

Revista de Literatura, História
e Memória



Seção: Pesquisa em Letras no contexto
Latino-americano e Literatura, Ensino e
Cultura

ISSN 1983-1498

VOL. 16 - Nº 28 - 2020

UNIOESTE / CASCAVEL - p. 335-349

A TRADUÇÃO NO CONCRETO
A LINGUAGEM POÉTICA DE E.E. CUMMINGS POR
AUGUSTO DE CAMPOS

Translation into concrete

The poetic language of E. E. Cummings by Augusto de
Campos

Ricardo Peres de Almeida¹

RESUMO: A análise de traduções de poesia é uma forma de estudo e de crítica metalinguística, e por meio dela pode-se refletir sobre aspectos fundamentais da linguagem poética tanto na língua de partida quanto na língua de chegada (CAMPOS, 2013). No caso da poesia concreta, em que elementos estruturais dos poemas ganham notório destaque, torna-se necessário

realizar um estudo aprofundado das relações estabelecidas entre os termos, perceber suas nuances e os efeitos poéticos que cada escolha lexical, sintática e estrutural produz. Ao analisar o processo de tradução em si, torna-se visível o elo linguístico que se estabelece entre os dois textos – o original e sua tradução – que, embora em línguas distintas, mantêm uma ligação artística entre si. Neste artigo, propõe-se analisar a tradução de Augusto de Campos do poema *birds* (composto pelo poeta norte-americano e.e. cummings, com o objetivo de colocar em evidência os elementos poéticos que o processo tradutório revela, bem como sua complexidade e produção de efeitos. Para tanto, utilizar-se-á como aporte teórico textos que foram fundamentais para a tradução e crítica da poesia concreta no Brasil, sobretudo os de Haroldo e Augusto de Campos.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução poética; Poesia concreta; E. E. Cummings; Augusto de Campos.

ABSTRACT: Translation analysis of literary texts is a metalinguistic study and critique, and it is also possible to consider fundamental aspects of poetic language not only relating to the source language, but also to the target language (CAMPOS, 2013). As in concrete poetry, which structural elements of the poems are spotlighted most of the time, it is necessary to encompass a deeper study related to the connection between its elements in order to notice their nuances and the poetic effects which the selected lexical, syntactical and structural choices produce. When the translation process is analyzed in itself, it becomes visible the linguistic link that it is established between the two texts – the original and the translation – which, although they are in different languages, there is an artistic link between them. In this essay, I intend to analyze the translation Augusto de Campos made of *birds* (written by the American poet e.e. cummings, with the concern to spotlight the evidence of poetic elements that the translation proceeding reveals, as well as their complexity and effect creation.

KEY WORDS: Poetic translation; Concrete poetry; E. E. Cummings; Augusto de Campos.

INTRODUÇÃO

Este artigo é resultado de uma análise que explora alguns aspectos da tradução do poema *birds* (do poeta norte-americano e.e. cummings (1894 - 1962) realizada pelo poeta,

¹ Mestrando em Letras pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Professor no Centro Integrado de Educação de Jovens e Adultos (CIEJA)

crítico e tradutor Augusto de Campos (1931-), publicado em *No Thanks* em 1935. O objetivo principal é estudar a tradução desse poema e, por meio dela, refletir sobre os aspectos fundamentais da linguagem poética, tanto na língua de partida quanto na língua de chegada, pois “toda tradução é crítica” (Albercht Fabri, 1958 *apud* CAMPOS, H., 2013. p.32) já que exige do tradutor não apenas conhecimento linguístico como conhecimento extralinguístico também. No caso da poesia concreta, em que elementos estruturais dos poemas estão em destaque, é preciso realizar uma análise detalhada das relações estabelecidas entre os termos, perceber seus pormenores e os efeitos poéticos que as escolhas lexicais, sintáticas e estruturais produzem. Ao refletir sobre o processo de tradução, fica evidente o elo linguístico que se constitui entre os dois textos – o original e sua tradução – que, embora em idiomas diferentes, mantêm uma ligação artística entre si. Dessa forma, têm-se como objetivo principal examinar a tradução que Augusto de Campos realizou do poema *birds*(, de cummings, com o interesse de pôr em destaque os elementos poéticos que o processo tradutório revela, bem como sua complexidade e produção de efeitos.

No caso da tradução literária, existe a necessidade de certo saber artístico para que o tradutor possa compreender a obra na língua de partida e que também possa recriá-la na língua de chegada; tal recriação demanda esforço bilateral – artístico e tradutório – para compor um novo poema que seja aceitável em relação ao complexo conjunto presente na obra original, o que envolve um esforço para traduzir não apenas o valor semântico das palavras, mas o próprio signo em si, como suas qualidades sonoras, imagéticas e estruturais. Assim, como afirma Haroldo de Campos:

Então, 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 por *signo icônico* aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. (2013, p. 35).

Após perceber a complexidade da tradução literária, chama a atenção a especificidade ainda mais evidente desses elementos na poesia, já que “em cada poema ingressa-se e é-se expulso do paraíso. Um poema é feito de palavras e silêncios. Um poema é difícil” (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 2014. p.19). Por outro lado, essa dificuldade pode ser o próprio índice dos grandes trabalhos de tradução.

As análises aqui apresentadas têm o interesse de verificar como a estrutura do signo, a sonoridade do idioma e os aspectos visuais do poema interferem no processo tradutório e enriquecem o trabalho do tradutor devido à dificuldade de recriação de suas especificidades. Alguns comentários que possam surgir durante a análise sobre as opções de escolha lexical, sintática e estruturas do texto feitas pelo tradutor não visam julgar ou relativizar a competência artística e crítica de Augusto de Campos, mas de ressaltar ou colocar em evidência os efeitos que se criam a partir dessas escolhas. Vale lembrar que o tradutor teve a rara oportunidade de se comunicar com o poeta estadunidense por cartas, o que lhe deu o “ensejo, de resto, a uma breve correspondência com e.e. cummings, da qual resultaram alguns documentos importantes para a compreensão de sua poesia” (CAMPOS, A., 2012, p.30). Assim, embora não seja algo imprescindível nem necessário, tal diálogo entre os poetas possibilitou a Augusto de Campos não apenas a autorização para a publicação de suas traduções como também auxiliou na análise dos poemas de cummings. Além disso, por correspondências, foram enviadas provas das traduções ao artista norte-americano para análise e feedback, consistindo em uma rica experiência de intercâmbio artístico:

À medida que eu ia recebendo as provas, em duas vias, ia enviando uma delas a Cummings, que as corrigia e devolvia com emendas e anotações de próprio punho. Guardo comigo as provas corrigidas pelo poeta, algumas delas altamente elucidativas sobre os seus métodos de composição. (CAMPOS, A., 2012, p.31).

Portanto, as sugestões apresentadas a seguir têm o interesse apenas de fazer um comparativo para estabelecer uma melhor análise do processo tradutório, já que os trabalhos feitos pelo poeta concretista receberam correções e aprovações do próprio e.e. cummings.

A importância da realização deste estudo crítico e contínuo do trabalho de tradução literária, comparando a obra original e sua tradução, apoia-se na relevância da investigação dos aspectos linguísticos e extralinguísticos, da análise dos processos e escolhas realizadas pelo tradutor, e o resultado de seu trabalho. Tratando-se de uma tarefa sempre infundável, a tradução poética é feita contínuo e se beneficia de análises comparativas mesmo no processo de sua feitura. Além disso, deseja-se averiguar como a recriação literária da obra traduzida guia o leitor para o conhecimento de uma literatura diversa da sua; perceber se a tradução permite ao leitor compreender e apreciar a obra, devido ao processo de invenção que tornou o texto traduzido autônomo. Antonio Candido menciona a importância desses aspectos em uma obra artística:

A crítica se interessa atualmente pela carga extra-literária, ou pelo idioma, na medida em que contribuem para o seu escopo, que é o estudo da formação, desenvolvimento e atuação dos processos literários. Uma obra é uma realidade autônoma, cujo valor está na fórmula que obteve para plasmar elementos não-literários: impressões, paixões, ideias, fatos, acontecimentos, que são a matéria-prima do ato criador. A sua importância quase nunca é devida à circunstância de exprimir um aspecto da realidade, social ou individual, mas à maneira por que o faz. No limite, o elemento decisivo é o que permite compreendê-la e apreciá-la, mesmo que não soubéssemos onde, quando, por quem foi escrita. Esta autonomia depende, antes de tudo, da eloquência dos sentimentos, penetração analítica, força de observação, disposição das palavras, seleção e invenção das imagens; do jogo de elementos expressivos, cuja síntese constitui a sua fisionomia, deixando longe os pontos de partida não-literários. (2000, p. 33).

DESENVOLVIMENTO

BASES TEÓRICAS PARA FUNDAMENTAÇÃO DAS ANÁLISES

A tradução de obras artísticas, especialmente a poesia, consiste não apenas em uma mera transferência linguística, mas em um estudo crítico e profundo do poema em toda a sua complexidade, resultando em um trabalho analítico e interpretativo de grande fôlego na língua de chegada. Haroldo de Campos, em sua tese *Da Tradução Como Criação e Como Crítica*, propõe o seguinte sobre o processo tradutório:

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 fragilíssima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseção implacável, que resolve as entranhas, para fazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica. (2013, p. 43).

Além disso, Haroldo de Campos ressalta a importância da tradução para o estudo da língua, tanto para os desejosos de se tornarem escritores como para os estudantes de literatura, pois para se executar uma tradução é necessário conhecer todo um espectro de artifícios linguísticos em ambas as línguas e, no caso da poesia concreta, inclusive elementos extralinguísticos, tendo como material a própria palavra:

Se a tradução é uma forma privilegiada de leitura crítica, será através dela que se poderão conduzir outros poetas, amadores e estudantes de literatura à penetração no âmago do texto artístico, nos seus mecanismos e engrenagens mais íntimos. A estética da poesia é um tipo de *metalinguagem* cujo valor

real só se pode aferir em relação à *linguagem-objeto* (o poema, o texto criativo enfim) sobre o qual discorre. (CAMPOS, H., 2013, p. 46).

Dessa forma, percebe-se que a tradução de um poema necessita apresentar um resultado muito próximo de complexidade estética e criativa em relação à obra original. Com isso, o trabalho final do tradutor apresenta características análogas ao do texto de partida, mas trazendo novas especificidades e soluções linguísticas e extralinguísticas.

No caso da tradução da poesia concreta, as características e qualidades do texto também estão relacionadas com a posição espacial da frase, da palavra e – em alguns casos, como nos poemas de cummings – até das letras e sua quantidade, e não apenas com a sonoridade e a semântica dos termos utilizados. Como afirma Antonio Candido:

Mas, no momento em que a escrita triunfa como meio de comunicação, o panorama se transforma. A poesia deixa de depender exclusivamente da audição, concentra-se em valores intelectuais e pode, inclusive, dirigir-se de preferência à vista, como os poemas em forma de objetos ou figuras, e, modernamente, os "caligramas" de Apollinaire. A poesia pura do nosso tempo esqueceu o auditor e visa principalmente a um leitor atento e reflexivo, capaz de viver no silêncio e na meditação o sentido do seu canto mudo. (2006, p. 43).

Percebe-se, assim, o triunfo da escrita como meio de comunicação: a poesia deixa seu caráter exclusivo de audição. Ezra Pound assevera que a ruptura se deu quando o poema se tornou declamatório com o soneto, devido às suas características métricas idênticas:

Em tudo isto, o *diabo* é o soneto. Já por volta de 1300, o soneto italiano se estava tornando, ou melhor, já se tornara declamatório, em primeiro lugar porque tinha todos os versos de igual extensão, o que, por si só, era consequência do divórcio entre poesia e canção. (POUND, 2006, p. 127).

A poesia concreta, com o ideal verbivocovisual, utiliza a dimensão temática do poema como um mote, talvez um meio, pois a finalidade é o conjunto de sons e signos: uma folha de papel densa, ou outro material de suporte, animada, rica, vibrante de marcas sobre uma superfície. O historiador da arte italiano Giulio Carlo Argan comparou os poetas Verlaine e Mallarmé aos pintores Claude Monet e Auguste Renoir, que buscaram “descobrir uma pintura que representasse a ‘impressão’ visual na sua imediaticidade e flagrante” (1992, p.102), enquanto os poetas teriam buscado o “contexto fonético e rítmico dos sons”:

A pintura não é meio, é fim, da mesma forma como a poesia, para Verlaine e Mallarmé, não reside na elevação dos pensamentos, e sim no contexto

fonético e rítmico dos sons. O pintor trabalha com as cores, assim como o poeta trabalha com as palavras. A natureza é um pretexto, talvez um meio, a finalidade é o quadro: um tecido denso, animado, rico, vibrante de notas de cor sobre uma superfície. (ARGAN, 1992, p. 102).

O trabalho de Mallarmé não buscou apenas o “contexto fonético e rítmico dos sons”, mas também o silêncio representado pelo espaço em branco da página, aproximando seus textos a um tipo de musicalidade que contrapunha os ritmos sonoros ao silêncio – como a de Anton Webern. Mallarmé transpôs esse conceito no seu poema *Un Coup de Dés*, considerado por Haroldo de Campos como “uma noção visual do espaço gráfico servida pela notação prismática da imaginação poética, em fluxos e refluxos que se deslocam como de um móvel, utilizando o silêncio como Calder o ar” (2014, p.50). Dessa forma, nota-se que a poesia concreta trabalha em um âmbito além do ritmo sonoro dos léxicos, buscando o silêncio produzido pelo espaço em branco na folha, a ausência de um termo que faz o leitor refletir sobre aquele pequeno vazio deixado no papel:

Dessa verdadeira rosácea verbal que é o *Un Coup de Dés* emerge, como elemento primordial de organização rítmica, o silêncio que, para [Jean-Paul] Sartre, ‘um momento da linguagem’ e que, ‘como a pausa, em música, recebe seu sentido dos grupos de notas que o cercam’, permitindo-nos dizer da poesia o que Pierre Boulez afirmou da música em ‘Homenagem a Webern’: ‘é uma verdade das mais difíceis de pôr em evidência que a música não é somente a *arte dos sons*, mas que ela se define melhor por um contraponto do som e do silêncio.’ (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 2014, p. 50).

POETA-TRADUTOR E TRADUTOR-POETA

E.E. CUMMINGS

Edward Estlin Cummings tinha preferência por assinar seus textos com letras minúsculas, ficando conhecido como e.e. cummings. Nasceu na cidade de Cambridge, localizada no Condado de Middlesex, no estado de Massachusetts, Estados Unidos, em 14 de outubro de 1894. Em 1904, começou a escrever seus primeiros poemas.

Em 1916, na Universidade de Harvard, pôde conhecer alguns escritores de vanguarda, como Gertrude Stein e Ezra Pound. No ano seguinte, cummings publicou sua primeira seleção de poemas na antologia *Eight Harvard Poets* (Oito Poetas de Harvard). No mesmo ano, foi para a França como motorista de ambulância voluntário durante a I Guerra Mundial. Alguns meses depois, foi preso por autoridades francesas por suspeita de espionagem, uma experiência que pode ser interpretada na sua narrativa autobiográfica *The Enormous Room* (A

Cela Enorme), que descreve os prisioneiros com os quais dividiu o cativeiro, os carcereiros que subjugavam suas vítimas com grande crueldade e a sujeira que inundava o local.

Com o fim da guerra, o poeta viajou pela Europa e encontrava-se com poetas e artistas, como Pablo Picasso, cujos trabalhos ele admirava. Em 1920, cummings publicou sete poemas pela editora *The Dial*. Em seus trabalhos, o poeta estadunidense explorou radicalmente a forma, a pontuação, a morfologia e a sintaxe, abandonando as técnicas e estruturas tradicionais para criar algo novo. Ganhou popularidade, especialmente entre os leitores mais jovens, devido à simplicidade da língua e ao tratar de temas como guerra e sexo. Randall Jarrel, poeta e crítico, afirmava que a popularidade de cummings era devida a suas obras repletas de sentimentos, de sexualidade, de humor e tiradas mais ou menos impróprias e de um lirismo elementar insistente (*The Profession of Poetry*, 1950 - 1).

Em vida, cummings recebeu diversos prêmios, como Academy of America Poets Fellowship, Guggenheim Fellowships, Charles Eliot Norton Professorship, Bollingen Prize e Ford Foundation. É considerado o segundo poeta mais lido nos Estados Unidos, sendo Robert Frost o primeiro. Edward Estlin Cummings faleceu em 3 de setembro de 1962 e seu corpo está enterrado no cemitério de Forest Hills em Boston, Massachusetts.

AUGUSTO DE CAMPOS

Augusto de Campos nasceu em São Paulo, em 1931. É poeta, tradutor, ensaísta, crítico de literatura e de música. Em 1951, publicou o seu primeiro livro de poemas, *O rei menos o reino*. No ano seguinte, juntamente com seu irmão Haroldo de Campos e o amigo Décio Pignatari, lançou a revista literária *Noigandres*, origem do *Grupo Noigandres* e do movimento internacional da Poesia Concreta no Brasil. Nessa revista, publicou uma série de poemas em cores intitulada *Poetamenos*. O verso e a sintaxe convencionais eram abandonados e as palavras rearranjadas em estruturas gráfico-espaciais, sendo impressas em seis cores diferentes, inspirados em *Klangbarbenmelodie* (“Melodia de Timbres”) do compositor austríaco Anton Webern (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 2014, p.29).

Participou da organização da Primeira Exposição Nacional de Arte Concreta (Artes Plásticas e Poesia), no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Sua obra foi incluída em muitas mostras, como *Concrete Poetry: an International Anthology*, *Concrete Poetry: a World View*, *Anthology of Concrete Poetry*. Muitos de seus poemas estão reunidos em *Viva Vaia*, *Despoesia* e *Não*; este último contém um CDR de seus Clip-Poemas. Outras obras de destaque são *Poemóbiles* e *Caixa Preta*, que são coleções de poemas-objetos em colaboração

com o artista plástico e designer Julio Plaza.

Como tradutor, Augusto de Campos especializou-se em recriar a obra de autores de vanguarda como Pound, Joyce, Gertrude Stein, Cummings, Maiakóvski e Khliébnikov. Traduziu também alguns escritores do passado, como Arnaut Daniel, os trovadores provençais, Donne e os poetas metafísicos, Mallarmé e os Simbolistas franceses.

Como ensaísta, é coautor de *Teoria da Poesia Concreta*, com Haroldo de Campos e Decio Pignatari. Além disso, publicou outros livros tratando de poesia de vanguarda e de invenção, como *Poesia Antipoesia Antropofagia*, *O Anticrítico*, *Linguaviagem*, *À Margem Da Margem*.

Em 1980, explorou com mais intensidade as novas mídias, apresentando seus poemas em luminosos, videotextos, neon, hologramas e laser, animações computadorizadas e eventos multimídia, envolvendo som e música, como a leitura plurivocal de *Cidadecitycité*. Seus poemas holográficos, em cooperação com Moyses Baumstein, foram incluídos nas exposições *Triluz* e *Idehologia*. Um videoclip do poema *Pulsar* com música de Caetano Veloso foi produzido numa estação Intergraph. *Poema Bomba* e *SOS* foram animados numa estação computadorizada Silicon Graphics da Universidade de São Paulo.

ANÁLISE DO POEMA *BIRDS*(DE E.E. CUMMINGS E A TRADUÇÃO DE AUGUSTO DE CAMPOS

Logo abaixo, há o poema *brids*(de e.e. cummings do lado esquerdo e a tradução de Augusto de Campos do lado direito:

birds(
here,inven
ting air
U
)sing

tw
iligH(
t's
v
va
vas

aves(
aqui,inven
tam ar
En
)cantam

crep
uscuL(
ar
v
va
vas

vast

ness.Be)look
now
(come
soul;
&:and

vast

idão.Se)olhe
agora
(tornam
alma;
&:e

who

s)e
voi

c

es

(

are

ar

a

su

a)s

vo

z

es

(

e as

as

a

Poema de e.e. cummings

Tradução de Augusto de Campos²

Por meio de uma visualização rápida do poema *birds*(de e.e. cummings, percebe-se que há uma estruturação diferenciada, uma disposição especial para as palavras e para as letras no corpo do poema. A obra possui quatro estrofes, sendo a primeira e a terceira com cinco versos cada uma, a segunda estrofe com sete e a última com nove versos. De certa forma, é possível dizer que o poeta “libera o vocabulário de sua grafia, põe em evidência seus elementos formais, visuais e fonéticos para melhor acionar sua dinâmica” (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 2014. p. 40).

O poema apresenta o crepúsculo se formando concomitantemente ao canto das aves que inventam e usam uma melodia, *inventing air*³ *using*, no exato momento quando ocorre esse fenômeno, ressaltando a vastidão que aumenta vagarosamente, *v/va/vas/vast*, representando o anoitecer. Em seguida, surge uma alma desconhecida que se aproxima, *come soul*, e aparecem vozes que não se sabe de quem são, ou se são as vozes das aves que

² CUMMINGS, Edward Estlin. *Poem(a)s*. Tr. de Augusto de Campos. 3.ed. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

³ *air* /ɛ:/: A tune or short melodious song.
<https://www.lexico.com/definition/air>

cantavam no início do texto. Cummings “frequentemente retrata as aves sobrevoando o horizonte crepuscular, vivaz com um enigma”⁴ (FRIEDMAN, 2019, p. 92).

Na primeira parte do poema, o poeta inicia com o substantivo *birds* e um parêntese, e no final dessa introdução inicia com um parêntese e o verbo *sing*. Os parênteses criam uma ligação sintática entre os termos transformando o substantivo em sujeito e o verbo em predicado: *birds sing*. As palavras dentro dos parênteses sofrem segmentações significativas, como o verbo no gerúndio *inventing* que foi dividido em *inven-* (no segundo verso do poema) e *-ting* (no terceiro verso), dessa forma, cummings faz referência a outro substantivo (*ting: som estridente semelhante ao causado por toque em um cálice de cristal*⁵), remetendo ao canto dos pássaros. A letra *U*, em maiúscula, pode se conectar com o verbo *sing* formando outro verbo no gerúndio *using*, e a sonoridade da letra aproxima-se à palavra *you*, referindo-se ao leitor ou ao destinatário do poema. Com essa última referência sobre o grafema maiúsculo *U*, pode-se associá-lo também como sujeito do verbo *sing*, *U (you) sing*. Percebe-se que substantivo abstrato *air* remete ao conceito de uma canção melodiosa curta, sendo complemento dos verbos *inventing*, *using* e *sing*, tendo o substantivo *birds* como sujeito, *birds inventing air*, *birds using air* e *birds sing air*.

Augusto de Campos mantém a disposição do texto original, tanto das palavras quanto das letras, conservando uma estrutura estética análoga. Além disso, há o uso singular dos parênteses que criam ligações sintáticas com os termos que estão fora dos parênteses e com os elementos dentro deles. Campos optou por transcriar o verbo *using* por *encantam*, pois pôde desmembrar o verbo conjugado na terceira pessoa do plural, deixando a sílaba *en-* na quarta linha do poema e o restante, *-cantam*, na quinta linha. Assim, manteve o elo sintático entre sujeito e predicado com o substantivo e o verbo, *aves cantam*, criado pelo poeta estadunidense.

Nota-se que algumas características do poema original se modificaram no processo tradutório. Uma delas seria por razões semânticas, pois o substantivo abstrato *ar* não representa a ideia de canção ou melodia como na língua inglesa. O leitor de língua portuguesa precisa perceber a metáfora criada em *inventam ar* e relacionar o substantivo *ar* aos cantos dos pássaros. Outra característica está relacionada à estrutura léxica do verbo *using* que permitiu a cummings desmembrá-lo transformando em *U sing*, como foi explicado na análise logo acima. Em português, ao desmembrar o verbo *encantam* não há o conceito do pronome

⁴ “He [cummings] often pictures birds as flying across a twilight sky, alive with mystery” (FRIEDMAN, 2019, p.92).

⁵ *ting* \ˈtɪŋ\: a high-pitched sound like that made by a light stroke on a crystal goblet. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/ting>. Acesso em 20 de setembro de 2019.

pessoal, *you*, e nem da locução verbal *using air*; contudo transcria-se uma nova relação entre sujeito e predicado, *aves inventam ar*, *aves encantam ar* e *aves cantam ar*. Assim, na tradução de Campos, as aves não apenas usam o ar, a canção; mas encantam, cativam o ar, a melodia.

Na sequência, e.e. cummings desmembra o substantivo *twilight*, há uma contração do verbo *to be*, dando a sensação, especialmente pela sonoridade, do pronome pessoal *it* junto a sua forma verbal – *it's*. Em seguida, o adjetivo *vast* também foi desmembrado, e de início têm-se as letras iniciais proporcionando o aumento da vastidão gerada pelo crepúsculo simultaneamente, até chegar à sua completude *vast*, sucedido pelo sufixo *-ness*, permitindo uma leitura do substantivo *vastness*. Depois surge outro verbo *to be* no imperativo que pode se relacionar ao termo *vastness* por meio de hipérbato. Assim, notam-se duas orações entre os parênteses: uma com o adjetivo *vast* que mantém um elo sintático como predicativo do sujeito com o pronome pessoal *it* e o verbo *to be* conjugado, *it's vast*; e outra com o substantivo *vastness* que preserva uma conexão sintática com o verbo *to be* no final deste trecho *be vastness* na ordem direta, ou pelo hipérbato criado pelo autor *vastness be*.

Em sua transcrição, Campos optou por usar o adjetivo *crepuscular* ao invés de manter o substantivo *crepúsculo* como no original. A escolha do tradutor permitiu o desmembramento da palavra com o mesmo aspecto visual do poema original e isolar as duas últimas letras do léxico *-ar*, remetendo ao termo *ar* na primeira parte do texto. Em seguida, pôde manter a mesma estrutura visual e estrutural com o substantivo *vastidão*, conservando a ideia do aumento da *vastidão* conforme o crepúsculo se encaminha pelo desmembramento das letras iniciais do substantivo abstrato. Depois, preferiu transcriar o verbo *to be* pelo pronome *Se*, pois fará mais sentido na próxima parte do poema. Conserva, também, certa semelhança estrutural com o verbo *to be* e com o verbo *ser* conjugado no modo Imperativo na segunda pessoa do singular *sê*. Por meio dessa última analogia, nota-se que se manteve a mesma oração do original com o uso do hipérbato, *sê [tu] vastidão* na ordem direta, ou pelo hipérbato conservado pelo tradutor *vastidão sê [tu]*. Embora os radicais dos substantivos abstratos *vastness* e *vastidão* sejam semelhantes, *vast*, não foi possível conservar a oração entre parênteses *it's vast*.

Outra dificuldade que surge na sequência do texto de cummings é com relação ao verbo *to come* que mantém uma relação sintática com o substantivo *soul*. Também se percebe, pelo uso dos parênteses, a conexão desse verbo com o verbo *to be* mencionado anteriormente, sendo o verbo *to become* segmentado em duas partes, dando a sensação de simultaneidade dos verbos conectados pelo substantivo, *come soul* e *become soul*. Pela primeira alternativa exposta, nota-se outro hipérbato *come soul*, ou na ordem direta *soul come*. Na segunda opção

apresentada, é possível relacionar o substantivo *birds* como sujeito da oração, permitindo leitura *birds become soul*.

O poeta brasileiro, para transcriar esse trecho, utiliza-se do verbo pronominal *tornar-se* conjugado na terceira pessoa do plural e antecipa o pronome *se*, criando uma próclise para manter a estruturação das letras do texto original, *Se tornam*. Por meio da conjugação verbal, percebe-se que o sujeito é o substantivo *aves*, permitindo a leitura *aves se tornam alma* como no original. Nesta estrofe, devido à estrutura lexical também, não foi possível conservar o jogo poético de *become soul* e *come soul* em um único elemento, já que em nossa língua *tornar* e *vir* apresentam estruturas lexicais muito diferentes.

Nesta última parte do poema, cummings segmenta o pronome relativo *whose* e acrescenta um parêntese separando as letras *s* e *e*. Na sequência há o substantivo no plural *voices* também desmembrado e o verbo *to be* no plural, cuja segmentação provoca a sensação oposta de *vastness* devido ao aspecto visual, como se o crepúsculo terminasse para chegar a escuridão. Assim, percebe-se a ligação sintática entre o pronome relativo, o substantivo e o verbo *to be*, *whose voices are?*, uma referência aos cantos das aves no início do poema. Também com a segmentação do pronome relativo *whose*, nota-se outro pronome relativo *who* e, com o desmembramento do primeiro pronome, a letra *s* remete ao verbo *to be* no singular *'is'*, especialmente pela sonoridade, formando outra oração *who's?*, questionando não apenas a quem pertence essas vozes, mas também quem é, quem está lá.

Augusto de Campos também consegue manter a estrutura visual do poema, substituindo o pronome relativo *whose* pelo pronome possessivo *suas*, desmembrando o pronome de forma semelhante ao original. Com relação ao verbo *to be*, talvez pela semelhança estrutural e proximidade sonora, o poeta brasileiro utiliza o artigo feminino no plural *as*, e com sua repetição tem-se similarmente a sensação que é o substantivo no plural *asas* segmentado, mesmo a letra final do poema parece ligar ao artigo acima formando o termo *asa* e, em ambos os casos, fazem referência às aves no início do poema.

Percebe-se nesta estrofe a ausência dos questionamentos *whose voices are?* e *who's?*, pois houve opção em conservar o aspecto estrutural do poema. Além disso, o poema em língua portuguesa permite uma leitura diferente, relacionando essa última estrofe com alguns elementos da estrofe anterior. Se retomarmos a oração *tornam-se alma* da terceira estrofe podemos relacioná-la ao sintagma nominal da última estrofe, *suas vozes e asas*, transformando-o em sujeito da oração *tornam-se alma suas vozes e asas*, na ordem indireta, ou *suas vozes e asas tornam-se alma*, na ordem direta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma investigação comparativa entre o texto original e o texto traduzido resulta em um necessário estudo metalinguístico e uma análise crítica sobre a obra original e a traduzida, pois ao verificar as escolhas e os caminhos tomados por Augusto de Campos, percebe-se um elo artístico com a obra original, por meio de suas criações e recriações para obter uma obra artística criativa e inovadora.

O método comparativo entre original e tradução auxilia na análise do valor artístico da obra, já que é “impossível medir um produto por si mesmo, diluindo-o apenas com alguma substância neutra” (POUND, 2006, p. 60); é preciso comparar a obra com outra de igual equivalência.

Ambas as obras, a original e a tradução, apresentam o crepúsculo em sua formação e o movimento das aves neste período do dia, com o foco da imensidão da noite que se aproxima. Na sequência, surge um espectro e vozes que não se pode afirmar se são os pássaros cantando ou gemidos dessa aparição.

Cummings cria jogos icônicos com as palavras por meio da fragmentação, posicionamento das letras e pontuação para produzir o efeito desejado em cada momento do poema. Por exemplo, ao separar o sufixo *-ness* do substantivo *vastness*, ressaltando o desmembramento do adjetivo *vast* para sugerir a chegada e a vastidão do anoitecer. Em uma análise análoga, nota-se um efeito contrário com o verbo *to be* no final do poema: *are*. Nesse caso, cummings inicia com o verbo completo e elimina letra por letra a cada verso do poema até o desaparecimento do verbo, denotando o desvanecimento das vozes. Por meio dos parênteses, consegue produzir elos sintáticos entre as palavras, como o substantivo *birds* que se torna o sujeito do verbo *sing* no início do poema; e segmentar palavras gerando outras duas, como no caso do verbo *become*, na terceira parte, que foi fragmentado em dois verbos: *to be* e *to come*.

Augusto de Campos reinventa esses jogos imagéticos, sonoros, visuais em sua tradução e conserva a iconicidade do poema original recorrendo à fragmentação, à disposição das letras e ao uso da pontuação. Assim, o tradutor mantém um paralelo entre a sua criação e a de e.e. cummings - ou melhor, cria-se um elo entre os poemas, inexistente antes da transcrição tradutória. Por exemplo, ao dividir o sufixo *-idão* do substantivo *vastidão*, com foco na segmentação do radical do substantivo *vast* para induzir a aproximação e a vastidão da noite. Também é possível uma observação semelhante com o substantivo concreto *asa* no final da tradução: Campos utiliza apenas as duas letras iniciais com a conjunção aditiva *e* para

manter a quantidade de letras no verso do poema original, em seguida apenas as duas letras iniciais e no último verso a última letra do substantivo *asa*. Com isso, o tradutor evidencia o afastamento das aves que surgiram no início do poema. Através dos parênteses, Campos gera os elos sintáticos entre o substantivo concreto *aves* que se converte em sujeito do verbo intransitivo *cantam* no início do poema, e segmenta o verbo intransitivo *encantam* para fornecer outro verbo *cantam*; ao fim, ambos se tornam predicados do sujeito *aves*.

Assim, por meio do estudo comparativo entre poemas e suas traduções, é possível perceber tanto a sua complexidade quanto a sua relevância crítica. Para o poeta e crítico francês Henri Meschonnic, “traduzir não tem somente uma função prática. Mas uma importância teórica” (MESCHONNIC, 2010, p.XXI). Isso se deve porque “a tradução não faz mais do que colocar as literaturas em contato. Ela não coloca as línguas em contato, quando é questão de literatura. É o trabalho das obras nas línguas e das línguas nas obras, que a tradução traduz quando ela se inventa enquanto relação” (MESCHONNIC, 2010, p.38). Ao se traduzir literatura, é fundamental não apenas a transposição da mensagem: é preciso levar em conta o conjunto final como a composição de elos sintáticos, fonéticos e visuais. Ainda segundo Meschonnic, “a boa tradução é aquela que segue o que constrói o texto, não apenas em sua função social de representação (a literatura), mas em seu funcionamento semiótico e semântico” (MESCHONNIC, 2010, p.28).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. 4ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CAMPOS, Augusto. *Não, Obrigado*. In: CUMMINGS, Edward Estlin. **Poem(a)s**. 3.ed. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta Brasileira**: história e crítica. 5.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem & Outras Metas**: ensaios de teoria e crítica literária. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**. 6.ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000. v.1 e 2.

_____. **Literatura e Sociedade**. 9.ed. Rio de Janeiro: Editora Ouro sobre Azul, 2006.

CUMMINGS, Edward Estlin. **Poem(a)s**. Tr. de Augusto de Campos. 3.ed. Campinas: Editora

Unicamp, 2012.

FRIEDMAN, Norman. **E. E. Cummings**: the art of his poetry. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press, 2019.

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

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. Tradução de Augusto de Campos. 11.ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

Recebido: 16/09/2020

Aprovado: 12/11/2020