face that makes the Morning mean] Glows Impotent on them — What difference in Substance lies] That what is Sum to me By other Financiers be deemed Exclusive Poverty!	A Voz que para mim é um Mar] É para outros chã — A Face que nasce a Manhã Fana sob outro Olhar — Que diferença há em Substância] Se o que me é Soma A outras Finanças só alcance a] Pobreza extrema!	A voz que é para mim Enchente Para alguns é regato — Esses não veem desvelar-se A Face da Manhã — Que diferença há na Substância Se o que tenho por Soma É para outros Financistas Um Patrimônio só!

34	Morning is due to all — To some — the Night — To an imperial few — The Auroral light.	Manhãs são para os mais — A Noite — para alguns — A uns poucos imperiais — A Aurora Luz —	A Manhã é de todos — A Noite — de alguns — De poucos escolhidos — A Auroreal luz.
35	Within that little Hive Such Hints of Honey lay As made Reality a Dream And Dreams, Reality.	Nesta Colmeia tais Dons de Mel eu suponho Que a realidade é Sonho E os sonhos, Reais —	Dentro dessa Colmeia As sugestões do Mel Fazem Real um Sonho E o Sonho — Real —
36	Sunset that screens, reveals — Enhancing what we see By menaces of Amethyst And Moats of Mystery.	O Ocaso se abre, aéreo — E alteia nossa vista Com ameaças de Ametista E Fossos de Mistério.	O Pôr do Sol oculta e mostra — Enfeitando o cenário Com ameaças de Ametista E Minas de Mistério.
37	There is solitude of space A solitude of sea A solitude of death, but these Society shall be Compared with that profounder site] That polar privacy A soul admitted to itself —	Há a solidão do espaço A solidão do mar A solidão da morte, mas Parecem Comunhão Ante o Ainda mais profundo sítio] A polar solidão Da alma que a si se admite —]	Há solitude pelo espaço No mar há solitude Na morte há solitude — porém todas São uma sociedade À vista dessa instância mais profunda] Polar privacidade Que uma alma dá para si própria —
38	Oh, honey of an hour I never knew thy power, Prohibit me Till my minutest dower, My unfrequented flower, Deserving be.	Oh, mel da hora Que jamais aflora, Pereça Até que a mínima mora, A mais rara flor a Mereça.	Ó mel de breve odor, Não provei teu vigor, Rejeita-me Até que meu penhor, Minha guardada flor, Mereça-te.
39	Safe in their Alabaster Chambers —] Untouched my Morning And untouched by Noon — Sleep the meek members of the Resurrection —] Rafter of satin, And Roof of stone.  Light laughs the breeze In her Castle above them — Babbles the Bee in a stolid Ear, Pipe the Sweet Birds in ignorant cadence —] Ah, what sagacity perished here!  (versão de 1859[?])  Safe in their Alabaster Chambers —] Untouched by Morning — And untouched by Noon —	A salvo nos Quartos de Alabastro —] Distantes do Festim — Dos Sóis e do Verão — Dormem os meigos mestres da Ressurreição —] Tetos de Pedra — Paredes de Cetim!]  Grandiosos vão os Anos ao Crescente — Os Mundos os seus Arcos circunscrevem —] E os Firmamentos — fogem —] Diademas — decaem — dobram-se os Doges — Gotas sem som — em um Disco de Neve —] Ah, daqui se foi toda a percepção!]	Seguros em suas Câmaras de Alabastro —] Telhas de Pedra — e Caibros de Cetim —] Sem notar a Manhã e o Meio — Dia —dormem] Os mansos membros da Ressurreição.  A brisa sopra em seu Castelo acima deles —] Baila a Abelha a zumbir para ninguém —] Soltam à toa os Pássaros o seu gorjeio — Ah, daqui se foi toda a percepção! Marcham os Anos no Crescente — acima deles —] Os Mundos cavam Arcos — rolam Céus —] Diademas — e Doges — caem — em silêncio —]

Lie the meek members of the  
Resurrection —]  
Rafter of Satin — and Roof  
of Stone!]

Como gotas na Neve — pelo  
chão —]

Grand go the Years — in the  
Crescent — above them —]  
Worlds scoop their Arcs —  
And Firmaments — row —  
Diadems — drop — and  
Doges — surrender —]  
Soundless as dots — on a  
Disc of Snow —]

(versão de 1861)

Safe in their alabaster  
chambers,  
Untouched by morning and  
untouched by noon,]  
Sleep the meek members of  
the resurrection,]  
Rafter of satin, and roof of  
stone.

Light laughs the breeze in her  
castle of sunshine;]  
Babbles the bee in a stolid  
ear;  
Pipe the sweet birds in  
ignorant cadence, —]  
Ah, what sagacity perished  
here!

Grand go the years in the  
crescent above them;]  
Worlds scoop their arcs, and  
firmaments row,]  
Diadems drop and Doges  
surrender,]  
Soundless as dots on a disk of  
snow.]

(versão de 1890)

40	The Voice that stands for Floods to me] Is sterile borne to some — The Face that makes the Morning mean] Glow Impotent on them —	A Voz que para mim é um Mar] É para outros chã — A Face que nasce a Manhã Fana sob outro Olhar —	A voz que é para mim Enchente Para alguns é regato — Esses não veem desvelar-se A Face da Manhã —  Que diferença há na Substância Se o que tenho por Soma É para outros Financistas Um Patrimônio só!
	What difference in Substance lies] That what is Sum to me By other Financiers be	Que diferença há em Substância] Se o que me é Soma A outras Finanças só	

---

deemed	alcance a]
Exclusive Poverty!	Pobreza extrema!

---