



Universidade Estadual do Ceará  
Ronilson Ferreira de Melo

A gesticulação semiótica de e.e. cummings na tradução  
de Augusto de Campos

Fortaleza – Ceará  
2006

Universidade Estadual do Ceará  
Ronilson Ferreira de Melo

## A gesticulação semiótica de e.e. cummings na tradução de Augusto de Campos

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado Acadêmico em Lingüística Aplicada da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Lingüística Aplicada. Área de concentração: Tradução, Terminologia e Processamento da Linguagem.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Soraya Ferreira Alves

Fortaleza – Ceará  
2006

Universidade Estadual do Ceará  
Curso de Mestrado Acadêmico em  
Linguística Aplicada

Título do trabalho: A gesticulação semiótica de e.e. cummings na tradução de  
Augusto de Campos

Autor: Ronilson Ferreira de Melo

Defesa em: 18/ 05 /2006

Conceito obtido: Satisfatório

Nota obtida: 8,7

Banca examinadora

---

Soraya Ferreira Alves, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>.

Orientadora

---

Denise Azevedo D. Guimarães, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>

1<sup>a</sup> examinadora

---

Vera Lúcia Santiago Araújo, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>

2<sup>a</sup> examinadora

## Dedicatória

Dedico este trabalho ao Supremo do Universo, “àquele que, segundo o seu poder que opera em nós, pode fazer mais do que superabundantemente além de todas as coisas que peçamos ou concebamos. Digno és, [**Jehováh**], sim nosso Deus, de receber a glória, e a honra, e o poder, porque criaste todas as coisas e porque elas existiram e foram criadas por tua vontade.”

*Efébios 3:20; Apocalipse 4:11- Tradução do Novo Mundo das Escrituras Sagradas.*

## Agradecimento

Agradeço:

- À professora Soraya, pela orientação, o caminho e a compreensão sem limites;
  - Ao CMLA e a FUNCAP, que tornaram a realização dessa tarefa possível;
  - Aos colegas Renata Mascarenhas, Francisco Wellington, Jean, Cândida Melo, Margarete Corchs, Antonio Largura, Marta, Cristine, Valéria, Áuria e Nilson, pelo companheirismo e pelos exemplos de determinação no cumprimento das tarefas a que nos propomos;
  - Às professoras Vera Santiago, Antonia Dilamar, Paula Lens, Soraya Alves, por seus exemplos de dedicação ao Mestrado Acadêmica em Lingüística Aplicada;
  - Ao professor Luciano Pontes, às professoras Vera Santiago e Soraya Alves pelas boas vindas a mim desejada no início de minha jornada ao CMLA.
  - À professora Soraya Ferreira Alves pela orientação durante o Estágio de Docência e por sua disponibilidade perene em ajudar em todos os resultados;
  - À Maria do Carmo, porto seguro de levas de mestrandos confusos;
- À minha amada esposa, Ângela, pelo seu indizível apoio por tempo integral.

## Resumo

A tradução de textos literários está repleta de dificuldades oriundas das mais diversas razões que vão desde a estrutura das línguas envolvidas no ato tradutório até os aspectos formais que envolvem as obras que serão traduzidas. Como consequência desta dificuldade surgiram teorias que abordam a problemática da tradução. Entre estas destacamos a estética tradutória brasileira dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos a “Transcrição”, definida como “*operação radical de tradução*” (CAMPOS, H. 1981:185). Nesta, o autor expõe seus pressupostos teóricos como um instrumento de análise contributivo à Lingüística Aplicada, no campo da tradução de textos literários. Dentre estes, destacaremos os poemas de e.e.cummings que são objeto de nossa análise, objetivando saber qual é a proposta tradutória de Augusto de Campos aplicada a estes poemas; se o tradutor observa os aspectos formais que compõem a obra de e.e.cummings, e se consegue exercer a proposta de sua estética aplicada à tradução dos poemas do autor americano. A Semiótica é usada como base teórica para fundamentar a análise dos poemas em inglês. Esta exposição permitiu observar se Augusto de Campos aplica sua estética tradutória na tradução destes poemas. Esta nossa análise nos permitiu concluir se o tradutor ao fazer uso de sua estética observa os aspectos formais inerentes aos poemas-minuto de e.e.cummings.

## Abstract

The translation of literary texts is replete of difficulties proceeding from the most diverse reasons ranging from the structure of the languages involved in the translation act to the formal aspects that involve the works to be translated. As a consequence of this difficulty, many theories that approach the problem of translation have emerged. Among them we highlight Haroldo's and Augusto de Campos's brasilian translation aesthetics "Transcrição", defined as "*radical operation of translation*" (CAMPOS, H. 1981:185). On this, the author exposes his own theoretical presupposition as a contributive analyzes instrument to Applied Linguistic in the field of literary texts translation. Among them we will highlight e.e.cummings's poems which are the object of our analyses, aiming to know what Augusto de Campos's translation proposal is applied to these poems; if the translator observes the formal aspects that compose e.e.cummings's works; if he is able to perform his aesthetical proposal applied to the translation of the american author's poems. Semiotics is used as a theoretical basis to ground the english poems's analyses. This exposition permits to observe whether Augusto de Campos applies his translation aesthetics on the translation of theses poems. Our analyses permitted us to conclude whether the translator in the use of his aesthetics observes the formal aspects inherent to e.e.cummings's minute-poems.

**LISTA DE FIGURAS:**

Figura 01: poema "LIXO".....	42
Figura 02: poema "the sick rose".....	48
Figura 03: poema "a rosa doente".....	49
Figura 04: Marion Morehouse.....	68
Figura 05: poema "r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r".....	80
Figura 06: poema "r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r".....	115
Figura 07: poema "o-h-o-t-n-a-f-g-a".....	115
Figura 08: carta de e.e.cummings à Augusto de Campos (1).....	117
Figura 09: carta de e.e.cummings à Augusto de Campos (2).....	119
Figura 10: poema "so".....	121

## Sumário

Introdução.....	09
1. Estudos de tradução.....	17
1.1 Historiografia da teoria da tradução.....	17
1.2 A estética tradutória dos irmãos Campos.....	24
1.2.1 Exposição dos elementos que compõem a estética tradutória da transcrição.....	37
1.2.2 A poética concretista: início de uma proposta estética.....	39
1.2.3 Exposição da estética tradutória de Augusto de Campos em William Blake.....	45
1.2.4 Exposição da estética tradutória de Augusto de Campos em Gerard Manley Hopkins.....	51
2. A gesticulação semiótica de e.e.cummings.....	60
2.1 A Semiótica peirciana: uma ferramenta de base para a análise da iconicidade cummingsiana.....	60
2.2 Estética, vida e obra de e.e.cummings.....	67
2.3 Subsídios teóricos.....	73
2.4 Análise do corpus: os poemas de e.e.cummings.....	76
2.4.1 Análise do poema “brlght” (1935).....	76
2.4.2 Análise do poema “r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r” (1935).....	80
2.4.3 Análise do poema “n” (1958).....	84
2.4.4 Análise do poema “off a pane)the” (1958).....	89
2.4.5 Análise do poema-minuto “l(a)” (1958).....	96
3. Exposição da estética tradutória de Augusto de Campos na análise das traduções dos poemas de e.e.cummings.....	104
4. Considerações finais.....	124
5. Referências Bibliográficas.....	126

## Introdução

A tradução como um campo de estudo da Lingüística Aplicada tem se ocupado primordialmente em resolver as questões com respeito ao uso dos idiomas estrangeiros na cultura de chegada, pois, estão repletos de palavras que apontam para itens gramaticais, pragmáticos, para metáforas e símiles que são empregados de modos diferentes em cada idioma.

No campo da poesia, onde de acordo com Jakobson (1995) “*reina a paronomásia*”, esta diferença tende a uma divergência cada vez maior, tornando cada idioma uma “*ordem estrutural*” (DERRIDA 2002:12) singular, limitada pela “*multiplicidade irreduzível das línguas*”. Esta multiplicidade limita também o que Derrida (2002), identifica como “*tradução verdadeira, uma entr’expressão transparente e adequada*”, pois traz consigo uma pluralidade de sentidos e associações possíveis, dificultando assim o transporte de tal conteúdo para uma outra língua por meio da tradução.

Diante desta dificuldade, abre-se para a tradução a possibilidade de se “*exprimir a relação mais íntima entre as línguas*”, e de se “*remarcar a afinidade*” (DERRIDA 2002) entre as mesmas, pelo fato de terem sua origem e multiplicidade em uma ordem estrutural comum a todas elas. Mesmo estando repleta de dificuldades, observa-se que a tradução é a operação mediadora entre os mesmos textos escritos em línguas diferentes.

Toda esta estrutura complexa exigiu uma reflexão para o ato tradutório visto estar inçada de complexos estratagemas que devem ser solucionados e viabilizados por meio da tradução. Desta reflexão surgiram teorias que trouxeram em suas bases questões que são discutidas com o objetivo de alicerçar o ato tradutório em pressupostos teóricos que elucidam sua prática e que corroboram com a Lingüística Aplicada para resolverem juntas as questões com respeito ao uso dos idiomas estrangeiros.

Estas teorias têm gerado debates que emergem como uma resposta aos diversos problemas pertinentes ao ato tradutório, pois, cada uma salienta uma real necessidade inerente à tradução encontrada durante o seu exercício e que serviu de base para compor os pensamentos nela encontrados. Alguns destes pensamentos, que influenciam diretamente no ato tradutório, não são mais utilizados, pois foram elaborados com as questões pertinentes à época da tradução e se mostram obsoletos para a época atual, pois a tradução evoca a idéia de se levar em consideração o contexto no qual está inserida. Outros ainda estão em pleno desenvolvimento e sendo testados a cada exercício da função.

Deste modo, observa-se que as teorias servem de base para o exercício do ato tradutório. Estas apontam para o fato de que a tradução não realiza apenas a *“passagem: de um texto para outro, de um espaço para outro, de um tempo para outro”*, mas permite ao leitor conceber a idéia de que a tradução emerge como uma *“noção expandida da língua”*, e que esta é um esforço no sentido de se tentar *“alargar os horizontes e a capacidade da língua para a qual se traduz”*.(SELIGMANN-SILVA 2005:189)

Este pensamento faz surgir questões durante o ato tradutório, tais como se o tradutor deve ou não levar em conta a cultura de chegada, o que deve ser prioritário para a tradução enquanto tarefa, quais as principais correntes que servirão de base para o seu exercício. Estas questões influenciarão no resultado final exigindo do tradutor uma constante crítica perante o uso da língua.

Nesse contexto, este trabalho insere a estética tradutória brasileira dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, denominada de Transcrição, como uma proposta de reflexão e prática dos aspectos que envolvem a tradução, uma vez que muitos dos escritos poéticos que chegaram até nós intermediados pelo ato tradutório, assim o fizeram por meio da estética tradutória dos irmãos Campos.

Milton (2004:121) examinou a tradução de poesias no Brasil feita entre 1965 e 2004. Em um quadro estatístico que mostra o número de traduções por tradutor, no par lingüístico inglês x português, o nome de Augusto de Campos aparece em segundo lugar. Explica que o primeiro lugar em número de traduções do

inglês para o português ficou para um “*catedrático da área da literatura inglesa da Universidade de São Paulo*”<sup>1</sup>, que traduz apenas “*obras produzidas em inglês*”<sup>2</sup>. (MILTON 2004:121)

Ao se comparar as traduções de obras por tradutor, num outro quadro que inclui as traduções de qualquer idioma para o português, o nome de Augusto de Campos também aparece em segundo lugar, porém com uma diferença. No primeiro quadro, Augusto aparece quatro pontos percentuais abaixo do tradutor com maior número de traduções no par lingüístico inglês x português. No quadro seguinte, mesmo aparecendo em segundo lugar, Augusto surge apenas um ponto percentual abaixo do tradutor com maior número de traduções de poesias de vários idiomas para o português.

Nesse mesmo quadro, o nome de Haroldo de Campos aparece em terceiro lugar com cinco pontos percentuais de diferença do tradutor com maior número de trabalhos traduzidos para o português, e Milton (2004:122) destaca assim que “*é possível ter uma idéia da produção considerável de Augusto e Haroldo de Campos*”<sup>3</sup>, fato este que coloca o nome dos irmãos Campos como referencial teórico no campo da tradução poética e literária.

Não podemos deixar de mencionar os esforços prodigiosos que outros tradutores de renome fizeram com o mesmo teor, tais como Antonio Houaiss, que traduziu a obra “*Ulysses*” do autor irlandês James Joyce, recriando os neologismos e onomatopéias inerentes à obra; Modesto Carone, que queria saber como soaria Franz Kafka em português, com suas frases de longos períodos e inversões semânticas, e José Paulo Paes, que ao traduzir Lawrence Sterne, em “*Tristram Shandy*”, respeitou as peculiaridades estilísticas do texto narrativo, manteve os longos e intrincados períodos do texto original e com respeito aos trocadilhos dos personagens, tentou buscar, “*na medida do possível, aproximações em português para tais efeitos*” (PAES 1990:98)

---

<sup>1</sup> “*Catedrático of the area of English Literature at the Universidade de São Paulo*”.

<sup>2</sup> “*Works from English*”.

<sup>3</sup> “*It is possible to have an idea of the considerable production of Augusto and Haroldo de Campos*”.

Estes respeitaram, de acordo com Max Bense, a "fragilidade" da informação estética contida na forma que transcende as palavras que compõem o poema, sendo capazes de resgatar, de acordo com Haroldo de campos, "*o conceito de temperatura informacional do texto*":

"Assim, serão razões de ordem estética e não exclusivamente lingüístico-estatísticas que envolverão a necessidade de um teor mais alto ou mais baixo, máximo ou mínimo, na temperatura informacional de um dado texto artístico, como poema por exemplo [...] há, distinto do lingüístico, um conceito próprio, pensamos, de 'temperatura informacional do texto estético', decididamente ligado à evolução de formas no plano criativo".(CAMPOS 1987:139)<sup>4</sup>

A estética tradutória da transcrição, elaborada pelos poetas concretistas brasileiros, se firmou como instrumento primordial para a tarefa de traduzir, para o português, os poemas que têm em suas estruturas aspectos formais que valorizam o perfil sensível da mensagem contido na forma.

Esta estrutura ressalta os pressupostos teóricos do conteúdo apresentado por esta estética, por ser a mesma elaborada como uma teoria voltada para alicerçar os procedimentos de tradução que tentam resgatar os aspectos formais da obra fonte.

Embora este trabalho contemple apenas as obras traduzidas por Augusto de Campos, não passarão despercebidos os esforços de outros teóricos e tradutores que muito contribuíram para a tradução brasileira. Entre estes, podemos citar Haroldo de Campos e Décio Pignatari que conjuntamente com Augusto de Campos propuseram uma estética baseada na observação da forma dentro de uma seleção criteriosa do que seria traduzido.

A preocupação evidente por meio da escolha do material a ser traduzido é explicitada nas palavras de Haroldo de Campos:

"Os móveis primeiros do tradutor, que seja também poeta ou prosador, são a configuração de uma tradição ativa (daí não ser indiferente à escolha do texto a traduzir, mas sempre extremamente reveladora), um exercício de

---

<sup>4</sup> A citação identificada por "(CAMPOS, H.)" refere-se a Haroldo de Campos, enquanto que "(CAMPOS)" refere-se a Augusto de Campos.

intelecção e, através dele, uma operação de crítica ao vivo." (CAMPOS,H. 1992:43-44)

Corroborando com a idéia da importância da escolha do texto a ser traduzido, Haroldo adicionalmente nos informa que a função crítica da tradução, como leitura, exerce uma interferência direta na tradução via escolha do texto e que, de acordo com Carvalho (2004:24), esta seleção do texto literário "*está na base do ideário concretista*":

"Em estudo anterior sobre a poesia de Haroldo de Campos aproximei essa atitude do que diz Roland Barthes[...]sobre a escolha do escritor daquilo que quer lançar no mundo que é o seu[...]trata-se, pois, de selecionar aquilo que realmente possa interferir no sistema literário, dinamizando-o." (CARVALHAL 2004:24)

Esta preocupação originou a "transcrição" de uma obra em outra língua, na tentativa de resgatar os aspectos formais inerentes a cada escritura.

O aporte haroldiano inserido na teoria da (re)criação do ato de traduzir, se tornou oficina no campo da tradução, sendo usado para dar apoio às discussões, debates e encontros que visam discorrer sobre o assunto.

Por exemplo, Carvalho (2004), reunindo estudos de reflexões sobre o fazer tradutório, se propõe homenagear o teórico, ensaísta e tradutor Haroldo de Campos.

Na apresentação, Carvalho (2004:9-10), afirma que "*tradução é fator não apenas de difusão de textos em processos interliterários*", e refletindo sobre a prática tradutória conclui que "*é também um elemento iluminador dos procedimentos criativos e receptivos*".

Ampliando suas palavras, que são apoiadas pelas reflexões teóricas sobre a tradução e suas práticas, por meio dos textos que examinam a prática tradutória, inseridos na obra citada acima, Carvalho (2004:10) mostra que a teoria desenvolvida pelos irmãos Campos, em que Haroldo de Campos se coloca como o mais teórico (eis a razão de homenageá-lo), tornou-se referencial teórico

diferenciado na arte da tradução literária:

“Um dos grandes inovadores no modo de traduzir, que mudou os paradigmas estanques da prática tradutória e nos ensinou a pensar a tradução vinculada ao contexto cultural, foi Haroldo de Campos. Seu conceito de transcrição, sinônimo de uma operação radical de tradução, implicou, inclusive, como ele mesmo nos diz, “uma cunhagem neológica de termos especificadores: recriação, transcrição, reimaginação (caso da poesia clássica chinesa), transparadisação ou transluminação (Seis cantos do Paraíso de Dante) e transluciferação mefistofáustica (Cenas Finas do Segundo Fausto de Goethe)”.

Os autores mencionados neste trabalho, bem como a amostragem de seus poemas, servem como introdução e exercício da estética tradutória de Augusto de Campos. Esta nos permitirá enxergar mais de perto como a tradução de textos literários pode se constituir dentro da proposta de origem concretista, uma crítica à linguagem.

“*As leis estilísticas*” da lírica moderna “*tornaram-se claras*” principalmente a partir de Mallarmé (FRIEDRICH 1991:10). No poeta francês, o uso de diferentes tipos de impressão e das grandes intersecções de branco da folha, bem como a posição das linhas na página, visam a criar uma estrutura que “*transcende a versificação linear, colocando o poema em nova dimensão perceptiva*” (CAMPOS 1999:24). Por outro lado, “*o espantoso modernismo*” deste, “*é explicado a partir dos poetas hodiernos*” (FRIEDRICH 1991:10). Destes, e. e. cummings recebe destaque, pois, o papel que o espaço gráfico começa a ganhar com o poema “Um coup de dê” (1897), atinge um ápice em cummings, estabelecendo uma fissura cada vez maior entre som e grafema.

Em cummings, empregando a terminologia de Peirce, “*a grafia abandona seu estado de signo simbólico em segundo grau, para alçar-se à posição de signo em certo grau de primeiridade, capaz de gerar relações significantes autônomas*”. (PEIRCE apud FIGUEIREDO 1977:57) O legado vanguardista de cummings completa por assim dizer o “*paideuma*”<sup>5</sup> da poesia concreta operando drasticamente sobre a materialidade do poema, no plano da sintaxe. Em cummings, as palavras

---

<sup>5</sup> É a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um número mínimo de tempo com itens obsoletos. (POUND 1995:11-12)

*“não mais significam o que delas se espera, porque já não são mais palavras... adquirem feições icônicas”*. (PIGNATARI 1987:113) Em sua extremada valorização do grafema, cummings surge naturalmente como um desdobramento do poema mallarmaico, revitalizando o dado visual.

Com respeito ao seu legado de vanguarda, pode-se dizer mesmo que o aporte cummingsiano, voltado especialmente para o campo da microestrutura do poema, *“é a contribuição mais decisiva para o laboratório dos poetas de hoje”*. (CAMPOS 1999:191) Em cummings, há poemas em que a sintaxe é ostensivamente visual, colocando o poeta entre aqueles que realmente transformaram a linguagem poética de nosso tempo, abolindo as fronteiras entre a realidade e a ficção, e que de acordo com Campos (1999:189):

“Este último veio é o contributo mais característico e mais importante de cummings à poética atual, e através dele se definiu uma particular fisionomia cummingsiana, não apenas no âmbito da poesia norte-americana, mas no panorama da poesia universal.”

Com base no exposto, este trabalho objetiva analisar como Augusto de Campos, a partir de sua estética tradutória, traduz (transcria) os poemas de e.e.cummings, procurando responder a seguinte pergunta:

#### 1. Qual é a proposta tradutória de Augusto de Campos?

Portanto, esta pesquisa percorre um caminho no qual o primeiro capítulo desta dissertação abordará as diferentes teorias de tradução debaixo do subtítulo “A Historiografia da teoria da tradução”, este mostrará quais as teorias que serviram de base para compor as diferentes correntes literárias que abordam a problemática da tradução.

Este mesmo capítulo nos informará quais são os pressupostos teóricos que contribuíram para a fundamentação teórica da estética tradutória da “transcrição” elaborada pelos irmãos Campos, fundamental para a compreensão da proposta tradutória que será analisada neste trabalho, a saber, as traduções dos poemas de e.e.cummings feitas por Augusto de Campos.

O segundo capítulo conterà uma análise dos poemas de e.e.cummings, tendo como base a Semiótica Peirciana, visto que estes buscam por meio de associações icônicas, a passagem do meio verbal para o não-verbal.

No terceiro capítulo será feita a análise da estética tradutória proposta por Augusto de Campos, aplicada nas traduções da estrutura gráfico-espacial cummingsiana, bem como constará as considerações finais pertencentes ao nosso trabalho.

## 1. Estudos de Tradução

### 1.1 A Historiografia da teoria da Tradução

"A poesia é de um espírito tão sutil que, ao se derramar de uma língua para outra, tudo se evapora; e, se um novo espírito não for acrescentado na transfusão, nada restará a não ser um *caput mortuum*".

*John Denham. Prefácio à tradução da Eneida de Virgílio - 1656.*

Antes de abordarmos os pressupostos teóricos que compõem a estética tradutória da transcrição, o que será feito no próximo subcapítulo, traçaremos o histórico das teorias da tradução por meio de alguns teóricos que nos ajudam no entendimento dos processos envolvidos no ato da tradução.

Um dos primeiros escritores a formular uma teoria da tradução foi o humanista francês Etienne Dolet (1509-1546), que estabeleceu cinco princípios para o tradutor :

- 1) "...entender completamente o sentido e o significado expressos pelo autor original, embora tenha toda a liberdade para clarificar os aspectos obscuros.
- 2) Ter um conhecimento perfeito tanto da língua de partida como da língua de chegada.
- 3) Evitar as traduções à letra.
- 4) Usar uma linguagem de utilização corrente.
- 5) Escolher e ordenar as palavras de forma apropriada à produção do tom correcto." (DOLET apud BASSNETT 2003:97).

Estes princípios destacam a importância da compreensão do texto de partida, como requisito fundamental para a tradução.

George Chapman (1559-1634), o tradutor de "A *Iliada*", de Homero, para o inglês, que corroborou as idéias de Dolet, afirmou que um tradutor deveria tentar atingir o "*espírito do original*", acreditando assim que esse "espírito" pudesse ser recriado em outro contexto cultural, e que a habilidade de um tradutor consistia em observar "*as figuras e formas do discurso propostas pelo autor*", evitando assim

"perdas excessivas" no ato da tradução, por se apoiar numa "sólida investigação de outras versões e glosas".(CHAPMAN apud BASSNETT 2003:98)

John Dryden (1631-1700) tentou resolver os problemas da tradução ao formular três tipos básicos em sua teoria:

"Consta que há três tipos de tradução; primeiramente a metáfrase, 'tradução de um autor palavra por palavra, e linha por linha, de uma língua para outra'[...] Em segundo lugar, há a paráfrase, ou 'tradução com latitude'[...] seu sentido, que também pode ser ampliado, mas não alterado. [...] Em terceiro lugar, há a imitação, em que 'o tradutor assume a liberdade [...] de variar as palavras e o sentido. [...] Porém, o que o tradutor não pode fazer é mudar o significado dado pelo autor.'" (o grifo é meu). (DRYDEN apud MILTON 1998:26-27)

Dryden, no entanto, elege o segundo como o tipo mais equilibrado, porém salienta que o tradutor não pode mudar o significado dado pelo autor. Apresenta seu argumento afirmando que o tradutor deve "*conformar o nosso gênio ao dele, dar ao seu pensamento o mesmo toque*", mas, segundo Dryden, não possuindo "*o privilégio de alterar as formas e os traços com o pretexto de que assim sua obra será melhor.*" (DRYDEN apud BASSNETT 2003:105)

Muito embora Dryden seja considerado o mais importante teórico sobre a tradução durante o fim do século XVII e início do século XVIII, as corrente teóricas sobre tradução literária do século XX e XXI abordam questões outras que se ocupam de diferentes aspectos da arte de traduzir. Porém, os termos usados hoje em dia, mesmo sendo diferentes, mostram que muitos escritores ainda se valem da influência da teoria de Dryden ao propor suas divisões teóricas sobre tradução.

Alexander Pope (1688-1744) seguiu de perto as idéias de Dryden e acentuou a necessidade de uma leitura atenta do original para detectar as minúcias do estilo e da forma, para manter aceso o "fogo" do poema. (POPE apud BASSNETT 2003:106) Pope fez um apelo ao bom gosto em seus comentários sobre a tradução para o inglês, no seu prefácio à *Ilíada*, ao nos informar que o mais importante é "*a chama do poema*", ao descrever as qualidades que procura quando realiza uma tradução.(POPE apud MILTON 1998:35.)

O primeiro estudo sistemático sobre os processos e análise da tradução apareceu com Alexander Fraser Tytler, advogado escocês, que publicou, em 1790, um volume intitulado "*The Principles of Translation*" onde afirma entender que o "*dever de um tradutor de poesia nunca deve ser o de diminuir o seu original*". (TYTLER apud MILTON 1998:39). Desta forma, Tytler concorda com as idéias de Dryden e admite que deva haver uma ligação forte entre o tradutor e o original, conforme se observa em seus três princípios-leis de tradução:

- "1) - A tradução deve fazer uma transcrição completa da idéia da obra original;
- 2) - O estilo e o modo da escrita devem ser do mesmo carácter do original;
- 3) - A tradução deve ter toda a naturalidade da composição original." (TYTLER apud BASSNETT 2003:110)

Vale ressaltar que as diferentes correntes teóricas da tradução, muito embora preocupadas com a problemática acerca do ato de traduzir, não ficam imunes aos conflitos que emergem acerca do tema. Por exemplo, Coleridge (1772 - 1834) apontava para uma teoria da distinção entre fantasia e imaginação que levanta a questão do conflito de se definir a tradução como "*atividade mecânica*" ou como "*atividade criadora*".(COLERIDGE apud BASSNETT 2003:112)

Já na Alemanha, Friedrich Schlegel (1772-1829) concebia a tradução como uma categoria do pensamento e não como uma atividade ligada apenas à língua e à literatura (SCHLEGEL apud BASSNETT 2003:113). Para ele, o tradutor é visto como introdutor de novas formas, e na literatura alemã, a tradução é considerada como tendo grande valor para o desenvolvimento do indivíduo. Milton (1998:62), em seus estudos sobre a tradução alemã, afirma que, neste caso, "*tanto o indivíduo como a nação passam por algo mais nobre e mais complexo*", quando ambos são contaminados "*pelo desejo e a vontade de traduzir as literaturas de culturas estrangeiras para o alemão*".

No período pós-romantismo, Friedrich Schleiermacher (1768-1834) propôs a criação de um subsistema lingüístico próprio para ser utilizado apenas na literatura traduzida. A teoria de Schleiermacher foi apoiada por diversos tradutores ingleses do século XIX; um desses foi Thomas Carlyle (1795-1881) que, na época Vitoriana, utilizou elaboradas estruturas do alemão, argumentando que os alemães

estudavam as outras nações "*interpretando o seu espírito*", para participar de "*todo e qualquer valor ou beleza*" que outra nação tenha produzido (CARLYLE apud BASSNETT 2003:117).

O lingüista russo Roman Jakobson (1896-1982) distingue três tipos de tradução através de uma classificação que ressalta a impossibilidade de não se obter através de uma tradução a completa equivalência:

- "1) A tradução intralingual ou reformulação (rewording) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) A tradução interlingual ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- 3) A tradução inter-semiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais." (JAKOBSON 1995:64, 65).

Com base nesta classificação, Jakobson admite que "*toda experiência cognitiva pode ser traduzida*", e havendo uma deficiência, "*a terminologia poderá ser modificada por empréstimos*", ocorrendo assim as "*transferências semânticas*". (JAKOBSON 1995:67). Porém, este pensamento ressalta a impossibilidade de não se obter a completa "*equivalência*" através do ato tradutório. O que acontece na realidade, de acordo com Jakobson, é:

"O tradutor recodifica e transmite uma mensagem recebida de outra fonte. Assim, a tradução envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes. A equivalência na diferença é o problema principal da linguagem e a principal preocupação da Lingüística."(JAKOBSON 1995:65).

No campo poético, a consideração de Jakobson (1995:72) é mais rígida, pois considera a poesia "*intraduzível*", porém, ele oferece uma proposição elucidativa ao afirmar que:

"Em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto...a paronomásia, reina na arte poética; quer esta dominação seja absoluta ou limitada, a poesia por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa." (JAKOBSON 1995:72)

Desse modo, Jakobson entende que a tradução envolve uma série de operações das quais o ponto de partida e o produto final funcionam dentro de uma

dada cultura; e para executar estas operações, o tradutor terá que recorrer a uma combinação de unidades para encontrar "uma formulação equivalente aproximada". (BASNETT 2003:39)

Os estudos de tradução incluem a abordagem sistêmica de Itamar Even-Zohar e Gideon Toury sobre a teoria dos polissistemas. Esta teoria consiste em desviar o centro das atenções dos debates sobre fidelidade e equivalência, para um exame do papel do texto traduzido no seu novo contexto. Porém, esta abordagem não se desvincula da importância de se considerar a atividade tradutora como "...*tendo significado cultural...*"<sup>6</sup> (TOURY 1995:54). Portanto, esta teoria visa em primeiro lugar satisfazer a necessidade da cultura de chegada, fazendo deste sistema o seu objeto de estudo (BASNETT 2003:11).

Os estudos descritivos da tradução, de acordo com Toury (1995:56), oferecem ao tradutor a oportunidade de "*submeter-se ou ao texto original e suas normas, ou às normas ativas na cultura de chegada*"<sup>7</sup>, revelando assim que o item cultura tem um papel importante a ser considerado durante o ato tradutório:

"Assim, enquanto a adesão às normas de origem determina uma adequação da tradução comparada ao texto fonte, a subscrição as normas originadas na cultura alvo determina a sua aceitabilidade."<sup>8</sup> (TOURY 1995:56)

Lefevere (1982) desenvolveu a noção de tradução mais como "refração" do que "reflexo" e propôs um modelo mais complexo do que a noção de tradução como espelho do original. Para tal abordagem, ele empresta da física o termo refração, e o aplica na literatura com a seguinte definição:

"... refrações - A adaptação de uma obra literária para um público diferente, com a intenção de influenciar o modo como aquele público lê a obra."<sup>9</sup> (LEFEVERE 1982:234-235)

---

<sup>6</sup> "...*having cultural significance...*"

<sup>7</sup> "*subject him-/herself either to the original text, with the norms it has realized, or to the norms active in the target culture.*"

<sup>8</sup> "*Thus, whereas adherence to source norms determines a translation's adequacy as compared to the source text, subscription to norms originating in the target culture determines its acceptability.*"

<sup>9</sup> "... *refractions - the adaptation of a work of literature to a different audience, with the intention of influencing the way in which that audience reads the work.*"

Toda obra literária está inserida na cultura pertencente ao idioma em que foi originalmente escrita. Diferentes idiomas refletem culturas diferentes. Sob este prisma, Lefevere (1982:237) afirma que "*As traduções são produzidas sob restrições que vão além daquelas pertinentes aos aspectos lingüísticos.*"<sup>10</sup>, e que estas alcançam o lado pragmático da língua de origem refletindo sua cultura, gerando dificuldades para o ato tradutório. Porém, ele ameniza esta dificuldade por recorrer à refração:

"Uma refração (quer seja tradução, crítica, historiografia)... representa um meio termo entre dois sistemas e é, como tal, o perfeito indicador das restrições dominantes em ambos os sistemas."<sup>11</sup> (LEFEVERE 1982:237).

Ao afirmar que a tradução como refração exerce influência, pois "*tenta transportar uma obra literária de um sistema para outro*"<sup>12</sup>, Lefevere (1992: VII) evoca sua própria definição de tradução como "*uma reescrita de um texto original*"<sup>13</sup> que, como tal, "... *manipula a literatura para operar em uma dada sociedade de um determinado modo*"<sup>14</sup>, pois em seu aspecto positivo, "*pode auxiliar na evolução de uma literatura e de uma sociedade.*"<sup>15</sup>

Lefevere (1992:9) ainda sustenta a idéia de que a tradução como reescrita "*pode introduzir novos conceitos*"<sup>16</sup>, mas "*pode também conter as inovações*"<sup>17</sup>. Traduções desse tipo são capazes de "*projetar a imagem de um autor em outra cultura*"<sup>18</sup>. Com estas palavras, Lefevere defende seu conceito de tradução como refração/reescrita, e finaliza por nos informar que a ocorrência de qualquer fenômeno - refração/reescrita – deixa suas marcas no sistema em que foi gerado, e que ambos "*exercem influência*"<sup>19</sup> tanto no modo como o público lê a obra quanto em "*estabelecer a reputação de um escritor e sua obra*"<sup>20</sup>.(LEFEVERE 1982:235)

<sup>10</sup> "... translations are produced under constraints that go far beyond those of natural language."

<sup>11</sup> "A refraction (whether it is translation, criticism, historiography),... represents a compromise between two systems and is, as such, the perfect indicator of the dominant constraints in both systems."

<sup>12</sup> "... tries to carry a work of literature over from one system into another"

<sup>13</sup> "... a rewriting of an original text."

<sup>14</sup> "... manipulate literature to function in a given society in a given way."

<sup>15</sup> "... can help in the evolution of a literature and a society."

<sup>16</sup> "... can introduce new concepts."

<sup>17</sup> "... can also repress innovation"

<sup>18</sup> "... project the image of an author in another culture..."

<sup>19</sup> "... are influential."

<sup>20</sup> "... establishing the reputation of a writer and his or her work."

Por meio do exposto acima, conclui-se que Lefevere rejeita qualquer noção linear do processo de tradução.

Esta noção de não-linearidade corrobora a de Steiner (STEINER apud BASSNETT 2003:77) que divide a história da tradução em quatro períodos - desde as declarações de Cícero (primeiro período) sobre tradução em 1791, até os anos 70 do século XX (quarto período), que é marcado por um regresso à indagação teórica para a abordagem da tradução (segundo período) - que ilustram a dificuldade de se estudar diacronicamente a tradução, e também recebe apoio de Bassnett (2003:77), que em seus estudos fala sobre os problemas de periodização explicitando a "*dificuldade de se estudar diacronicamente a tradução*":

"É virtualmente impossível dividir períodos por datas, porque, como afirma Lotman, a cultura humana é um sistema dinâmico. As tentativas para situar estádios de desenvolvimento dentro de limites temporais estritos contradizem esse dinamismo." (BASNETT 2003:77,78)

A exposição dos itens acima, conforme expresso no início do capítulo, mostrou quais as teorias que serviram de base para compor as diferentes correntes que abordam a problemática da tradução.

Com respeito à teoria da tradução literária brasileira denominada de "transcrição", esta será abordada, em seguida. Esta abordagem analisará a estética tradutória dos irmãos Campos não só no campo tradutório, mas também na composição de poemas.

## 1.2 A estética tradutória dos irmãos Campos

*“operação radical de tradução  
que designo por **transcrição**”*

*Haroldo de Campos – Deus e  
o Diabo no Fausto de Goethe,  
1981.*

A estética tradutória dos irmãos Campos não passou despercebida pelos grandes teóricos espalhados ao redor do mundo. Um dos principais representantes da escola fonológica de Praga, Roman Jakobson (1896-1982) lingüista russo, em uma carta a Haroldo de Campos, comenta a habilidade tradutória deste:

"Admirador que sou da suprema acuidade para os mais íntimos elos entre som e sentido, uma acuidade que fundamenta e sustém os seus ousados experimentos poéticos e estimulantes descobertas e que inspira as suas extraordinárias transposições dos poemas aparentemente intraduzíveis das mais diversas línguas,..." (JAKOBSON 1985:143)

Esta acuidade, que fundamenta e sustém os ousados experimentos poéticos dos irmãos Campos incluindo suas traduções, recebe de Jakobson não só elogios, mas faz com que os mesmos achem-se fundamentados no conceito jakobsoniano de transposição criativa, como visto no capítulo anterior.

O próprio Haroldo de Campos, ao determinar o termo "transcrição"<sup>21</sup> para designar a teoria e prática de sua estética tradutória, cita as mesmas palavras de Jakobson para explicar como os aspectos formais de uma obra podem ser traduzidos, sem perder a essência do original, por mencionar que o termo transposição criativa "é o *que podemos chamar também de recriação ou transcrição*". (CAMPOS, H. 1977:143)

Assim, Haroldo de Campos associou o termo transposição com tradução e acrescentou: "a tradução aqui – tradução criativa, recriação, transcrição - é vista

---

<sup>21</sup>Este termo será abordado com mais detalhes posteriormente.

como forma de crítica". (CAMPOS, H. 1977:10) Desse modo, a "transposição criativa" que elucida a problemática da tradução de poesias no conceito jakobsoniano, torna-se para Haroldo de Campos a tradução criativa que exige "*uma abertura constante ao signo novo, uma contínua capacidade de renovar suas opções.*" (CAMPOS, H. 1977:10)

Podemos mencionar também Décio Pignatari, uns dos líderes do movimento literário brasileiro de origem concretista, que em seu postulado teórico apóia a nomeação do termo para descrever seus experimentos poéticos:

"o poeta fez do papel o seu público, moldando-o à semelhança de seu canto, e lançando mão de todos os recursos gráficos e tipográficos, desde a pontuação até o caligrama, para tentar a transposição do poema oral para o escrito, em todos os seus matizes." (PIGNATARI 1987:17)

O termo "transposição criativa" se adequa perfeitamente à estética tradutória dos irmãos Campos, pois, na poesia, reina o jogo de palavras, a transposição, a paronomásia, o que caracteriza o conteúdo poético. Nesta etapa, "*a mensagem se volta sobre si mesma*", para o seu aspecto sensível, para a sua configuração, colocando em evidência "*o lado palpável dos signos*" (CAMPOS, H. 1977:14), revelando assim a preocupação de Haroldo de Campos, face à sua estética tradutória:

"Ao traduzir poesia, é necessário traduzir o perfil sensível da mensagem, a forma (querendo-se entender por esta palavra a correlação essencial de significante e significado que constitui o signo)." (CAMPOS 1977:142)

Haroldo de Campos (1977:98) afirma que "*traduzir a forma*" é "*um critério básico*", pois nela se encontra a "*informação estética*" do poema que por sua vez carrega o "*perfil sensível da mensagem*". O teórico emprega com muita liberdade o termo "*informação estética*" (de Max Bense filósofo alemão), que é outro elemento que compõe a sua estética tradutória ao dizer que:

"Na tradução de um poema, o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da informação estética, não da informação meramente semântica." (CAMPOS, H. 1977:100)

Ao afirmar que “o essencial não é a reconstituição da mensagem”, o teórico abre espaço para a possibilidade de uma reconstituição da “palavra” não apenas no aspecto semântico, mas principalmente como “material de composição” onde se deve respeitar “as cargas de conteúdo das palavras”, sendo estas encaradas como objetos do ponto de vista concretista, “sem abdicar de qualquer das peculiaridades” das mesmas. (CAMPOS,H. 1977:77-85)

Porém, conclui que o essencial é a reconstituição da informação estética, pois esta se encontra na “produção de estruturas-conteúdos artísticas cujo material é a palavra” escolhida e “utilizada em função dessa estrutura”, sendo aquela (a palavra) “o elemento básico de composição do poema”, e da informação estética. Assim, Haroldo de Campos deixa evidente que:

"a informação estética transcende a semântica (referencial) no que diz respeito à surpresa, à improbabilidade, à imprevisibilidade da ordenação dos signos." (BENSE apud CAMPOS 1977:146)

Estas palavras dão apoio aos experimentos tradutório-poéticos dos irmãos Campos, salientando que a informação estética contida nos poemas traduzidos chama atenção do destinatário sobre a forma como ela se apresenta no próprio poema, levando ambos a sustentar que "o primeiro conteúdo" de um poema é a sua estrutura (informação estética). (CAMPOS 1977:146).

Para darmos apoio a este princípio teórico, podemos citar a tradução de Haroldo de Campos do poema "SIEGUIÉIU LESSIÊNINU", de Maiakóvski, um dos poetas eslavos de vanguarda, chamando atenção para uma aliteração no original do seguinte verso:

"Gdié on bronzi zvon ili granita gran ?"

No verso citado acima, sem fugir do aspecto semântico, mas provando que, de acordo com Max Bense citado por Haroldo de Campos (1977:146), “a informação estética transcende a semântica no que diz respeito à imprevisibilidade da ordenação dos signos”, o tradutor produziu o texto poético da seguinte forma:

"Onde o som do bronze ou o grave granito?"

Esta transcrição prioriza a informação estética por meio da tradução da aliteração, e se o tradutor reconstituísse a informação meramente semântica teríamos:

“Onde o ressoar do bronze ou a aresta de granito?”

Para chegar a este resultado, o tradutor, num jogo de agnominção paronomásico<sup>22</sup>, substituiu o substantivo "gran" (aresta em russo) pelo adjetivo grave. A perda do substantivo deu lugar à aquisição do adjetivo por meio da “tradução criativa” (CAMPOS, H. 1977:10), inserida na estratégia identificada por Haroldo (1981:185) como “*operação radical de tradução*”, alcançando assim a “informação estética”, que de acordo com o teórico:

“...transcende a semântica, [...] Em outra língua, será uma outra informação estética, ainda que seja igual semanticamente. Disto decorre, ademais, que a informação estética não pode ser semanticamente interpretada”.(BENSE apud CAMPOS, H. 1992:32-33)

Esta citação serve para dar base aos pressupostos teóricos que compõem a estética tradutória haroldiana. No exemplo citado, o que o tradutor conseguiu foi exercitar um dos pontos que compõem esta estética. Porém, ao adentrarmos no mérito da questão com respeito à informação estética, compreendemos que esta é apenas uma possível leitura que o tradutor fez, ao exercitar seu ofício como tal, e Haroldo de Campos (1977:23) se pronuncia a respeito desta discussão:

“...entre realização e consumo da informação estética, então, se estabelece uma relação arbitrada no momento pelo intérprete-operador, co-produtor da informação, e esta já não será a mesma numa segunda ou numa terceira (e assim por diante) execuções.” (CAMPOS, H. 1977:23)

É interessante dizer, porém, que nem todos os envolvidos, quer na arte da tradução, ou na leitura de uma obra, reconstituíram a mesma “informação estética”

---

<sup>22</sup> *Uso de palavras semelhantes no som, porém diversas na significação.*

com igual teor, pois no que diz respeito à informação semântica, esta é dirigida para o significado que consiste em “*assegurar a compreensão mútua no seio da comunidade*” (CAMPOS,H.1977:139), ou seja:

“...procuramos fazer um uso normal do código, a fim de que o destinatário as possa decodificar segundo as expectativas que tem em relação a esse código comum, com um mínimo de distorção portanto.” (CAMPOS,H.1977:145)

Enquanto que a função poética “*se volta para o signo em si mesmo*” (CAMPOS,H.1977:136), transformando o poeta/tradutor em um “*configurador de mensagens*” que “*ao decodificar o poema*” ou reconstituir a informação estética, “*procura verificar em que medida ele partilha do código usado pelo poeta*”. Somente assim, deduzirá “*esse código não de conhecimentos prévios à mensagem, mas do contexto dela própria.*” (CAMPOS,H.1977:141-142)

Ademais, na realização da informação estética há “*a possibilidade de um uso inesperado, imprevisto, original do seu código*”. (CAMPOS,H.1977:145) Esta está intrinsecamente ligada à mensagem poética que é “*altamente informativa, e por isto mesmo, mais dificilmente decodificada, interpretada, percebida*”. (CAMPOS,H.1977:145-146)

Por isso então, a informação estética é identificada como uma “*informação que se desvia da norma do cânon*”, e, citando os formalistas russos, Haroldo de Campos (1977:146) esclarece que este desvio por meio da informação estética “*explica o processo da arte*” e “*rompe as expectativas do leitor*” e do tradutor também, se transformando assim num “*processo de desautomatização*”, pois o uso normal do código “*automatiza as reações.*”

Adicionalmente, Haroldo de Campos (1977:146-147) enfatiza a dificuldade de se identificar a informação estética em uma obra, seja ela na literatura ou no campo das artes, por causa dos aspectos formais inerentes a cada autor:

“O poeta usa o código da língua, em cada obra ou conjunto de obras, como uma espécie de subcódigo individual, personalíssimo. Este código privado e individual, no nível da função poética, vai constituir um idioleto.”

Assim, a “informação estética” identificada como um desvio da norma permite ao poeta criar o seu próprio idioleto para compor sua obra. Para que esta seja assimilada, é necessário que o tradutor decodifique o poema, procure verificar “*em que medida ele partilha do código (idioleto) usado pelo poeta*”. (CAMPOS, H. 1977:141) Uma das formas é, então, “*entrar na pele do fingidor*”, ou poeta, para fingir “*dor por dor*” (CAMPOS 1978:7), ou compartilhar do fingimento-idioleto (do poeta) que se constitui em informação estética. Porém, a intensidade com que cada um fará isto sofrerá uma grande variação, que dependerá tanto do repertório daquele que tiver acesso à obra, quanto do contexto onde a informação estética está inserida.

Para completar a sua análise, Haroldo de Campos extrai de Max Bense o conceito de “fragilidade” da informação estética:

“A fragilidade da informação estética é portanto, máxima (qualquer alteração na seqüência de signos verbais do texto [...], perturbaria sua realização estética, por pequena que fôsse, de uma simples partícula).” (Campos, H. 1992:33)

Esta fragilidade ocorre, pois diferentemente da informação semântica que pode ser “*transmitida por diferentes codificações sem que a mensagem se perca*”, não se pode compreender a informação estética de um poema “*senão dentro do processo de signos em que ela está codificada*” e mais precisamente “*não é possível alterar essa codificação sem destruir aquela informação*” (CAMPOS, H. 1977:23), ou seja, a própria informação estética.

Outro fator importante na elaboração da estética tradutória dos irmãos Campos é a ligação que a informação estética do poema original estabelece com a do poema traduzido através do conceito de isomorfia:

“a informação estética do poema traduzido é autônoma, mas está ligada à do poema original por uma relação de isomorfia; se elas são diferentes enquanto expressão idiomática, seguiram a lei dos corpos isomorfos, cristalizando-se dentro de um mesmo sistema.” (CAMPOS 1977:100)

Ao expor o conceito acima, Haroldo de Campos toma emprestado da Química o termo "isomorfia" aplicando-o à tradução, por mencionar que, substâncias diferentes, no caso, a língua do original e a língua empregada na tradução, se cristalizam no mesmo sistema (o ato tradutório), mas que acabam por ter a mesma disposição (informação estética) e orientação dos átomos e moléculas (reconstituição do sistema de signos).

Porém, como acrescenta Augusto de Campos, durante o processo tradutório é necessário pensar primeiro que o mesmo exige que haja uma apropriação do original para que o tradutor faça dele o seu objeto de desejo:

"A minha maneira de amá-los é traduzí-los. Ou deglutí-los, segundo a Lei Antropofágica de Oswald de Andrade: só me interessa o que não é meu...Entrar dentro da pele do fingidor para refingir tudo de novo, dor por dor, som por som, cor por cor." (CAMPOS 1978:7).

Estas palavras mostram qual é a ação que leva à construção do significado do texto literário a ser traduzido. No entanto, para haver a reconstituição do sistema de signos ou a (re)criação na estética tradutória dos irmãos Campos, é necessário primeiro ter acesso (entrar na pele do fingidor) ao texto original. Este acesso com vistas à tradução é feito de modo a se apropriar do original (para deglutí-lo) num ato antropofágico.

Com estas palavras, Augusto de Campos introduz o conceito de antropofagia de Oswald de Andrade, que trata de um processo de apropriação da energia vital do outro a partir de sua desconstrução, enquanto ato tradutório, para dele extrair o que há de melhor:

"Morte e vida das hipóteses.[...] transpor o mistério e a morte com o auxílio de algumas formas gramaticais.[...] A fuga dos estados tediosos.[...] A experiência pessoal renovada.[...] Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. Lei do antropófago." (ANDRADE apud TELES 1997:356-359)

Este conceito que Lages (2002:90) chama de "*estratégia particular de leitura da tradição*", do projeto poético concretista que está seguramente numa aplicação radical do conceito modernista de antropofagia, é definido como sendo

mais do que uma "*assimilação passiva*" de elementos:

"Trata-se de um processo de violenta apropriação, que se constitui a partir de uma releitura conscientemente seletiva do substrato literário passado e contemporâneo." (LAGES 2002:90)

Este gesto antropofágico, que usurpa o direito do original de permanecer intocável, identifica os experimentos poéticos haroldianos como resultando numa "poética da desconstrução". Ainda mais, com base em Walter Benjamin, escritor e pensador judeu-alemão, escritor do célebre ensaio "*A Tarefa do Tradutor*" (1923), Haroldo de Campos caracteriza a tarefa do tradutor não como angélica, mas como sendo "*usurpadora*" (CAMPOS, H. 1981:208), pois o tradutor é visto por ele como uma ameaça em que ele mesmo se constitui em relação ao original por ele visado.

Este pensamento está longe dos debates sobre fidelidade e equivalência levantados pelos teóricos que apóiam os estudos descritivos da tradução, tais como Catford (1965:20), que concebe a tradução como "*a substituição de material textual numa língua por material textual equivalente noutra língua*",<sup>23</sup> e Toury, citado por Rodrigues (2000:142), que parte da seguinte definição: "*tradução,[...] é a substituição de uma mensagem codificada em uma língua natural, por uma mensagem equivalente, codificada em outra língua*".

Ao entrar no debate, Rodrigues (2000:27) conclui que apesar de ser termo tão importante e utilizado, "*os teóricos enfrentam grande dificuldade para definir o que seria a equivalência*", e "*acabam por fragmentar o conceito em diversas noções*".

Para Bassnett (2002:54), "*o problema da equivalência*" na tradução "*assume uma importância central*", porém conclui sua reflexão por afirmar que "*a definição precisa do termo constitui um sério obstáculo ao seu uso em teoria da tradução*".

Segundo Arrojo (1992:73), o desafio que toda discussão sobre tradução se

---

<sup>23</sup> "*The replacement of textual material in one language by equivalent textual material in another language.*"

impõe é “a resolução da questão da fidelidade” ao chamado “original”, e da “relação de equivalência” que se pode estabelecer entre original e tradução. Entretanto, acrescenta que “esse desafio jamais será vencido,” pois para a autora, “qualquer tradução, [...] traz consigo as marcas de sua realização”. Nenhuma tradução será, portanto, “neutra” ou “literal”, será sempre “uma leitura ou uma interpretação”. (ARROJO 1992:78)

Esta reflexão ampliada pelas palavras de Haroldo de Campos tende a nutrir o trabalho dos teóricos da desconstrução:

“A tradução de poesia [...] é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzir. 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”. (CAMPOS, H. 1992:43)

No entanto, a busca da “fidelidade” ao texto de origem, não abre espaço para a criação ou recriação durante o ato tradutório. Ater-se a esta sem ser criativo, nunca permitirá ao tradutor resgatar os aspectos formais inseridos em cada obra a ser traduzida. Estes, vão além do sentido que as palavras possuem no original. Ainda mais, de acordo com Benjamin (2001:211), “*liberar a língua do cativo da obra por meio da recriação – essa é a tarefa do tradutor*”.

Então, a estética tradutória dos irmãos Campos identifica a tarefa do tradutor como “*angelical*”, pura, sem alterar “*a cor do original*”, mas, de fato, o que se prega, segundo Haroldo de Campos (1992:43), é que a tradução “*revolve as entranhas*” do texto a ser traduzido, para trazê-lo “*novamente à luz num corpo lingüístico diverso*”.

O que se afirma por meio da transcrição, não é o conceito de fidelidade alcançado pela equivalência semântica, mas que o ato tradutório pressupõe a construção do significado, a tradução de poesia “*desmonta e remonta a máquina de criação*” (CAMPOS, H. 1967:31) tendo como base a idéia de que a forma e o conteúdo estão intrinsecamente ligados na recuperação deste, dando primazia à forma, muito embora, Benjamin (2001:207) afirme que “a fidelidade na reprodução da forma dificulta a reprodução do sentido.”

Ainda com respeito à construção do significado e sua recuperação, Benjamin (2001:207) nos dá um suporte ao comparar a tradução a um vaso quebrado, fragmentado em cacos, mas que pode ser recomposto por meio da (re) criação do ato tradutório:

"Assim como os cacos de um vaso, para poderem ser recompostos, devem seguir-se uns aos outros nos menores detalhes, mas sem se igualar, a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, ir reconfigurando, em sua própria língua, amorosamente, chegando até os mínimos detalhes, o modo de designar do original, fazendo assim com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso". (BENJAMIN 2001:207)

Este conceito liga a estética tradutória dos irmãos Campos a Derrida (1930 - 2004), filósofo francês, que reconheceu no poeta brasileiro Haroldo de Campos, uma espécie de precursor da desconstrução:

"...no horizonte da literatura e, antes de mais nada, na intimidade da língua das línguas, a cada vez, tantas línguas em toda língua, sei que Haroldo terá tido acesso a ela como eu antes de mim, melhor que eu...ele me esperava, no entanto, já, do outro lado, chegando antes de mim, o primeiro, na outra margem." (DERRIDA apud LAGES 2002:90)

As palavras de Derrida permitem à estética tradutória dos irmãos Campos ter em sua base, a idéia da transculturação por reconhecer nesta uma espécie de passagem de uma cultura à outra, sem excluir os elementos inerentes a cada uma delas.

Assim, Haroldo de Campos na "nota prévia" em "*A Operação do Texto*" (1976), com respeito à tradução, nos faz concluir que só haverá a transcrição no processo tradutório, enquanto existir a comunicação de tempos e espaços literários diversos com o poema traduzido:

"Tradução como transcrição e transculturação, já que não é só o texto, mas a série cultural se transtextualiza no imbricar-se subitâneo de tempos e espaços literários diversos."

Sendo assim, ele evoca o conceito de "*poesia sincrônica*", cuja função tem um caráter eminentemente crítico e retificador sobre as coisas julgadas da poética histórica.

Haroldo de Campos (1977:205), ao mencionar que tanto o critério histórico quanto o critério sincrônico podem ser usados para abordar o fenômeno literário, vê na obra "ABC of Reading" de autoria de Ezra Pound, o exemplo mais característico de uma poética sincrônica, como o "*critério estético-criativo*", quando cita o conceito jakobsoniano de sincronia presente em sua estética tradutória:

"a descrição sincrônica considera não apenas a produção literária de um dado período, mas também daquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida." (CAMPOS 1977:205)

Seguindo com este conceito, Haroldo de Campos (1977:21) chega a esta conclusão pelo fato de reconhecer que o livro mencionado, além de ser um guia para a leitura criativa da poesia de expressão inglesa "*do ponto de vista da renovação de formas*", também traz o pensamento de E. Pound com respeito à descrição sincrônica:

"a única maneira de manter em circulação o melhor do qual se escreveu,...é através de uma drástica separação do melhor... Todas as idades são contemporâneas... Isto é especialmente verdadeiro no caso da literatura" [sincrônica]. (CAMPOS, H. 1977:21)

Usando este mesmo conceito de sincronia como critério estético-criativo tomado como base para a estética tradutória dos irmãos Campos, Haroldo afirma ainda mais que:

"A tradução - tradução criativa, recriação, transcrição - é vista como forma de crítica, e seu exercício manifesta, na prática textual, a visada daquela poética sincrônica,...que se requer do crítico uma abertura constante ao signo novo, uma contínua capacidade de renovar suas opções, para colhêr,...a imprevisibilidade, a surpresa, a mobilidade da informação original." (CAMPOS, H. 1977:10-11)

O comentário sobre a tradução de "ABC of Reading" de Ezra Pound, feito por Augusto de Campos, mostra o uso que ele mesmo fez de sua estética tradutória aplicada aos escritos de Ezra Pound ao observar os aspectos formais do texto poundiano:

"As traduções...foram feitas a partir dos textos originais...Não se trata, aqui, de versões literais, mas de recriações, segundo os preceitos poundianos; de traduções que intentam funcionar autonomamente, reeditando com a maior

precisão possível, os "achados" formais do original."(CAMPOS 1995:16)

Recriação, ou criar novamente na acepção do uso da palavra para realizar a tarefa de reconstrução textual, se faz necessária para o tradutor afirmar-se como autor de um novo texto traduzido, pois como afirma Lages:

"...a teoria da tradução de inspiração concretista, vê a tradução como trabalho essencialmente criador, portanto, dotado da mesma autoridade que seu original." (LAGES 2002:95)

Este trabalho criador que tem origem antropofágica, como ato de violência inerente, é necessário à preservação de uma tradição viva. Esta preservação encontra suporte nas palavras de Walter Benjamin ao afirmar que nas traduções "*a vida do original alcança de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e vasto desdobramento.*" (BENJAMIM 2001:195)

Estas palavras nos permitem concluir que há uma "*continuação da vida das obras*" e que a tradução só surge quando uma obra alcança (para fins de continuação) "*a era de sua fama*". (BENJAMIM 2001:193)

As palavras de Benjamin, como parte de uma influência de base para as teorias de tradução, nos fazem perceber que a tradução ocupa um papel importante na vida de uma obra, pois permite que esta alcance o seu vasto desdobramento ao ser traduzida.

Porém, em seus estudos sobre tradução, diante da falha do tradutor, ou da impossibilidade de se obter a "*equivalência plena*", em termos jakobsonianos, Lages (2002) aborda os aspectos melancólicos advindos não só da impossibilidade, mas também da "perda" durante o ato tradutório, restando ao tradutor, apenas a melancolia face à derrota. Ela afirmou que Haroldo de Campos realizou uma leitura do ensaio benjaminiano "*A Tarefa do Tradutor*", e que no exercício do ato tradutório, ele transforma a idéia de perda numa estratégia de elaboração ou superação da própria idéia de perda ou impossibilidade, armando "*uma defesa contra a melancolia*". (LAGES 2002:171)

De acordo com Lages (2002:21), "*existe um forte vínculo entre a reflexão sobre o ato tradutório e a melancolia*", pois a:

"...diversidade, multiplicação, desdobramento são aspectos que estão na base tanto da questão da tradução, sob a forma da pluralidade lingüística, como do psiquismo melancólico em suas diferentes manifestações. (LAGES 2002:21)

George Steiner, em seu amplo e pioneiro estudo sobre a tradução, identifica a melancolia como "*efeito histórico*" da impossibilidade vivida pelo tradutor de fazer com que seu texto corresponda plenamente ao texto original:

"Toda tradução é insuficiente. [...] uma tradução pode, por meio da autocorreção cumulativa aproximar-se cada vez mais das demandas do original, traçando tangentes cada vez mais próximas. Mas não poderá jamais haver uma circunscrição completa. Uma particular tristeza deriva da percepção dessa inadequação." (STEINER apud LAGES 2002:29)

Tanto a medicina moderna quanto a psicanálise, levaram à compreensão de que a melancolia provém, sobretudo, da mente como sede da imaginação, e que o espectro de significações recoberto pelo termo melancolia é muito amplo, e vai de uma simples propensão temporária a estados de tristeza, passando por numerosas afecções de carácter psicossomático, até chegar aos casos mais graves de psicose.

Com respeito à melancolia e tradução, podemos concluir que:

"No limite, os riscos e o desejo último do tradutor assemelham-se aos riscos e ao desejo do melancólico: perder-se na multiplicidade infinita dos sentidos das línguas; abismar-se no vazio do sem-sentido - para, enfim, fazer confluir todos os sentidos no silêncio definitivo da morte".(LAGES 2002:37)

Voltando ao já mencionado exemplo da tradução do poema de Maiakóvski, onde a perda do substantivo deu lugar à aquisição do adjetivo, concluímos que a melancolia da perda foi superada pela estratégia da tradução criativa, dando lugar à estratégia de elaboração da própria idéia de perda, como uma defesa contra o melancólico ato de não ser possível a "equivalência", que levaria à melancolia, mas que foi superado pela "transcrição", pois esta, de acordo com Augusto de Campos:

"recusa-se a absorver as palavras como meros veículos indiferentes, sem vida, sem personalidade, sem história...a palavra em si mesma - campo magnético de possibilidades - como um objeto dinâmico..." (CAMPOS1987:51)

O subcapítulo seguinte mostrará como os elementos que compõem a estética tradutória da transcrição estão interligados entre si, bem como a relação existente entre a "transcrição" e a poesia concreta.

### **1.2.1 Os elementos que compõem a estética tradutória da transcrição**

Se, por um lado, a transcrição é identificada como a poética da desconstrução, pois leva o tradutor a desconstruir item por item, por outro lado a tradução visa apropriar-se do texto original num ritual, (Antropofagia em termos osvaldianos) que dele extrai as forças do original, para dar vida a outro, a tradução, encontrando um equivalente (Isomorfia) num desdobramento, em uma língua de chegada, com toda a vitalidade do original.

Apoiada nesta estrutura, a transcrição se firmou como um instrumento de base para a tradução de textos poéticos cujo conteúdo coloca em pleno exercício os pressupostos teóricos que realçam a recriação durante o ato tradutório, pois na poesia reina a paronomásia, e as equações verbais são o princípio construtivo do texto, como afirmam tanto Jakobson como Haroldo de Campos. Assim, a única forma de se conseguir uma tradução que seja capaz de observar os aspectos formais é traduzir para a língua de chegada com criatividade. Dessa forma, entra a criação ou o critério "*estético-criativo*" (CAMPOS 1987:139) de um novo texto que foi traduzido para outro idioma tendo, porém, preservado o "espírito" do original.

Já que existe uma visualidade na poesia concreta, a estética tradutória da transcrição pesquisa elementos que vão além da informação semântica, pois, estes também fazem parte dos "aspectos formais" de cada obra e estão incorporados na forma de cada poema identificados como informação estética, portanto, fazem parte da estrutura, sendo considerados também como conteúdo a ser traduzido para a

língua alvo.

A informação estética traz o perfil da mensagem, que deve ser levado em conta na tradução, pois este perfil identifica a mensagem como sendo única ou exclusiva para um dado momento, de um dado poema tornando-se assim sensível, pois qualquer alteração de seu conteúdo atrapalharia a realização da informação que este carrega.

Muitos destes elementos também servem de base para a estrutura da poesia concreta. Pois, tanto a transcrição como a poesia concreta dividem os mesmos elementos que participam na formação da estrutura da informação estética de ambas, podemos dizer que a transcrição está diretamente ligada à poesia concreta.

### 1.2.2 A poética concretista: início de uma proposta estética

*“antes da poesia concreta: versos são versos. Com a poesia concreta: versos não são versos. Depois da poesia concreta: versos são versos. Só que a dois dedos da página, do olho e do ouvido. E da história.”*

Décio Pignatari – Diário de São Paulo, 1978.

Assim como para a semiótica peirciana a palavra é o símbolo por excelência, a poesia é a arte do verbal por excelência para as mais altas manifestações da cultura dos povos, por meio de um código pertencente à sociedade, pois esta se coloca acima dos diversos padrões de escrita criados pelo homem para representar quer seja o sentimento, ou os sons da fala, sendo identificados como códigos escritos que se diversificam, e que têm por finalidade difundir idéias.

O movimento literário brasileiro que deu origem ao grupo Noigandres em 1952, formado por três paulistanos: Décio Pignatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos, instaurou a era pós-verso.

Por ser um movimento com uma proposta revolucionária para o campo da literatura não só brasileira, mas também no âmbito internacional, o movimento literário brasileiro de origem concretista tem em Mallarmé, Pound, Joyce e e.e.cummings um correspondente imediato, pois estes, assim como os primeiros, incorporam a espacialização no processo construtivo da obra.

Esta afirmação acha-se apoiada pelas palavras de Augusto de Campos (1987:40), ao afirmar que *“os poemas concretos caracterizar-se-iam por uma “estrutura ótico-sonora irreversível e funcional”, [...] de palavras dúcteis<sup>24</sup>, moldáveis, amalgamáveis, à disposição do poema”*.

---

<sup>24</sup> Dúctil. Adj. 1. flexível, elástico. 2. Fig. Amoldável. [Pl: dúcteis.] (Dic. Aurélio).

Como exemplo do exposto acima, podemos citar o poema de Mallarmé “*Um coup de dés*” (1897), que coloca em evidência tanto a organização do pensamento em “*subdivisões prismáticas da idéia*” (CAMPOS 1987:31), quanto à espacialização visual do poema sobre a página; Joyce, que em “*Finnegans wake*” (1922-1939) usa a técnica do palimpsesto<sup>25</sup>, de narração simultânea por meio de associações sonoras; cummings, que desintegra as palavras para criar com suas articulações uma “*dialética de olho e fôlego*” (CAMPOS 1999:25), em contato direto com a experiência que inspirou o poema; Pound que emprega o seu método ideogrâmico, que permite agrupar coerentemente, como um mosaico, fragmentos de realidade díspares em “*The cantos*”, poema épico iniciado por volta de 1917.

Os aspectos formais de cada um desses autores mostram a razão de terem sido tomados em consideração na elaboração teórica do próprio movimento vanguardista de trânsito nacional e internacional. Haroldo de Campos (1977:161) afirmou que “*anuncia-se nesses poetas uma nova organização do poema*”. Esta nova organização incorpora todos os aspectos que vão além da informação semântica, e que por sua vez acha um equivalente nos elementos que compõem a forma ou a estrutura da informação estética contida num poema.

Usando as palavras de Pignatari (1987:67), podemos afirmar que o movimento literário identificado acima introduziu a poesia concreta como uma “*marcação histórico-formal*” que reconhece o espaço onde está inserido como “*elemento substantivo da estrutura poética*”.

Podemos apontar algumas conclusões que consideram a atuação do Concretismo no Brasil com mais precisão:

- O Concretismo fez uma proposta revolucionária no âmbito da Cultura Brasileira. Instaurou a era pós-verso.
- Propôs, através de um trabalho crítico radical, um repensar as Letras do Brasil, estabelecendo novos parâmetros, colocando a invenção como

---

<sup>25</sup>Palimpsesto. Manuscrito sob cujo texto se descobre. Antigo material de escrita, principalmente o pergaminho, usado, em razão de sua escassez ou alto preço, duas ou três vezes, mediante raspagem do texto anterior. (Dic. Aurélio).

medida máxima.

- O poema concreto instiga um novo tipo de tipografia, propagandas e jornalismo, além de outras possíveis aplicações para a televisão e cinema.
- Na tentativa de formar um corpus mínimo e máximo, utilizando-se da poesia como ferramenta de base, o movimento literário brasileiro de origem concretista empreendeu um trabalho de tradução de textos fundamentais, elegendo o paideuma de valores, que considera a tradução como criação e crítica, seguindo as pegadas de Ezra Pound, e como re-criação ou transcrição.
- A Poesia Concreta foi o movimento de grande contribuição para o Modernismo mundial. Um movimento de poesia de vanguarda internacional, que fez emergir obras concretas na produção brasileira de poemas, tais como: "*Terra*", de Décio Pignatari:

Terra – Décio Pignatari ( NOIGANDRES 4 – 1958 )

ra terra ter  
 rat erra ter  
 rate rra ter  
 rater ra ter  
 raterr a ter  
 raterra terr  
 araterra ter  
 raraterra te  
 rraraterra t  
 erraraterra  
 terraraterra

Neste poema, a palavra “terra” é o núcleo gerador do conjunto relacional da obra que permite a “*aparição de elementos temáticos*” (CAMPOS, H. 1977:79) que se originam desse núcleo:

terra      erra ara terra      ara terra  
 erra      terra ara terra      rara terra

Ou ainda mais:

“o poema gerando-se a si, próprio, o erro ativo – errar – arar – como uma terra que se autolavra (terra ara terra), uma rara terra, e no entanto uma operação tão terra a terra, tão elementar, tão característica da condição humana factiva como o ato do lavrador que roteia um campo.” (CAMPOS, H. 1977:80-81)

O poema se dirige à sua estrutura, forma um grande retângulo que enquadra a área geral da obra e permite a produção perceptual de formas no corpo de outras. Surgem entre estas formas sulcos espaciais, no rumo da leitura, alterando subitamente o fluxo verbal e assim, realiza a passagem do aspecto fisionômico iconizado pelos sulcos brancos que remetem aos sulcos numa terra arada, e pela fragmentação da sintaxe que remete ao fracionamento da própria terra; ou “*Luxo*”, de Augusto de Campos:

LUXO – Augusto de Campos ( VIVAVAIA – 1965 )

LUXO		LUXO	LUXO	LUXO	LUXO LUXO LUXO
LUXO		LUXO	LUXO LUXO	LUXO	LUXO LUXO LUXO
LUXO		LUXO	LUXO LUXO	LUXO	LUXO LUXO LUXO
LUXO		LUXO	LUXOXO	LUXO	LUXO LUXO
LUXO		LUXO	LUXO	LUXO	LUXO LUXO
LUXO		LUXO	LUXOXO	LUXO	LUXO LUXO
LUXO LUXO		LUXO	LUXO LUXO	LUXO	LUXO LUXO LUXO
LUXO LUXO		LUXO	LUXO LUXO	LUXO	LUXO LUXO LUXO
LUXO LUXO		LUXO	LUXO LUXO	LUXO	LUXO LUXO LUXO

Neste poema cada letra da palavra lixo é composta pela palavra luxo, remetendo ao fato de que o lixo pode ser composto pelo luxo, ou há algo de luxo no lixo e que há lixo no luxo, apenas para citarmos alguns.

- O movimento literário brasileiro instigou os poetas de gerações futuras a produzirem obras que envolvessem pesquisa e rigor. A Poesia Concreta entra como principal fonte da poesia da Era Pós-Verso, pois se abre às sugestões do método ideográfico de compor, lançando-se à fascinante aventura de criar com dígitos, com o sistema fonético, *“uma lingüística não-discursiva, que participa das vantagens da comunicação não-verbal”*, sem, evidentemente, mutilar o seu instrumento – a palavra – cujos dotes especiais *“não são desprezados, antes utilizados em proveito da totalidade comunicativa criada.”* (CAMPOS, H. 1987:86)

Vale ressaltar que o movimento literário brasileiro de origem concretista nasceu em contato e em concomitância cronológica com o trabalho de um poeta de língua alemã, o suíço-boliviano Eugen Gomringer. Ele partia de um elenco básico de autores quase idêntico ao elenco do movimento brasileiro.

Haroldo de Campos nos informa que Gomringer desenvolveu pesquisas num sentido analógico às do grupo brasileiro "Noigandres", e expõe as suas técnicas:

"Gomringer praticava uma poesia extremamente reduzida, de construção rigorosa e ortogonal, tematicamente circunscrita a anotações da natureza ou da passagem urbana, ou, então, a motivos abstratos de dinâmica estrutural. Denominava seus poemas "constelações", a exemplo de Mallarmé. "A constelação" - expunha Gomringer - "é a possibilidade mais simples de organizar a poesia fundada na palavra. Como um grupo de estrelas, um grupo de palavras forma uma constelação...ordenadas vertical e horizontalmente: se estabelece uma relação idéia-coisa. E eis tudo!" (CAMPOS 1977:159)

Comparada às técnicas de Gomringer, Haroldo de Campos salienta que a Poesia Concreta Brasileira:

"era mais complexa, de construção não bidimensional (ortogonal) mas pluridimensional, menos concentrada, participando de um barroquismo

visual que, pode-se dizer, constitui uma das constantes formais da sensibilidade brasileira, visível, por exemplo, em nossa arquitetura moderna." (CAMPOS, H. 1977:159)

Retomando a visão de Pignatari com respeito à nova maneira de se fazer poesia nos anos 50, temos uma definição bem precisa dos elementos que compõem esta arte:

"A poesia concreta,...começa por tomar conhecimento do espaço gráfico. Propõe... uma nova sintaxe... é possível assim, justaposição, desmembramento, uso de tamanhos e formas variáveis de palavras e, por exemplo, um simultaneísmo baseado na justaposição...em alguns casos...a sintaxe deriva (va) do próprio desenho dos signos usados." (PIGNATARI 1977:161)

Observamos também que Pignatari (1987:66), ao falar sobre a poesia concreta como "*uma pequena marcação histórico-formal*", afirmou que esta introduz no ideograma o espaço como "*elemento substantivo da estrutura poética*", criando assim uma "*nova realidade, rítmica-espácio-temporal*", interferindo naquilo que Augusto de Campos chama de "*tradicional encadeamento sucessivo e linear de versos*". (CAMPOS 1987:50)

Ainda com respeito à poesia concreta, Pignatari (1987:45) a denominou de "*arte concreta*", tanto pelo objeto quanto pelo objetivo, afirmando que uma das principais características do concretismo é o movimento engendrado em uma "*estrutura dinâmica*"; pois a poesia concreta realiza a:

"...passagem do verso ao ideograma, do ritmo linear ao ritmo espácio-temporal: novas condições para novas estruturas da linguagem, esta relação de elementos verbivocovisuais<sup>26</sup> - como diria Joyce." (PIGNATARI 1987:45)

Augusto de Campos, no seu manifesto à teoria da poesia-concreta, menciona que o poeta vê a palavra como "*campo magnético de possibilidades*", e identifica o poema concreto como sinônimo do ideograma, pois igual a este o poema concreto passa a ser um "*campo relacional de funções*":

---

<sup>26</sup> *Estrutura poética que tem a intenção de empregar todos os elementos sonoros, visuais e semânticos.*

"o núcleo poético é posto em evidência não mais pelo encadeamento sucessivo e linear de versos, mas por um sistema de relações e equilíbrio entre quaisquer partes do poema." (CAMPOS 1987:50)

O teórico classifica o conteúdo da poesia concreta como sendo constituído de palavras que atuam como "*objetos autônomos*", que ao invés de signos elas são coisas<sup>27</sup>:

"os poemas concretos caracterizam-se ia por uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional, e, por assim dizer, geradora da idéia, criando uma entidade todo-dinâmica, "verbivocovisual" - é o termo de Joyce - de palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis, à disposição do poema." (Campos 1987:41)

Estas palavras de Augusto de Campos que descrevem o conteúdo da poesia-concreta acham-se fundamentadas na estrutura poética de vários autores que elucidam a estética tradutória dos irmãos Campos, que será objeto de análise nos subcapítulos posteriores. Entre estes, elegemos Gerard Manley Hopkins, William Blake e o poeta e.e. cummings.

### **1.2.3 Exposição da estética tradutória de Augusto de Campos em: William Blake**

William Blake, nascido em 1757, viveu na era das revoluções. A revolução francesa de 1789 exerceu uma grande influência sobre os seus escritos literários. Durante o século 18, esperava-se que os poetas usassem o estilo literário tradicional; que os artistas produzissem trabalhos que fossem identificados como "*natureza morta*", "*paisagem*", ou "*história*".

Blake quebrou estas convenções tanto como poeta como pintor. Sua arte enfatiza o poder da imaginação. Suas idéias são o resultado da agitação intelectual e política de sua época, e por isso, suas obras abordam temas tais como: religião,

---

<sup>27</sup> "é o próprio Sartre quem dá à poesia uma situação especial,...definindo a "atividade poética" como a que "considera as palavras como coisas e não como signos". (CAMPOS A.1987:34)

política, eventos sociais e artísticos. Seus poemas são vigorosas acusações sobre as repressões da religião, da lei e da ciência, contra as quais passou sua vida lutando. Sua obra é vasta e seu objetivo é imenso.

William Blake usou as artes irmãs da poesia e do desenho para construir uma mitologia que retratasse simbolicamente as forças sempre em guerra umas com as outras na alma do homem. Em suas obras, Blake rejeita a razão, a lei e a religião convencional e diz que a humanidade só pode se realizar plenamente através dos sentidos e da imaginação.

Tomemos como exemplo um de seus poemas intitulado "*The marriage of heaven and hell*". O próprio tema do poema, que se traduzido para o português intitula-se "*O casamento do céu com o inferno*", rejeita a razão da religião convencional, e coloca em associação o dualismo sempre presente nas obras de Blake.

Neste poema, Blake quebra com o pensamento convencional e explicita que "Deus" representa a razão, em forma de repressão, que combate Satã, que encarna a energia e a liberdade, expondo a luta entre a imaginação, fruto do trabalho criativo do autor, e a razão, forma de repressão à criatividade artística.

Este mesmo poema traz uma sessão intitulada de "*Proverbs of hell*", que contém várias estrofes proverbiais que quebram com o conceito convencional da razão, da lei e da religião. Um desses provérbios é:

"Prisons are built with stones of Law, brothels with bricks of religion."<sup>28</sup>

Augusto de Campos, ao exercer sua estética tradutória, na transcrição dos poemas de Blake, observou os aspectos formais que compõem a obra deste e

---

<sup>28</sup> *As prisões são construídas com as pedras da lei, os bordéis com os tijolos da religião. (td.m)*

recriou em português a mesma força contida nos escritos originais que dão vazão à imaginação, ou seja, ao campo da possibilidade, resgatando os aspectos icônicos imanentes à obra de William Blake, conforme nos mostrará a análise do poema intitulado "*The sick rose*", escrito em 1794:

"*The sick rose*", William Blake (1794):

O Rose, thou art sick!  
The invisible worm  
That flees in the night,  
In the howling storm,  
  
Has found out thy bed  
Of crimson joy,  
And his dark secret love  
Does thy life destroy.

Blake associou a pintura com a poesia e fez uma coleção de curtos versos líricos intitulados "*Songs of Innocence*" e "*Songs of Experience*". Ambos começaram como trabalhos separados. O primeiro elaborado em 1789 antes da Revolução Francesa e o segundo em 1794 após a explosão da revolução, como fruto da experiência do autor em lidar com derrotas e que traz o poema acima, onde a linda rosa é destruída pelo secreto negro amor de um verme.

Neste poema, Blake retrata a triste história do poder destrutivo do amor, através dos aspectos icônicos da pintura representada pela curva em declive do tronco da rosa que circunda acima do texto poético, e que termina em sua base sem sustentação, reclinando-se pesadamente ao lado de seu tronco no chão, como podemos observar a seguir:

"The sick rose", William Blake ( 1794 )



Augusto de Campos (1977:146) salienta que a mensagem contida nos poemas traduzidos chama a atenção do destinatário sobre a forma como ela se apresenta no próprio poema, levando-o tanto por meio da mensagem quanto da forma a sustentar que "o primeiro conteúdo" de um poema é a sua estrutura ou a informação estética deste.



O tamanho das fontes usadas pelo tradutor que são cada vez menores ao se aproximarem do centro, também assumem um papel importante, pois estas iconizam o tamanho das pétalas de uma rosa.

Em um botão de rosas, as pétalas maiores e mais viçosas são as externas, e as menores estão no interior do botão. Estes aspectos icônicos são resgatados pelo fato de o tradutor iniciar a reconstituição do poema usando tipos de tamanho maior e ao passo que a composição do poema se encaminha para o seu fim, ou interior, o tipo usado para compor as letras vai diminuindo.

O aspecto do tamanho cada vez menor das fontes usadas ao transcriar o poema em português, iconiza a fragilidade, pois pétalas menores são mais sensíveis. A forma espiralada na qual o poema é transcrito, resgata a iconicidade do formato de um verme que chega ao interior da rosa, destruindo-a.

A informação estética também está presente na escolha de palavras que o tradutor usa para transcriar os efeitos de uma tempestade que leva o verme ao interior da rosa nos seguintes versos:

"O vento que uiva o leva  
ao velado veludo.

As aliterações da letra "V" presentes na tradução, iconizam o som do vento sempre presente nas duas frases que descrevem tanto o movimento de levar o verme ao interior da rosa, quanto a textura das pétalas (veludo) que são alterados pela força do vento.

Fazendo uso da adnominação paronomásica, através das aliterações, temos tanto o convite de vir, através do som contido na palavra "ven"-to, quanto a ordem imperativa duplicada de ir, nas palavras ui-"va" e le-"va".

Estes efeitos não ocorrem em Blake. Contudo, ao traduzir poesia, é necessário “*traduzir o perfil sensível da mensagem: a forma*”. (CAMPOS,H. 1977:142) Assim, não é possível para o tradutor ficar indiferente perante a escolha de palavras que irão salientar o caráter diagramático, icônico, presente nas estruturas sintáticas e morfológicas da língua.

Assim, por conceber a idéia de que “*tal poema não cogita da comunicação de mensagens*”, mas usa desse recurso “*para comunicar formas, para criar e corroborar, verbivocovisualmente, uma estrutura-conteúdo*” (CAMPOS,H. 1977:86), é que Augusto de Campos salienta os aspectos icônicos da poesia simbolista de Cruz e Sousa, e transcreva o final do poema “*The sick rose*” em concordância com a terceira estrofe de “*Violões que choram*” (1897 ):

Vozes veladas, veludasas vozes,  
volúpias dos violões, vozes veladas,  
vagam nos velhos vórtices velozes  
dos ventos, vivas, vãs, vulcanizadas.

#### **1.2.4 Exposição da estética tradutória de Augusto de Campos em Gerard Manley Hopkins**

Gerard Manley Hopkins nasceu em 1844, Stratford, Essex, na Inglaterra, em plena era Vitoriana com problemas sociais e políticos. A escravidão fora denunciada e abolida oficialmente em todas as colônias britânicas em 1853. Os filósofos ocupavam-se com importantes questões políticas como, por exemplo, Jeremy Bentham que proclamou a doutrina do “*utilitarismo*”<sup>29</sup>. Marx publicou em 1867 “*O capital*”, que formulava uma nova concepção da sociedade e da distribuição da riqueza.

---

<sup>29</sup> “*É a felicidade da maioria que é medida do certo e do errado.*” Burgess, A. *A literatura inglesa. Trad.: Duda Machado. SP. Ed. Ática, 1996, pág. 214-215.*

O período também foi marcado pela construção de estradas de ferro, e navios a vapor. Foi também uma época de dúvida e pobreza, além de muito pouca certeza sobre a fé ou a moral, tornando-se assim uma época de cruzados, reformadores e teóricos.

A época Vitoriana foi marcada pelo Puritanismo. O sexo era tabu. A moralidade rígida e o caráter sagrado da vida em família eram devidos em grande parte ao exemplo da rainha Vitória, tornando considerável sua influência indireta sobre a literatura, assim como sobre a vida social.

Hopkins era de família anglicana e se converteu ao catolicismo tornando-se padre jesuíta em 1868. Depois de sua ordenação, decidiu queimar todos os seus versos escritos até então. Porém, após sete anos, a poesia se inscreve no pórtico das composições do poeta.

A partir de 1918 quando seus poemas foram publicados, ele se tornou imediatamente uma grande influência no meio literário.

Hopkins tornou-se um poeta profundamente religioso, sempre consciente do poder de Deus, como podemos observar em um de seus poemas intitulado “*God’s Grandeur*”, entre outros que pertencem ao espírito da época Vitoriana.

Sua técnica de compor é revolucionária. Ele usa a linguagem de maneira altamente individual, contudo lógica. Escolhe um dialeto em que o inglês padrão não pode fornecer um significado, brincando assim com a gramática. Isto é o que acontece na estrofe número cinco do poema “*Wreck of the Deutschland*” (1875), “*dappled-with-damson west*”, no final do quinto verso:

*I kiss my hand*

*To the stars, lovely-asunder*

*Starlight, wafting him out of it; and*  
*Glow, glory in the thunder;*  
*Kiss my hand to the **dappled-with-damson west**;*  
*Since, tho' he is under the world's splendour and wonder,*  
*His mystery must be instressed, stressed;*  
*For I greet him the days I meet him, and bless when I understand.*

traduzido por Augusto de Campos por “milmanchado oriente”:

Minha mão beijo  
 Para as estrelas, lindistante  
 Claroestelar, e a Ele adejo,  
 Glória em trovão, triunfante;  
 Beijo-me a mão para o **milmanchado oriente**;  
 Pois mesmo sob o mundo em esplendor, radiante;  
 O seu ministério preme, imprime a mente;  
 E eu me rendo quando compreendo e me abençoô se o vejo

No verso em inglês, o autor usou o verbo “*dapple*” que significa “marcar com diferentes cores”, no tempo verbal particípio passado, o que permite a este verbo ser usado como adjetivo, porém associou-o com o substantivo “*damson*” que se refere a “uma espécie de árvore originária da região que compreende a Europa e a Ásia que produz a ameixa *dark purple*”. A junção do verbo com o substantivo pelo uso de hífen forma a composição de uma só palavra que se torna um adjetivo, pois este é localizado à esquerda da palavra “*west*”. Assim, seguindo a regra gramatical da língua inglesa, onde a palavra imediatamente anterior ao substantivo é usada para qualificá-lo, Hopkins qualifica a palavra “*west*” com o uso inusitado de duas palavras para compor este verso.

Augusto de Campos, seguindo este raciocínio, juntou a palavra “*mil*”, numeral que remete ao verbo em inglês “*dapple*”, pois este admite o uso do termo “diferentes cores”, indicando uma multiplicidade que remete à pluralidade contida na palavra “*mil*” usada pelo tradutor para compor o significado junto com o adjetivo “*manchado*” que compõe o restante do significado do verbo em inglês. Assim, o tradutor como “*um diagramador da linguagem*” (CAMPOS, H. 1977:142), transcreveu este efeito em português na palavra “*milmanchado*” que remete ao verbo usado em inglês, porém extirpou o substantivo “*damson*”, pois este já se refere ao lado orientado contido no substantivo que esta qualifica, chegando à tradução em português que enfatiza o aspecto formal da poesia hopkinsoniana.

O novo sistema rítmico, introduzido por Hopkins, denominado por “*sprung rhythm*”<sup>30</sup> (ritmo saltado), acabou se tornando um princípio do verso inglês. Hopkins usou o ritmo saltado para compor “*O naufrágio do Deutschland*”, tornando-o assim um modelo para os poetas modernos.

Outros recursos poéticos usados por Hopkins também foram adotados por outros poetas, tais como a aliteração freqüente, o ritmo interno, o uso de palavras compostas, tmeses<sup>31</sup> e rimas-fraturas.

Hopkins levou o verso a um grau de radicalização sintático-semântica comparável apenas aos trabalhos dos mais ousados simbolistas franceses. Reabilitou a paronomásia, a assonância, a aliteração, radicalizou o uso da sintaxe em construções e inflexões inusitadas, criou neologismos e compósitos vocabulares, e inovou a métrica e o ritmo, dominando o verso pré-livre ou “*sprung rhythm*” que é o ritmo saltado de pés variáveis e o mesmo número de acentos.

---

<sup>30</sup> Uma modalidade de ritmo acentual, em que os pés são formados por uma tônica seguida (ou não) de um número indefinido de átonas (em geral até quatro), permitindo uma grande variedade de comprimento de versos silábicos, mantida, pela acentuação, a equivalência do ritmo. (CAMPOS 1997:21)

<sup>31</sup> Do grego *tmesis*, corte ou intercalação de palavras.

O poeta inglês erigiu tais recursos estilísticos em fatores privilegiados da estruturação do texto, alterando significativamente a tessitura prosódica, tornando-se “*um poeta cujos textos ganham muito quando oralizados*”. Ou como Hopkins mesmo postulava, “*um escritor para ser lido mais com os ouvidos do que com os olhos.*” (CAMPOS 1997:13)

O lingüista russo Roman Jakobson (1969:132), ao postular sobre a concepção de “*figura de som reiterativa,*”<sup>32</sup> levou em consideração a idéia que Hopkins tinha sobre o assunto, ao afirmar que o poeta via esta concepção “*como o princípio constitutivo do verso.*”

Jakobson também utilizou a definição de Hopkins sobre o “*paralelismo*”, dela se servindo para formular as suas próprias análises estruturais do texto. “*Hopkins*”, segundo Jakobson (1969:146), “*nos seus escritos de estudante, [...] demonstrou uma prodigiosa compreensão da estrutura da poesia*” por afirmar que:

“A estrutura da poesia é a de um contínuo paralelismo, que vai dos chamados paralelismos técnicos da poesia hebraica [...] à complexidade do verso grego, italiano ou inglês [...] À espécie de paralelismo acentuado ou abrupto pertencem a metáfora, o símile, a parábola, etc...” (JAKOBSON 1969:146)

Para que se possa dimensionar a relevância de sua teoria e prática da poesia, basta assinalar que Jakobson (1969:131) refere-se à Hopkins como:

“Gerard Manley Hopkins, eminente estudioso da ciência da linguagem poética, [que] definia o verso como um discurso que repete, total ou parcialmente, a mesma figura sonora.”

Campos (1997:14) afirma que “*no plano estético*”, as reflexões de Hopkins “*constituem um agudo e inventivo criticismo do fazer literário.*” Chega a achados

---

<sup>32</sup> É aquela que “*utiliza pelo menos um contraste binário de uma proeminência relativamente alta e relativamente baixa. Assumida pelas diferentes secções de uma seqüência fonológica.*” (JAKOBSON 1969:132)

inéditos como o conceito de “*inscape*”<sup>33</sup> correlacionado ao conceito de “*instress*”<sup>34</sup> que, de acordo com Campos (1997:14), são “*expressões por ele cunhadas para identificar o processo de inter-relação entre criação e intuição.*”

No exercício de sua estética tradutória, Augusto de Campos em nota de rodapé, explica o trabalho de “*recriação*” do poema “*The Leaden Echo and the Golden Echo*” (1882) para o português, começando pelo título:

“A tradução estrita seria “*O Eco de Chumbo e o Eco de Ouro*”, mas “*bronze*”, sem deixar de marcar uma hierarquia semântica, diminui o abismo fônico entre “*chumbo*” e “*ouro*”, considerada a ressonância interna que solidariza os vocábulos “*leaDEN*” e “*golDEN*”, uma *qualitas* que se perde na versão literal e que me parece indispensável recuperar na recriação desse poema dos ecos.” (CAMPOS 1997:15)

Campos (1997:16) afirma que dentre os recursos que o poeta inglês usa para compor os seus experimentos poéticos, ele “*privilegia a paronomásia e as aliterações, fratura a sintaxe, elimina conectivos e intercala palavras e frases em inusitadas construções tméticas.*” Um exemplo que podemos citar de imediato, com respeito à aliteração, é o poema panteísta “*God’s Grandeur*” (1877). Na última linha do poema, há uma seqüência de pares sonoros, que de acordo com CAMPOS (1997:19), é “*insubstituível*”:

“*World broods with warm breast and with ah! bright wings.”*

Porém, como Campos (1997:18) afirma, “*meu lema é não deixar sem resposta as proezas sonoras do original.*” Por isso, Augusto faz uso da aliteração, para melhor ilustrar o processo de sua estética tradutória, ao recriar em português a última linha deste poema:

“*Com alma ardente abre ah! a alva asa.”*

Outro exemplo de aliteração encontra-se no poema “*heaven-haven*”

<sup>33</sup> *Design ou estrutura interna.*

<sup>34</sup> *Energia ou propulsão interna.*

escrito em 1864:

Heaven-haven

*I have desired to go  
Where springs not fail,  
To fields where flies no sharp and sided hail  
And a few lilies blow*

*And I have asked to be  
Where no storms come,  
Where the gree swell is in the havens dumb,  
And out of the swing of the sea.*

Começando pelo título “**H**eaven-**h**aven”, há uma aliteração composta pela letra “h” que se repete ao longo do poema em outros pares de palavras e letras: **f**ields/**f**lies, **s**harp/**s**ided, **s**wing/**s**ee, além da rima interna em “he-**aven h-aven**” que se estende pelo poema nos pares f-**lies**/li-**lies**, f-**ail**/h-**ail**, que remetem ao próprio tema.

O tradutor não fica indiferente com respeito a esta composição e responde aos aspectos formais da obra de Hopkins em sua tradução:

Quis ir para um lugar  
Onde não falte fonte,  
Nem grasse gelo áspero e bifronte;  
Só lírios para olhar.

Pedi para ficar  
Onde o vento não ouse,  
Silente, a verde vaga ao porto pouse;  
Longe, o clamor do mar.

Começando pelo título, a informação estética foi alcançada pelo tradutor

por verter a palavra “*heaven*”(céu) por “paraíso” e “*haven*”(abrigo,refúgio) por “paragem”. Desse modo o tradutor alcançou em português o “*vínculo paronomástico entre os vocábulos*”(CAMPOS 1992:18-19), remetendo ao aspecto aliterante do original.

O efeito da aliteração também foi transcriado nos pares “*falte/fonte*”, “*grasse/gelo*”, “*onde/ouse*”, “*verde/vaga*”, *porto/pouse*

Por meio dos exemplos expostos acima, que mostram o tradutor no exercício de sua estética tradutória, que condiz com os pressupostos teóricos que serviram de base para a sua teoria, explicitados no primeiro capítulo do presente trabalho, Campos (1997:17) faz evidenciar que seu trabalho com relação aos poemas de Hopkins, tem:

*“...o sentido de uma reparação e o propósito de reconstituir, em português, a imagem do poeta mutilado e defraudado, em muitos idiomas, por versões imperitas.”*

Observamos então, que o tradutor privilegia os aspectos formais que compõem a obra de Hopkins e, no desejo de compartilhar da aventura hopkinsiana, Campos (1997:16) diz sobre o poeta que “*traduzi-lo sem rematerializar a sua complexa elaboração formal*”, em outras palavras equivale a “*anular a sua personagem, reduzi-lo à vala comum, assassinar o poeta.*”

No esforço de encontrar respostas às proezas sonoras do original compostas por um repertório de transgressões lingüísticas hopkinsianas, identificadas como elisões de pronomes e verbos, deslocamentos sintáticos, interpolações interjetivas, intraposições tméticas (tmese), cadeias de compostos neológicos, aliterações, paronomásia, rimas internas, “*sprung rhythm*”, Campos (1997:20) expõe a seguir como conseguiu responder à poesia de Hopkins:

*“Montagens e aliterações respondem às provocações dos poemas, nem sempre palavra por palavra. Entram na circulação sangüínea dos textos. [...] Enfim, cuido de encontrar homologias plástico-verbais em nossa língua,[...] estabelecer um diálogo intertextual ousado, crítico e sensível, com a poesia de Hopkins. Quebrar a língua. Subverter para converter.”*

A proposta de Campos (1997:18) é evitar “*soluções fáceis, adjetivas.*” Para alcançar tal efeito ele nos informa o resultado de sua decisão:

“...optei por tentar recriar em português as infrações e as invenções lingüísticas do poeta, inclusive o ritmo acentual – o *sprung rhythm*. O resultado pareceu-me, no mínimo, ter o valor de um estudo artístico de formas e dicções poéticas, que imagino rico e instigante na medida em que pode expandir além-fronteiras os supostos limites ou limitações do idioma.” (CAMPOS 1997:27)

Por meio da análise corrente exposta neste trabalho, observamos que os aspectos formais que compõem a obra de Hopkins, têm seu efeito transcriado na tradução de Augusto de Campos, capaz de recriar na tradução a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada a mensagem da informação estética, mesmo não sendo semanticamente idêntica.

Estes aspectos são reforçados pela forma como o perfil sensível da mensagem contido no poema foi transcriado, nos mostrando assim o exercício da estética tradutória dos irmãos Campos, a transcrição.

## 2. A gesticulação semiótica<sup>35</sup> de e.e.cummings

### 2.1. A semiótica peirciana: uma ferramenta de base para a análise da iconicidade cummingsiana

Para fazer a análise dos poemas de e. e. cummings, tomaremos a Semiótica e sua aplicação como base. Vale dizer que a corrente Semiótica priorizada aqui é a americana, idealizada e concebida por Charles Sanders Peirce, lógico matemático que viveu entre 1839 e 1914. Como explica Santaella (2002: XII), a Semiótica peirciana é uma das “*disciplinas que compõem uma arquitetura filosófica concebida como ciência com um caráter geral e abstrato*”, e se divide em três ramos:

1. Gramática Especulativa. (ramo da semiótica onde são estudados os mais variados tipos de signos, suas classificações e formas de pensamento que eles possibilitam, incluindo os aspectos ontológicos e epistemológicos do universo sígnico.) Além de nos fornecer definições rigorosas do signo e do modo como estes agem, a gramática especulativa contém um grande inventário de tipos de signos e de misturas sígnicas, nas imensuráveis gradações entre o verbal e o não verbal, de onde podemos extrair estratégias metodológicas para a leitura e análise de processos empíricos de signos tais como: música, poesia, imagens, arquitetura, literatura e outros.
2. Lógica Crítica. (tem como base os mais diversos tipos de signos ou modos de condução do pensamento, estuda os tipos de inferências, raciocínios ou argumentos: a abdução, indução e dedução.)
3. Retórica Especulativa ou Metodêutica. (tem por função analisar os

---

<sup>35</sup> *Exercício dos aspectos formais que compõem a obra do escritor, analisados à luz da Teoria Geral dos Signos, a Semiótica peirciana*

métodos a que cada um dos tipos de raciocínio dá origem.)

A Semiótica (também conhecida por Lógica das linguagens ou Teoria geral dos signos) pertence a uma tríade das ciências normativas – estética, ética e lógica – percebidas pela quase-ciência da Fenomenologia.(SANTAELLA 2002) A Fenomenologia tem por função “*apresentar as categorias formais e universais dos modos como os fenômenos são apreendidos pela mente*” (SANTAELLA 2002:7), por meio de três elementos formais e universais presentes em todos estes fenômenos que se apresentam à percepção e à mente, denominados de:

1. **PRIMEIRIDADE** – esta aparece em tudo que estiver relacionado com: acaso, possibilidade, **qualidade**, originalidade, liberdade e sentimento.
2. **SECUNDIDADE** – está ligada às idéias de: determinação, dualidade, ação e reação, conflito, dúvida, surpresa, dependência, **aqui e agora**.
3. **TERCEIRIDADE** – diz respeito a: crescimento, **generalidade**, continuidade, inteligência.

Para Peirce, há três propriedades formais que dão a todos os fenômenos, que se apresentam à percepção e à mente, capacidade para funcionar como signo:

1. Sua mera **qualidade**. Pela **qualidade** tudo pode ser signo. Esta é chamada de **quali-signo**.
2. Sua **existência**. Pelo simples fato de existir, tudo é signo. Esta propriedade de existir, o **aqui e agora**, dá ao signo o poder de funcionar como tal, sendo chamada de **sin-signo**.
3. Seu caráter de **lei**. A lei é uma abstração, porém operativa. Ela opera tão logo encontre um caso singular sobre o qual agir. “*A ação da lei é fazer com que o singular se conforme, se amolde à*

sua generalidade.” (SANTAELLA 2002:13) ( o grifo é nosso ). As palavras são leis porque pertencem a um sistema. Cada vez que uma palavra ocorre, é entendida como significando aquilo que o sistema a que pertence determina que ela signifique. Quando algo tem a propriedade da lei é chamado de legi-signo.

Esta classificação sgnica estabelece uma relação com a Fenomenologia pois, “*todo signo   também um fen meno*”, pois este é considerado como “*algo que aparece   nossa mente*”, e quando analisamos o signo como tal, “*estamos ainda no domínio da fenomenologia.*” (SANTAELLA 2002:33) Porém, atravessamos este domínio em direção   Semiótica, estabelecendo um vínculo entre ambas “*no momento em que passamos a buscar*” nestes fen menos “*as três propriedades que os habilitam a agir como signos*”.(SANTAELLA 2002:33) Como se pode observar é na base do signo que estão as três categorias fenomenológicas.

Com respeito ao signo (SANTAELLA 2002), este é classificado, de acordo com Peirce, em uma lógica triádica: Signo/Objeto/Interpretante, onde:

1. SIGNO é tudo aquilo que se apresenta à mente;
2. OBJETO é aquilo que o signo indica, se refere ou representa; e
3. INTERPRETANTE é o efeito que o signo irá provocar em um possível intérprete.

Segundo Peirce, citado por Pignatari (1987:43):

“Signo ou Representame é um Primeiro que está em tal genuína relação com um Segundo, chamado seu Objeto, de forma a ser capaz de determinar que um Terceiro, chamado seu Interpretante, assuma a mesma relação triádica (com o Objeto) que ele, signo, mant m em relação ao mesmo objeto.”

Para Peirce, há três diferentes maneiras de o signo representar seu objeto (SANTAELLA 2002). Dentro desta representação nasce a relação que o signo pode

ter com o objeto a que se aplica ou que denota, sendo assim subdividida em três partes:

- **ÍCONE** – É o modo como sua **qualidade** pode sugerir ou evocar outras qualidades do signo; opera por semelhança. Um ícone é um signo que tem como fundamento um **quali-signo**. Este estabelece uma relação icônica com o objeto por similaridade. Assim, o ícone só pode sugerir ou evocar algo porque a qualidade que ele exhibe se assemelha a uma outra qualidade que ele próprio exhibe do objeto. Até mesmo a palavra, o símbolo por excelência “*inclui dentro de si **quali-signos** icônicos*” pois “*exibem seu aspecto icônico na materialidade da escrita*”(SANTAELLA 2002:22) que a poesia concreta, por exemplo, explora muito bem no uso diferenciado que faz dos tipos gráficos e do corpo das letras. (*o grifo é nosso*)

Santaella nos provê um exemplo de como esta operação que realça esta habilidade do ícone pode ocorrer no uso da língua:

“Na linguagem falada, o modo como as palavras soam, a sua musicalidade particular corresponde a seu aspecto icônico que pode até funcionar por similaridade em relação ao seu referente, como ocorre com palavras do tipo olho, por exemplo, em que se tem uma similaridade visual da escrita – O O – com os próprios olhos.” (SANTAELLA 2002:23)

- **ÍNDICE** - É o modo particular pelo qual o signo indica seu objeto através de uma conexão de fato, **dependência**;

Um exemplo desta relação com o objeto, é o de uma fotografia de uma montanha. A montanha cuja imagem foi capturada na foto, de fato, existe fora e independentemente da foto. Assim, a imagem que está na foto, “*tem o poder de indicar exatamente aquela montanha singular*” na sua **existência**. (SANTAELLA 2002:19) A **existência** concreta da montanha dá o fundamento para que ocorra a relação indicial do signo com o objeto. Para indicar a montanha, a foto “evidentemente também precisa ser um existente tanto quanto a montanha o é”. (SANTAELLA 2002:19)

Então, para agir indicialmente, o signo deve ser considerado no seu aspecto existencial “*como parte de um outro existente para o qual o índice aponta e de que o índice é uma parte*”. (SANTAELLA 2002:20) Assim, a imagem da montanha, que se apresenta na foto, funciona como índice da montanha porque ela “é o resultado de uma conexão de fato entre a tomada da foto e a montanha”. (SANTAELLA 2002:18)

- **SÍMBOLO** – É o modo como o signo representa o objeto, por meio de uma lei, uma **generalidade** ou convenção.

As leis operam no modo condicional. Preenchidas determinadas condições, a lei agirá. O símbolo é portador de uma lei que, por convenção ou pacto coletivo, determina que aquele signo represente seu objeto. Então, a lei que dá fundamento ao símbolo tem de estar internalizada na mente de quem o interpreta, sem o que o símbolo não pode significar. Assim, “*o símbolo está conectado a seu objeto em virtude de uma idéia da mente que usa o símbolo, sem o que uma tal conexão não existiria.*” (SANTAELLA 2002:25) Deste modo, o hino nacional só simboliza o Brasil para quem internalizou essa convenção.

Para a composição deste trabalho, daremos especial atenção à divisão do signo com respeito ao ícone, pois o corpus da nossa pesquisa é composto por poemas que revelam as desconstruções gráficas cummingisanas, com o objetivo de buscar por meio de associações icônicas, a reconstituição da experiência sensorial ou imaginativa, o que nos remete à divisão do signo em ícone.

Destarte, os poemas de e.e.cummings se encaixam na aplicabilidade que Pignatari fez para o uso da Semiótica Peirciana:

“Serve para estabelecer as ligações entre um código e outro código, entre uma linguagem e outra. Serve para ler o mundo não-verbal: [...] um quadro, [...] uma dança, [...] um filme – e para ensinar a ler o mundo verbal em ligação com o mundo icônico ou não-verbal. [...] quem não compreende o mundo icônico e indicial, não compreende corretamente o mundo verbal, [...] não compreende poesia e arte.” (PIGNATARI 1987:17)

Alguns poemas de e.e. cummings, como "*brlgh!*" (1935), são melhor entendidos tendo-se o cubismo como pano de fundo, pois é neste tipo de poema que o autor exercita suas desconstruções, porém de uma forma cadenciada. Iguais à forma geométrica que é repetida em lugares diferentes na pintura para compor o seu tema, e.e.cummings coloca em evidência determinadas letras por escrevê-las em maiúsculas. Estas têm a sua aparição sempre da mesma maneira, porém em diferentes lugares do poema.

Por outro lado, no seu ofício de poeta, e.e.cummings leva o ideograma e a simultaneidade à miniatura. O poeta libera o vocábulo de sua grafia, coloca em evidência seus elementos formais, visuais e fonéticos para melhor acionar a sua dinâmica, exercitando sua gesticulação semiótica, ou seja, o exercício dos aspectos formais que compõem a sua obra, analisados à luz da Teoria Geral dos Signos, a Semiótica peirciana.

Como se pode observar, os poemas de cummings são de difícil compreensão, pois a arte de e.e.cummings tende a uma sorte de mímicas tipográficas, radicada num tratamento de atomização de fonemas e letras. O branco da página, as entrelinhas e espacejamentos, os próprios sinais de pontuação são postos em função ativa, convergindo para a maior eficácia da "*gesticulação semiótica do poeta*". (CAMPOS 1999:130)

De um ponto de vista técnico, o aporte cummingsiano, voltado especialmente para o campo da microestrutura do poema, "*é a contribuição mais decisiva para o laboratório dos poetas de hoje*" (CAMPOS 1999:130), pois, precisamente o aspecto visual, a estrutura gráfico-espacial das composições em uma tecnologia específica que faz uso da afixação e montagem de palavras, de número de letras, número de linhas, do deslocamento sintático, e da microrritmia<sup>36</sup>, constituem o ponto de partida para a compreensão dessa poesia, capaz de fornecer

---

<sup>36</sup> É O ritmo associado à composição e elaboração do poema, como parte integrante das palavras mesmo com a ruptura da sintaxe, com o objetivo de acelerar ou retardar o impacto das palavras sobre o leitor.

a chave para aquela precisão que cria o movimento.

Nas poesias de e.e.cummings a grafia se faz função. Ele atua diretamente sobre a palavra, desintegra-a, faz do poema um objeto sensível, quase palpável.

## 2.2 Estética, vida e obra de e. e. cummings

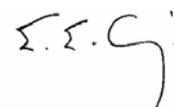
*“my specialty is living said  
a man( who could not earn his bread  
because he would not sell his head)*

*squads right impatiently replied  
two billion public lice inside  
one pair of trousers(which had died)”*

*e.e.cummings – from “no thanks” (1935)*

O poeta americano<sup>37</sup> estudou em Harvard, especializando-se em literatura grega. Este seu conhecimento literário influenciou na composição de suas obras poéticas, tanto na temática, como é o caso do seu livro em prosa experimental, *“Eimi”* (1931), que em grego significa *“eu sou”*, quanto na composição de seus poemas, como por exemplo em *“old age sticks”* (1958), onde o poeta recorre à técnica da *tmese*, que em grego significa *“corte ou intercalação de palavras”* para compor o verso *“tres)&(pass) youth laughs(sing”*.

Com respeito à grafia de seu nome, o poeta sempre assinou



Por isso, neste trabalho ao nos referirmos ao poeta priorizamos a forma escrita para o seu nome como *“e. e. cummings”*, porém sempre em letra minúscula, pois assim foi a forma como o poeta referiu-se a si mesmo. Quando interrogado por sua mãe a respeito do assunto, e. e. cummings respondeu *“I am a small “eye” poet”*, que traduzimos por: *“sou um poeta do “i” minúsculo”*, pois a palavra *“eye”* que significa olho, tem a mesma chave de pronúncia [ai] do pronome pessoal do caso reto *“ I ”*[ai], em inglês usado para a primeira pessoa do singular (eu). Então, ao substituímos o substantivo *“olho”* pelo pronome *“eu”* (*“I”* em inglês), concluímos que o poeta sugere que a escrita do seu nome seja composta sempre com letras minúsculas. Neste

<sup>37</sup> *Eduard Estlin Cummings nasceu em 14 de Outubro de 1894, em Cambridge, Massachusetts. Ele viveu por toda a sua vida dos poucos ganhos de poeta e pintor, a princípio ajudado por seus pais e avós, depois pela mulher, Marion Morehouse, modelo e fotógrafa. Morreu em 3 de Setembro de 1962, em Madison (New Hampshire), de um ataque cardíaco.*

caso, optamos por identificar a “*informação estética*” apresentada por meio da chave de pronúncia contida na palavra “eye” antes que a “informação meramente semântica” para dar apoio ao pensamento exposto acima. Portanto, seguiremos este estilo ao nos referirmos ao poeta em nosso trabalho.

O artista desenvolveu técnicas de pintura e fez algumas exposições de seus trabalhos. Estes podem ser encontrados em alguns museus, tais como este exposto a seguir intitulado “Marion Morehouse”, que tem como modelo sua esposa:

Marion Morehouse



Em 1935, e. e. cummings publicou às expensas de sua mãe, um dos seus mais importantes livros de poemas que 13 editores haviam recusado, intitulado “*No thanks*”. A eles, e. e. cummings dedicou o livro ironicamente, num poema-figura em forma de taça feito com a enumeração das firmas editoriais que o haviam recusado, intitulado “*To*” (1935):

To

Farrar & Rinehart  
 Simon & Schuster  
 Coward–McCann  
 Limited Editions  
 Harcourt, Brace  
 Random House  
 Equinox Press  
 Smith & Haas  
 Viking Press  
 Knopf  
 Dutton  
 Harper´s  
 Scribner`s  
 Covici, Friede

No poema acima, a disposição das palavras na página iconiza a própria taça. O tema sugere a quem será ofertada, e o nome-tema do livro, a reação de recusa por parte daqueles a quem e. e. cummings ofereceu seus poemas para serem publicados.

Esta ação do poeta exemplifica que a área principal de atrito de e.e.cummings com a crítica se localiza no seu uso não-ortodoxo da tipografia, nas fragmentações de palavras, na cunhagem de vocábulos, em grande parte por processo de afixação, nas trocas de funções gramaticais, na conversão de verbos, pronomes, adjetivos, advérbios e conjunções em substantivos, no deslocamento sintático, unindo-se a outros tantos recursos formais que compõem a sua obra.

Stanton A. Coblenz, diretor da revista “*Wings*” e chefe da “Liga Pró-Sanidade na Poesia”, durante anos, preenchia sistematicamente com exemplos de e. e. cummings uma seção especial, denominada “Não Poesia”.

Até mesmo T. S. Eliot, num pronunciamento ambíguo, afirmou que tinha uma opinião positiva sobre e. e. cummings, “*malgrado a minha aversão por sua tipografia*<sup>38</sup>.” (Eliot apud CAMPOS 1999:28).

Contudo, Campos nos informa que Lionel Trilling foi um dos raros críticos que souberam apreciar o poeta:

“Ele foi capaz de encontrar mais e mais vida em mais e mais palavras. Aquelas partes da linguagem que todos considerávamos apenas ‘modificadoras’, ‘relativas’, ou ‘dependentes’, aprenderam com ele a ter uma existência plena e livre.” ( Trilling apud CAMPOS 1999:14)

Esse idioleto criado por e. e. cummings não é caótico. Obedece antes a uma estética que privilegia a criatividade individual apresentando algumas linhas temáticas em vertentes amorosas, satíricas ou descritivas.

Em um deliberado controle da desconstrução, e.e.cummings atua diretamente sobre a palavra, desintegra-a, cria com suas articulações e desarticulações uma verdadeira “*dialética de olho e fôlego*” (CAMPOS 1999:25), que faz do poema um objeto sensível, quase palpável.

Na poesia cummingsiana, as palavras não são dissociadas de seu significado, nem as letras valem por si só. A atomização dos vocábulos, ou seja, a manipulação da menor parte constituinte de uma palavra num processo que ultrapassa as regras semânticas, indo além das sílabas, por meio da desfragmentação silábica que alcança a desconstrução da palavra, letra por letra, porém sem dissociá-la do seu significado, tem em mira efeitos constitutivos de cinestesia e fisiognomia descritiva que emerge das palavras mesmas. Parte de dentro para fora do poema, convergindo para a eficácia da gesticulação semiótica do autor que se preocupa com “*aquela precisão que cria o movimento*”, conferindo ao “*espaço que as separa-e-une um valor qualitativo.*” (PIGNATARI 1987:70)

Esta preocupação liga os trabalhos de e.e.cummings com os

---

<sup>38</sup> “*In spite of my dislike of his typography.*”

pressupostos da teoria da poesia concreta, com respeito ao problema do movimento. Esta teoria tem em suas bases, uma preocupação geradora da idéia de que o problema a ser resolvido na criação de um poema concreto, não é estruturá-lo em forma de algo, mas “*é o da própria estrutura dinâmica não-figurativa (movement), produzida por e produzindo relações-funções gráfico-fonéticas*”, em oposição à “*ilustração de um movimento particular e real (motion)*.” (PIGNATARI 1987:70)

Para exemplificar, Pignatari (1987:67) cita e.e. cummings como exemplo de aproveitamento dos recursos fisionômicos na questão do problema do movimento na poesia concreta:

“cummings, americano, compreendeu o erro: escapou ao caligrama e conseguiu realizar, já, verdadeiros ideogramas, utilizando melhor os recursos tipográficos, ainda que sua tipografia se ressinta de vezos<sup>39</sup> nitidamente artesanais. cummings utiliza as letras e os sinais de pontuação. Partindo de uma letra, isolada ou posta em relevo no interior da primeira palavra, cummings vai tecendo uma anedota pontuada de acidentes líricos ou satíricos, obrigando as palavras a gesticulações expressionistas durante o percurso, até fechá-los por um “*da capo*”<sup>40</sup>, ou concluí-los em boa e devida forma. Cummings usa largamente as peculiaridades fisiognômicas de certos caracteres verbais, o que não ocorrera a Apollinaire.”

Todo o aporte cummingsiano, que busca, por meio de associações icônicas, a passagem do meio verbal para o não-verbal, permite explorar com maior flexibilidade o universo complexo da percepção e da sensibilidade. Para alcançar este objetivo, Campos (1999:14) declara que:

“É por isso que ele introjeta num idioma moderno ocidental, como o inglês, procedimentos derivados do ideograma chinês (a figuralidade de origem pictográfica e o pensamento por analogia) e de línguas clássicas como o grego ou o latim, tratando o seu idioma como se fosse uma língua flexionada.”

É por meio deste recurso que o poeta monta a sua estratégia lingüística para desautomatizar o discurso convencional, que nas palavras de Campos (1999), se apresenta como:

<sup>39</sup> *Costume vicioso ou criticável. Qualquer hábito ou costume. [Pl.: vezos (ê).] (Dic. Aurélio)*

<sup>40</sup> *Indica que deve haver uma repetição desde o começo. (Dic. Aurélio)*

“..., um sistema convencional de registro das palavras que é funcional para a comunicação cotidiana mas que se pode revelar insuficiente e limitador para a imaginação poética.”

Com base no exposto acima, equivale dizer que e.e.cummings apresenta seus poemas em composições gráficas não-ortodoxas, com muitos espaços em branco, apresentando os vocábulos insolitamente fragmentados sem aparente consideração para a sua divisão silábica. A pontuação parece imprevisível numa ortografia livre que afeta em especial a partição de palavras, reforçando a idéia expressa por Campos (1999) que considera estas ações como “*rebeldias comuns entre os poetas ligados ao movimento de vanguarda do início do século.*”

### 2.3 Subsídios Teóricos

Para o estudo do tema proposto, utilizamos a abordagem analítico-descritiva de pesquisa bibliográfica.

Foi realizado, por meio da leitura explanatória, o levantamento bibliográfico para a análise do corpus do trabalho, que será composto por cinco poemas de e.e.cummings que foram traduzidos por Augusto de Campos e que compõem o livro “*poem(a)s*”. São eles: “*brlght*”, 1935; “*r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r*”, 1935; “*n*”, 1958; “*off a pane)the*”, 1958; e “*l(a)*”, 1958.

Os poemas de e.e.cummings apresentam-se em composições não-ortodoxas evidenciadas desde o próprio tema. Esta didática alcançada pelo autor, vem do fato de se nomear cada poema pela primeira linha compositória de cada obra. Isto sugere uma introdução ao microartesanato proposto pelo poeta. Este artifício é seguido de perto por Augusto de Campos, como podemos notar na exposição do tema de cada poema seguido pela tradução:

“brlght” (1935)	– traduzido por - “brilha”
“r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r” (1935)	– traduzido por - “o-h-o-t-n-a-g-f-a”
“n” (1958)	– traduzido por - “v”
“off a pane)the” (1958)	– traduzido por – “na vidraça)a”
“l(a)” (1958)	– traduzido por – “so”

Todos os poemas constantes desta obra são relevantes para a análise que nos propomos realizar, porém, escolhemos dentre estes apenas cinco como uma amostra para a nossa análise, pois, estes nos permitem observar de perto a gesticulação semiótica do autor ao exercer os aspectos formais inerentes à sua obra.

A pesquisa foi realizada tendo como base os teóricos que abordam a problemática da tradução e, mais especificamente, a estética tradutória brasileira da transcrição.

Para a composição deste trabalho, reunimos as obras poéticas traduzidas por Augusto de Campos, desde os romancistas ingleses como William Blake que fez uso da "*sister art tradition*"<sup>41</sup> para ilustrar seus poemas, passando pela ecolalia<sup>42</sup> presente nos poemas do poeta jesuíta Gerard Manley Hopkins, até chegar aos poetas modernos, mais precisamente o americano e.e.cummings que, através de suas poesias-minuto, aciona instrumentos de transgressão visual e semântica por meio de desconstruções gráficas que valorizam a passagem do meio verbal para o icônico, introjetando, no idioma ocidental, aspectos ideogramáticos do idioma oriental.

Na tentativa de atingir os objetivos propostos, fizemos uma leitura analítica de teóricos que pesquisaram, estudaram e elaboraram teorias sobre a problemática da tradução. Esta leitura forneceu as bases para se compor o capítulo intitulado "Estudos de tradução".

Fizemos uma análise documental bibliográfica sobre a estética tradutória brasileira da transcrição elaboradas pelos teóricos Augusto e Haroldo de Campos, que serviu como instrumento de base para fundamentar o subcapítulo intitulado "A estética tradutória dos irmãos Campos."

Consta deste trabalho uma explanação da estética tradutória dos irmãos Campos tendo como exemplo autores tais como:

- \* Anthony Hopkins;
- \* Wladmir Maiakóvski e
- \* William Blake

---

<sup>41</sup> "Associação tradicional entre a pintura e a poesia que recebeu sua clássica formulação na frase do poeta romano Horácio, "*Ut poesis pictura*": Esta era uma invocação para que os poetas estudassem as formas das artes visuais a fim de imitarem seus comandos de efeito total. Blake combinou a palavra com a imagem, usando esta para circundar e elaborar o texto daquela." (VAUGHAN 1999:26). (trad. minha)

<sup>42</sup> Tendência a repetir automaticamente sons ou palavras ouvidas. Hábito ou mania de, falando e/ou escrevendo, aconsoantar (fazer rimar) palavras. (Dic. Aurélio)

Foi feita também uma explanação sobre a Teoria Geral dos Signos, elaborada por Charles Sanders Peirce com respeito a iconicidade do signo, pela razão de ser usada como base para analisarmos os poemas de e.e.cummings, visto que estes buscam por meio de associações icônicas, a passagem do meio verbal para o não-verbal.

A exposição da estrutura dos poemas de e.e. cummings em inglês, com respeito aos aspectos formais que compõem a sua obra, que emprega recursos, tais como, microrritmia, atomização de vocábulos, pulverização fonética, e a sinestesia do movimento, foi o procedimento adotado que nos ajudou a analisar como Augusto de Campos, a partir de sua estética tradutória, transcria os poemas do autor.

Após este percurso, apresentamos os resultados de nossa pesquisa, e tecemos considerações à medida que se fazem necessárias.

## 2.4 Análise do corpus: os poemas de e.e.cummings

*“sou extraordinariamente apegado àquela precisão que cria o movimento.”*

*(e.e.cummings citado por CAMPOS 1999;49)*

### 2.4.1 Análise do poema “bright”

br**l**ight

b**R**ights???big

(soft)

soft near calm

(**B**right)

calm st??holy

(soft bri**G**ht deep)

ye**S** near sta? calm star big y**E**s

alone

(w**H**o

**Y**es

near deep wh**O** big alone soft near

deep calm deep

????**H**t ?????**T**

**W**ho (holy alone) holy (alone holy) alone

Salientaremos agora os aspectos que emergem do poema “br**l**ight”:

Nesta obra, e.e.cummings exercita o aspecto semântico e visual para

compor um tema único presente do começo ao fim, o brilho de uma estrela. Para isto, o poeta libera o vocábulo de sua grafia, coloca em evidência elementos formais, visuais e fonéticos para melhor acionar sua dinâmica sem, contudo, incidir no letrismo ou na formação de agrupamentos sonoros destituídos de vivência.

No poema, observa-se que a estrela é o elemento que recebe atenção primordial, pois o modo como esta aparece no poema “**s???**”, “**st??**” e “**sta?**”, exige uma atenção maior por parte do leitor para que se possa efetivamente relacionar a grafia com o significado, porém, por meio de suas estratégias de composição, e.e.cummings promove uma verdadeira tessitura, um encadeamento a fim de conseguir simbolicamente uma “*equivalência*” fisiognômica do brilho estelar. (CAMPOS 1987:29)

### A forma

Ao invés de dispor as palavras em forma de estrelas para a resolução de seu tema, o poeta faz uma letra maiúscula movimentar-se dentro das seguintes palavras:

bright ( br**I**ght, b**R**ight, **B**right, bri**G**ht )

yes ( ye**S**, y**E**s, **Y**es )

who ( w**H**o, wh**O**, **W**ho )

Ou usa pontos de interrogação no lugar de algumas letras nas palavras:

star ( s**???**, st**??**, sta**?** )

bright ( **????**Ht, **??????**T )

Com o uso desta dinâmica, o poeta desenha a forma do poema que nos

permite inferir que as palavras iconizam as estrelas e o uso dos sinais de pontuação juntamente com a composição vocabular não-ortodoxa por meio de letras maiúsculas, o próprio brilho da estrela, e a quantidade dos pontos de interrogação iconizam a intensidade do brilho.

Adicionalmente, este poema chama a atenção do leitor no que diz respeito ao uso não-ortodoxo do ponto de interrogação na palavra “**star**”. Ao dispormos esta palavra na página em uma leitura linear, seguindo a seriação da forma como esta aparece no poema, **s???, st??, sta?, star**, é como se cada letra ao ser adicionada iconizasse o próprio brilho da estrela que na última aparição se coloca por completo como se brilhasse intensamente.

O mesmo efeito é conseguido por meio da palavra “bright”, porém por meio de uma inversão, “**brlght, bRlght, Brlght, brlGht, ?????Ht, ??????T**”, pois esta já aparece completa iconizando a própria completude de seu brilho, dado o próprio significado da palavra, reforçada pelo número de vezes que aparece, e depois vai diminuindo de tamanho como se seu brilho fosse se esvaecendo a cada letra que é substituída pelo ponto de interrogação, até não ser mais possível enxergar o brilho, ou não identificar a semântica.

Podemos dizer que o poema "brlght" usa em sua composição a técnica do cubismo, pois as letras maiúsculas equiparadas a formas geométricas no cubismo espalhadas por todo o poema, além de fazerem parte das palavras que compõem o próprio poema, iconizam as estrelas no céu que se destacam com seu brilho assim como as maiúsculas se destacam das demais, dado o tema do poema que quer dizer brilho.

Destarte, no poema existe uma mensagem que reforça a idéia do brilho das estrelas. Se juntarmos todas as letras maiúsculas espalhadas pelo poema, que fazem parte da composição original da obra, porém destacadas na cor vermelha para facilitar o ponto da análise em questão, será possível obtermos uma frase que é "a que brilha sim" (**WHO YES BRIGHT**). Muito embora o poema contenha a palavra

estrela, podemos afirmar que o poeta conseguiu apenas com palavras, pintar não só as estrelas, mas também o efeito que esta produz, o brilho.

## O brilho

O poeta ao usar letras maiúsculas para compor o poema, exercita com precisão sua técnica ideogramática reforçando a idéia do brilho estelar. As letras maiúsculas ocorrem apenas doze vezes:

“ I, R, B, G, S, E, H, Y, O, H, T, W ”

Estas estão presentes em apenas três palavras que são:

“bright, who, yes”

As três palavras acima são compostas de doze letras, que são as mesmas expostas acima em letras maiúsculas. Para conseguir a aparição das doze letras maiúsculas, uma de cada vez, em apenas três palavras, e.e.cummings repetiu a palavra “*bright*” tantas vezes quanto o número de letras que a compõem, ou seja, seis vezes, incluindo o tema, sendo que em cada aparição há uma letra maiúscula diferente:

“br**I**ght   b**R**ight   **B**right   bri**G**ht   ????**H**t   ?????**T**”

O mesmo efeito é resgatado por meio da palavra yes: “ye**S**, y**E**s, **Y**es”. Esta é repetida três vezes por causa do número de letras que a compõe. Por fim, há a repetição da palavra *who* tantas vezes quanto o número de letras: “ w**H**o, wh**O**, **W**ho”.

Somando-se as aparições das palavras junto com as letras maiúsculas obtemos o número doze. Com este número de letras maiúsculas formamos em uma possível leitura a frase “who yes bright”, e se juntarmos as palavras que deram origem às letras maiúsculas teremos a mesma frase.

Esta dinâmica empregada pelo poeta, como um de seus recursos que introduz o pensamento sintético-ideogramático, iconiza a intensidade do brilho estelar, pois a mensagem aparece duas vezes, porém fragmentada, o que é iconizada pelas doze letras que remetem ao possível brilho intermitente de uma estrela.

#### 2.4.2 Análise do poema “r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r” (1935)

O próximo poema a ser analisado tem como personagem principal um gafanhoto. Porém, para resolver o tema que gira em torno deste, o poeta coloca a ação do personagem, o pulo, como elemento principal.

#### O poema

r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r

who

a)s w(e loo)k  
 upnowgath  
 PPEGORHRASS  
 eringin(o-

aThe):l  
 eA  
 !p:

S a

(r

rIvInG .gRrEaPsPhOs)

to

rea(be)rran(com)gi(e)ngly  
 ,grasshopper;

Começando pelo aspecto semântico, observa-se que desde o título do poema “r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r” (1935), e.e.cummings iconiza o movimento desordenado do gafanhoto em seu pouso na radicalização do uso deste aspecto por escrever o tema de forma confusa, desordenada, sendo a mesma reordenada apenas na última linha como se fosse o pouso final do gafanhoto. Assim sendo, o efeito de confusão começa logo pelo tema “r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r”. Esta palavra aparece quatro vezes no poema, incluindo o título, porém, cada uma delas de forma diferente. Exemplo: *r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r*, *PPEGORHRASS*, *gRrEaPsPhOs*, *grasshopper*. Esta exposição exige que se deva “recompôr” cada palavra para se alcançar apenas um significado que será comum a todas estas composições que é a palavra “gafanhoto”. Este exercício de recomposição iconiza o significado da palavra “rearrangingly” que se refere ao estado do gafanhoto logo após o seu salto.

Na segunda linha que compõe este poema, o poeta faz uso da palavra “who”. Esta recebe atenção destacada e individualizada por ser a única constante desta linha. Esta dinâmica reforça a idéia explícita de confusão inerente ao tema, pois, assim que se consegue fazer uma leitura deste verso, surgem perguntas na mente do leitor como “quem” ou “o quê” está por traz da composição sintática deste verso.

Com base na classificação semântica, a palavra “who” como pronome interrogativo exige saber quem é este personagem que incita tal aparente confusão. A resposta surge como um pulo no próprio poema, pois a pergunta originada na segunda linha rompe com toda a explicação e movimentação linear do poema direcionando-se, como um pulo, para o último verso que recompõe toda esta indagação respondendo em uma só palavra quem é o personagem constante da temática da obra.

Esta última palavra “*grasshopper*” liga-se então à primeira palavra-tema que irá ligar-se às outras espalhadas pelo poema, até unirem-se à última que, num processo cíclico contínuo, num “da capo”, iconiza esta movimentação presente no poema.

A composição não-ortodoxa deste poema permitiu que alguns críticos da época comentassem as transgressões tipográficas de e.e.cummings.

Porém, em um exercício maior de sua gesticulação semiótica, o poeta emprega sua dinâmica, em um deliberado controle da desconstrução, para explorar com maior flexibilidade o universo complexo da percepção e da sensibilidade sendo capaz de “*encontrar mais e mais vida em mais e mais palavras*”. (CAMPOS 1999:28)

### O movimento do gafanhoto

A questão central do poema reside nos movimentos do gafanhoto por meio do seu pulo, e esta temática é resolvida pelo poeta.

Neste poema de 15 versos, e.e.cummings usa três linhas para compor a palavra “*leap*”, numa tentativa de iconizar o próprio pulo do gafanhoto:

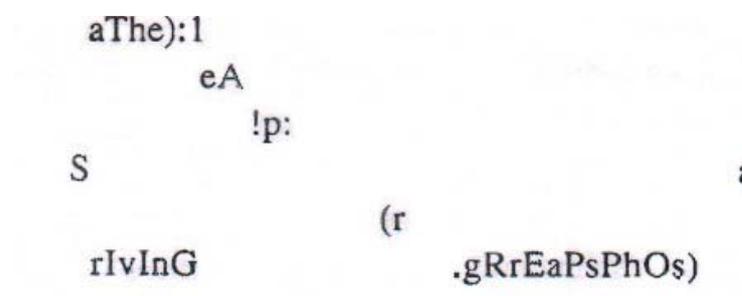
:l  
eA  
!p:

Esta seriação é acompanhada por três sinais de pontuação e por uma letra maiúscula. Esta dinâmica reforça os aspectos icônicos deste movimento que é iconizado pelo uso não-ortodoxo destes sinais que apresentam certa desordem em seus respectivos usos. A seriação da palavra “*leap*” ocupa o centro do poema e isto remete ao fato de ser este o centro da atenção da obra.

## A forma do poema

Todo o aspecto fisiognômico do poema é um exercício mnemônico de um gafanhoto em movimento, cujas partes do corpo recebem devida atenção.

Nos versos de número sete a doze encontramos o equivalente fisiognômico da perna anterior do gafanhoto:



O verso número dez é composto de apenas duas letras impressas nas extremidades do poema “**S**” e “**a**”. Estas se sobressaem ao alinhamento imposto ao poema como se não pertencessem ao corpo da obra. A precisão na localização destas duas letras iconizam as asas abertas do gafanhoto que apontam para direções opostas durante o vôo do mesmo.

Outro aspecto fisionômico do poema que iconiza o pouso desordenado do gafanhoto encontra-se no penúltimo verso:

“rea(be)rran(com)gi(e)ngly”

Este verso é composto por duas palavras “**rearrangingly**” e “**become**”. Estas aparecem de forma desordenada para iconizar o pouso do gafanhoto. Após isto, este se recompõe. Esta ação é iconizada pela mensagem que estas duas

frases transmitem depois de serem decifradas.

Esta gesticução semiótica cummingsiana reforça a nossa observação de que em suas poesias, as palavras não são dissociadas de seu significado, nem as letras valem por si só.

### 2.4.3 Análise do poema “n” (1958)

A atomização dos vocábulos<sup>43</sup> tem em mira efeitos construtivos de cinestesia e fisiognomia<sup>44</sup> descritiva, aliada à estrutura orgânica do poema, manipulada por meio do expressionismo vocabular, da desfiguração do discursivo acionando o instrumento visual e o semântico para fazer com que o leitor participe experiencialmente da emoção poética. Isto é o que ocorre no poema “n” (1958):

(vide poema na próxima página)

---

<sup>43</sup> É A manipulação da menor parte constituinte de uma palavra num processo que ultrapassa as regras semânticas, indo além das sílabas, por meio da desfragmentação silábica que alcança a desconstrução da palavra, letra por letra, porém sem dissociá-la do seu significado.

<sup>44</sup> É a arte de conhecer as pessoas pelos traços fisionômicos, especialmente do seu caráter. No caso do autor americano e.e.cummings, é a arte de conhecer as palavras pelos seus traços fisionômicos para exercer os aspectos formais que compõem sua obra.

n

ot eth

eold almos

tladyf eebly

hurl ing

cr u

mb

son ebyo

neatt wothre

efourfi ve&amp;six

engli shsp

arr ow

s

Neste poema e.e.cummings, por meio de um hábil recorte das palavras, aciona os seus instrumentos de transgressão verbal criando uma mímica gestual por fracionar a sintaxe. Assim, o poeta permite que o leitor forme um quadro mental da ação descrita no poema por meio de uma leitura linear, porém, obrigando o leitor a juntar as letras ou desmembrá-las para decifrar o código que se forma. Tomemos como exemplo as migalhas “*crumbs*” que a velhinha dá aos pardais que se iconizam na seriação das letras que compõem o poema. Neste caso específico, o poeta maneja com precisão microscópica a sua “tortografia<sup>45</sup>”, acelerando ou retardando o

---

<sup>45</sup> Este era o modo como alguns críticos se referiam à escrita dos poemas de e.e.cummings. Ele usava uma máquina de datilografia para escrever os seus poemas. Por causa do uso não-ortodoxo das palavras em seus poemas, ao se referir aos tipos que compõem a escrita na página, os críticos os identificavam como “tortografia”, ao invés de “tipografia”.

impacto das palavras sobre o leitor, convergindo para a eficácia de sua gesticulação semiótica.

Ao analisarmos o conteúdo deste poema, destacamos alguns elementos que o compõem, tais como uma velha, migalhas e seis pardais. O poeta também descreve em segundo plano o ambiente resultante da ação da velha. Por meio da fragmentação da sintaxe, ele promove a aglutinação de palavras para iconizar o modo como os pardais permanecem juntos, após a aproximação em busca das migalhas. Isto é destacado no verso a seguir:

**“efourfi ve&six”**

Por meio da desfragmentação da palavra **“three”** constante do verso anterior, e da palavra **“five”** que compõe o verso acima, o poeta, por meio da justaposição, cria uma palavra composta de sete letras que é o resultado da letra **“e”**, da palavra **“thre-e”** junto com a palavra **“four”** complementada pelas letras **“f”** e **“i”** da palavra **“f-i-ve”**. Esta aglutinação de letras para formar uma palavra, iconiza a aglomeração dos seis pardais junto à velha, resultando no número sete que nos remete ao total dos personagens que compõem o poema.

Porém, a ênfase aqui, não é nos personagens e nem no ambiente onde estes se encontram. Estes elementos ao se desincumbirem de suas funções descritivas no poema, emergem como *“aquela precisão que cria o movimento”*, que é alvo constante da preocupação de e.e.cummings. (CAMPOS 1999;49)

Dessa forma, o poeta carrega de iconicidade o conteúdo do poema explicitando os movimentos de cada elemento, que na análise do verso acima, é o movimento da aglutinação dos seis pardais junto à velha, resultando no quadro mental da ação descrita no poema que o exercício da gesticulação semiótica do autor nos permite contemplar.

O poeta compôs este poema numa estrutura baseada em 13 versos agrupados em cinco partes. O início desta obra dá ênfase ao primeiro personagem

iconizado pela primeira e única letra “n” isolada na primeira parte do poema. O espaço entre esta letra e as demais nos permite contemplar o cenário onde se darão os movimentos de todos os personagens, mostrando assim que o branco da página desempenha um papel importante na composição da obra.

O segundo grupo composto por cinco versos, onde a descrição da primeira personagem, a velha, ocupa os quatro primeiros, permite concentrar nossa atenção na imagem da primeira personagem e a ação que esta irá realizar. O poema sugere por meio da palavra “*feebly*” o modo como a velha passa a jogar as migalhas, isto é, delicadamente. A iconização de tal movimento que denota delicadeza está na composição de cada palavra pertencente ao grupo. Estas são inseridas no texto de forma tênue:

n

o*t eth*

e*old almos*

t*ladyf eebly*

h*url ing*

cr*u*

O poeta usa onze palavras, sendo que em uma leitura linear, a partir da segunda, as próximas cinco palavras contém sempre uma letra a mais do que a anterior, e com respeito às últimas cinco, o processo ocorre pela inversão, tudo com extrema sutileza, iconizando a delicadeza do movimento. Tanto a adição quanto a subtração de letras ocorrem tenuamente sem qualquer mudança brusca quer de comportamento ou padrão.

É somente no último verso deste grupo que partes da palavra “*crumbs*” começam a aparecer. Mesmo assim, a letra “*u*” é destoada das demais, iconizando o

modo como as migalhas ao serem jogadas se espalham desordenadamente.

Ainda com respeito ao segundo grupo de versos, observa-se que o autor, no último verso, fragmentou a palavra “**crumbs**” numa tentativa de iconizar o início tênue do movimento que iria ocorrer em seguida com respeito à queda das migalhas.

Analisaremos o quarto grupo de versos. Estes se ocupam em sua totalidade em descrever o modo como os pardais se aproximam da velha. A iconização acontece exatamente pelo modo como as palavras são colocadas na página. Esta começa no segundo grupo de versos. A primeira palavra “**of**” é composta por duas letras seguida pela próxima “**eth**” que é composta por três letras, até a seriação alcançar a palavra “**tladyf**” formada por seis letras e, depois, num processo de inversão, alcança a última palavra do quarto grupo de versos “**ow**”. Toda esta gesticulação semiótica do poeta iconiza o modo como os pardais se aproximam da velha que joga migalhas uma a uma, a dois, três, quatro, cinco, seis pardais.

Com respeito ao terceiro grupo, este é composto apenas por uma palavra “**mb**”. Esta é formada apenas por partes da palavra “**crumbs**”. As outras letras restantes, que são “**cr**” e “**u**”, encontram-se no segundo grupo de versos, e a letra “**s**” restante, encontra-se no início do quarto grupo. Desta forma, podemos concluir que o segundo e o quarto grupo de versos se unem no poema por meio da palavra “**crumbs**”. O quadro mental que formamos desta imagem nos remete ao fato de que são as migalhas que aproximam os pássaros da velha, e a maneira como esta palavra está disposta no poema, iconiza a imagem do movimento da aproximação-união entre os personagens.

A palavra “**crumbs**” participa do centro do poema, sendo representada pelas letras “**mb**” que recebem uma atenção em especial. A disposição de tal

palavra na página iconiza o cerne<sup>46</sup> da questão do próprio poema, sendo geradora da idéia de todo o movimento engendrado na obra poética.

O quinto grupo deste poema é formado apenas pela letra “s”. Esta, isolada das demais iconiza o estado em que a velha se encontra no final. Isto nos remete ao início do poema, num “*da capo*”, onde tudo começou, existindo apenas um personagem. Esta sistemática sugere a possibilidade da observação de todos os movimentos do começo ao fim, desde a queda das migalhas, a aproximação dos pardais, até os movimentos da velha que são iconizados com a máxima precisão por meio do controle da micrometragem e atomização dos vocábulos.

Consideraremos agora o inteiro formato do poema. Muito embora o poema concreto não seja definido como “*poema em forma de algo*”, mas sim como o poema que rompe as fronteiras da idéia analítico-discursiva, a forma deste poema também contém a informação estética. Esta forma faz com que as palavras sofram a ação do próprio tema do poema, que é o movimento. Portanto, este se apresenta na forma de duas asas, ou na forma de um pássaro com suas asas abertas, dada a seriação das palavras que o compõem, sugerindo a ação do vôo dos pássaros.

#### **2.4.4 Análise do poema “off a pane) the” (1958)**

Os aspectos icônico-semióticos que fluem da poética cummingsiana podem ser vistos e analisados em sua vertente lírica presente também no poema “*off a pane) the*” (1958). Neste poema, o poeta emprega recursos que valorizam a questão da iconicidade do movimento presente em suas obras.

---

<sup>46</sup> A parte mais íntima, essência; âmago; bojo.

## O poema

off a pane)the

(dropp

ingspinson

his

back mad)fly(ly)

who

all at)stops

once

## Os elementos do poema

Este poema contém três elementos que compõem a temática da obra. O primeiro elemento é uma vidraça (pane) que introduz o segundo elemento, as gotas. Estas aparecem por meio do adjetivo “dropping” que qualifica a vidraça como gotejante. Esta composição qualificatória ocupa os três primeiros versos:

off a pane) the

(dropp

ingspinson

O terceiro elemento é a mosca (fly). Esta ocupa a maior parte do poema composto de oito versos. Todos os elementos são de igual importância, pois a ênfase é dada no movimento que envolve todos estes, numa tentativa de iconizá-lo por meio dos instrumentos visuais e semânticos que compõem o poema.

## Os sinais de pontuação

No poema acima, pode-se perceber que o poeta faz uso de parêntesis que convergem para a eficácia de sua gesticulação semiótica. Estes sinais de pontuação são colocados em locais estratégicos para iconizar tanto os movimentos de vôo da mosca quanto os giratórios.

Na primeira linha do poema, o uso do parêntese ocorre pela inversão sem nenhuma explicação aparente, ou seja, o poeta começa um verso, logo fecha parêntesis e em seguida no segundo verso abre, contradizendo as regras gramaticais que regem o uso deste sinal de pontuação em uma sentença. Esta inversão é repetida somente no final do poema, nos dois últimos versos.

No corpo do poema, o uso de parêntesis acontece de modo convencional e de duas maneiras. A primeira é a mais longa e ocupa quatro versos; a segunda é a mais curta. Esta ocorre apenas em partes de um verso situado na quinta linha, apenas na parte representada pelo sufixo (*ly*) da palavra *mad-ly*.

Todo este uso aparentemente desordenado dos parêntesis iconiza o próprio vôo da mosca. O período longo “(*dropp ingspinson his back mad*)”, encerrado pelo uso convencional dos parêntesis, iconiza o vôo regular, porém este é introduzido tanto no verso anterior “*off a pane*)” como no verso seguinte “*who all at*)” de maneira não-ortodoxa iconizando uma não-regularidade no vôo do inseto.

O uso regular dos parêntesis em um espaço reduzido ocupado apenas por duas letras “(*ly*)” indica um possível vôo, porém de curta distância por causa do pequeno espaço que este encerra ao ser usado. Este uso regular também iconiza o próprio giro que a mosca faz sobre suas asas. Esta composição cíclico-fisiognômica dos parêntesis remete à sensação de repetidos giros produzidos pela mosca.

Quanto aos sinais de pontuação colocados em ordem inversa, estes indicam sucessivamente a direção do giro da mosca sobre suas costas, tanto para a esquerda no verso “**off a pane)**”, iconizado pelo parêntese com as extremidades apontando para a esquerda, quanto para a direita no último verso “**(once**“, iconizado pelo parêntese com as extremidades apontadas para a direita, sem contudo alçar o seu vôo regular, e a semântica encerrada por um dos parêntesis no verso “**off a pane)**” parece indicar que este movimento ocorre na própria superfície da vidraça.

Toda esta aparente desordenação encontra o seu correspondente icônico-semiótico, no vôo complexo, repleto de manobras acrobáticas e nos movimentos giratórios e não usuais de uma mosca que encontra um obstáculo que põe fim à sua própria vida.

### **O branco da página**

O próprio poema dá evidências de que o vôo da mosca é interrompido após esforços extenuantes para continuar voando. Isto é indicado nos últimos dois versos :

“all at)stops

(once”

Porém, o espaço inserido no centro do poema introduz a pausa que ocorre no vôo regular e desordenado da mosca, que encontra como obstáculo uma vidraça, a pausa entre os giros que a mosca faz provavelmente na superfície da vidraça gotejante, quanto anuncia que uma pausa definitiva está para ocorrer. Além do mais, por estar situado no centro do poema, este chama atenção para a questão principal, o problema do movimento, pois este espaço está situado entre os versos contidos pelo uso regular dos parêntesis que iconizam o modo como acontecem os movimentos do inseto. Esta intervenção iconiza uma parada entre estes.

## A não-linearidade do poema

Campos (1999) afirma que a “*alteração da ordem das palavras*”, a “*interpolação inusual*” e “*fragmentária das frases*”, são alguns dos principais artefatos com os quais o poeta monta a sua estratégia lingüística para “*desautomatizar o discurso convencional*”. Por meio desta, e.e.cummings introduz em suas obras o pensamento sintético-ideogrâmico como um meio eficiente para resolver a questão do movimento que emerge como força motriz em seus poemas. Este pensamento está em consonância com os pressupostos teóricos do manifesto da poesia concreta que:

“parte da consideração do instrumento ideográfico como o processo mental de organização do poema em exata consonância com a urgência por uma comunicação mais rápida, direta e econômica de formas verbais que caracteriza o espírito contemporâneo, antidiscursivo e objetivo por excelência. Por isso também chamamos o poema que concebemos como uma unidade totalmente estruturada de maneira sintético-ideográfica de poema concreto.” (CAMPOS,H. 1987:102)

Este poema permite uma leitura não linear que privilegia o pensamento sintético-ideogramático. Esta é a forma como o poema foi concebido. Esta apresentação fraciona a semântica criando um idioleto passível de interpretação por meio de possibilidades que podem esgotar o próprio significado das palavras que compõem o poema, numa tentativa de iconizar o movimento produzido por um de seus personagens, a mosca. Este movimento ocorre de maneira irregular, o que é iconizado pela forma irregular como algumas palavras aparecem no poema, por exemplo “*madly*”. Esta aparece por meio da fragmentação da semântica, intercalada pela palavra “*fly*” que numa possível leitura não linear, faria parte do primeiro verso deste poema, porém a não-linearidade situa a mosca entre a loucura iconizada no quinto verso pelas palavras “*mad)fly(ly*” que é predominante no modo como esta se movimenta.

A palavra “*fly*” pode ser usada para compor a frase “*the fly off a pane dropping*” em uma possível leitura deste poema. Esta composição frásica usa uma

palavra constante da primeira linha do poema “**the**”, seguida da palavra “**fly**” constante da quinta linha, depois complementada com o restante do verso da primeira linha “**off a pane**”.

### A fisiognomia do poema

A temática da não-linearidade nos permite abordar outros aspectos inerentes à obra de e.e.cummings. Entre estes, destacaremos a fisiognomia dos seus poemas como um exercício mnemônico<sup>47</sup> que nos permite ater aos detalhes para compor o tema de sua obra.

O verso de número cinco exemplifica esta questão:

“back mad)fly(ly)”

Este verso apoiado pela não-linearidade presente no poema, traz em sua composição o desenho frásico<sup>48</sup>, reforçado pelo uso de parêntesis, da mosca e suas asas iconizando o instante do seu vôo:

)fly(

A palavra “**fly**” representa a mosca na composição do desenho frásico, apoiada pela própria semântica, e esta idéia é ampliada pelos parêntesis que cercam a própria palavra como se fossem asas. Estes sinais de pontuação em posições divergentes entre si, iconizam as asas abertas que em pleno uso durante o vôo apontam para direções opostas.

---

<sup>47</sup> Arte e técnica de desenvolver e fortalecer a memória mediante processos artificiais auxiliares, como, por exemplo: a associação daquilo que deve ser memorizado com dados já conhecidos ou vividos; combinações e arranjos; imagens, etc. (Dic. Aurélio)

<sup>48</sup> Adj. Sinônimo de fraseado. Que se fraseou; disposto em frases. Conjunto orgânico de palavras.

O último jogo de palavras constantes do mesmo verso “back mad) *fly(ly)*” é uma tentativa de iconizar os movimentos repetitivos da mosca, se considerarmos a palavra “*fly*” como representando a totalidade dos movimentos e “*ly*” apenas parte deste movimento. Este pensamento é apoiado pelo uso da aparente repetição da palavra “*fly*” por meio do sufixo “*ly*” integrante da palavra “*mad*”. Assim, no sufixo “*ly*” identificamos uma parte da palavra “*fly*”. Então ao lê-lo, é como se observássemos uma parte do movimento repetitivo do inseto.

Outro aspecto que valoriza a forma do poema está relacionado com os outros dois elementos, a vidraça e as gotas. O poeta usa as três primeiras linhas do poema para descrever a vidraça gotejante. Porém, a palavra “dropping” que qualifica a vidraça aparece apenas a partir da segunda linha, e a parte final desta palavra é usada para compôr a terceira linha. Este recurso seria uma tentativa de iconizar o próprio movimento de deslize em sentido vertical das gotas sobre a vidraça, e a extensão irregular de cada verso remeteria à superfície da própria vidraça irregularmente coberta pelas gotas deslizantes:

off a pane)the

(dropp

ingspinson

Os diferentes aspectos frásico-fisiognômicos do poema se completam mutuamente ao passo que nos permitem compor o quadro poético dos movimentos de cada personagem. Estes iconizam a própria tessitura poética constante da temática da obra, onde cada elemento realiza o seu movimento se ligando a outros elementos do poema de forma cíclica. Assim, as gotas que caem estão ligada à vidraça que por sua vez é a superfície onde ocorrem os movimentos giratórios do vôo da mosca.

## O ritmo

Neste poema, e.e.cummings faz uso do ritmo que é marcado pelo uso de palavras monossilábicas expostas abaixo:

Pane, spins, on, his, mad, all, once

Esta microrritmia iconiza os movimentos giratórios e curtos da mosca. Observa-se também que para produzir o som de cada palavra, é necessário haver a vibração das cordas vocais. Esta vibração remete ao som produzido pela mosca ao girar em uma superfície sobre suas asas. Esta iconização indica que são movimentos curtos por causa do uso de tais palavras, e que são cíclicos por causa da ocorrência das mesmas por todo o poema marcando assim o ritmo.

#### **2.4.5 Análise do poema-minuto “l(a)” (1958)**

Em 1958, e.e.cummings publicou o seu último livro de poemas em vida intitulado “95 poems”. O livro contém este poema:

(vide poema na próxima página)

**l(a**

**le**

**af**

**fa**

**ll**

**s)**

**one**

**l**

**iness**

Neste trabalho foi utilizada a fonte “*times new roman*”, pois a forma da composição frásica acentua as características icônicas da composição. Além do mais, esta forma se assemelha aos tipos de uma máquina de escrever que foi usada para compor este poema datado de 1958.

### **O poema**

Este é um poema feito com apenas uma palavra e uma frase que se compõem de vinte letras. Ao ser desmontado permite a seguinte leitura:

“(a leaf falls) loneliness”

Com este mínimo arsenal frásico, e.e.cummings projeta sobre o leitor uma densa imagem de solidão em uma composição ideogramática da folha que cai. Este poema torna-se “*forma e conteúdo de si mesmo*”, identificado como “*a cronometragem do acaso*” (PIGNATARI 1987:49), devido ao “*deliberado controle da desconstrução*” (CAMPOS 1999:18) empregado pelo poeta.

A precisão que emerge do poema é notável. A frase contida pelos parêntesis e a palavra que compõe esta obra, têm o mesmo número de letras:

l o n e l i n e s s  
a l e a f f a l l s

Assim tanto a solidão quanto a folha que cai expressam suas imagens com a mesma intensidade iconizadas pelo número de letras. A composição do poema é organizada em cinco estrofes. A primeira estrofe, a de número três e a de número cinco são compostas cada uma de um verso. A segunda estrofe e a quarta são compostas de três versos cada uma.

Com esta estrutura, e.e.cummings carrega de iconicidade o poema em suas duas claves semânticas: a solidão e a folha que cai. Para alcançar tal efeito icônico, o poeta explora a curta dimensão de cada uma das linhas colocando em evidência a atomização dos vocábulos empregando um, dois ou três sinais gráficos com exceção da última linha que é composta de cinco letras, mesmo assim esta não contém todas as letras da palavra que a compõe. O poeta explora também:

- O aspecto icônico-fisiognômico da letra “**f**” e “**l**”
- O aspecto icônico-fisiognômico dos sinais de pontuação “(” e “)”.

- A ambiguidade do signo tipográfico “1” que tanto pode corresponder à letra “l” como ao numeral “1”. Ao nível semântico, a microarquitetura do poema projeta, na antepenúltima linha, a palavra “one”, reforçada pela ambigüidade deste signo tipográfico constante da linha seguinte.

Toda esta estratégia do poeta permite, por meio de um hábil recorte dos versos, iconizar o movimento da folha caindo.

Por meio da construção tmética “l(a leaf falls) oneliness” e da ambivalência da letra “1”, e.e.cummings projeta e explora a idéia de isolamento no texto. Outros efeitos iconizados por meio da estrutura frásico-semântica do poema são criados pelo autor. O primeiro que iremos analisar é o efeito de queda da folha.

### A queda

Neste poema, a própria escolha de palavras se faz como um “vetor-de-estrutura”. Estas se tornam o “*elemento básico de composição do poema*”. São palavras simples com “*circulação viva*” numa “*estrutura altamente econômica e reduzida*”. (CAMPOS H. 1987:97) Destas, destacaremos as que compõem as quatro primeiras linhas. Estas compõem-se inteiramente de apenas uma consoante e uma vogal:

l(a

le

af

fa

Considerando-se a equação verbal como princípio construtivo de um texto, afirmamos que esta configuração de uma consoante e uma vogal sugere, por meio de suas alternâncias, a queda flutuante da folha.

Este movimento de queda também é iconizado pelo surgimento isolado da letra “**I**” presente em quatro versos deste poema. A queda é interrompida momentaneamente com o surgimento de um duplo “**I**” no quinto verso. Esta duplicidade iconiza uma quantidade de tempo maior em um determinado ponto durante a queda. Neste ponto, espaço e tempo se fundem para criar a pausa na queda da folha. Neste exato momento, o autor projeta e explora a idéia de isolamento, pois não há no horizonte frásico nenhuma outra letra que acompanhe ambos os “**I**” que ocupam isoladamente o quinto verso constante do poema, remetendo assim ao aspecto icônico do isolamento.

### O movimento giratório

Consideraremos agora o aspecto icônico do movimento giratório da folha nos terceiro e quarto versos:

af

fa

Em uma leitura linear temos “**af fa**”. Podemos observar então que “**af**” é uma composição invertida de “**fa**” constante do verso seguinte. Esta inversão cria o movimento giratório e de inversão que se inicia no terceiro verso e segue até o quarto iconizando a folha caindo em um rodopio na inversão das letras.

Este mesmo efeito também é obtido na leitura do segundo verso “**le**”, com o quarto “**fa**”. Ao inverter a posição do segundo verso “**fa**” obtemos “**af**”. Assim quando unimos este ao segundo verso, temos a palavra “**le-af**”, que em português

significa folha. Esta inversão para se obter tal palavra remete ao movimento de inversão ou giratório da própria folha.

A circulação viva das palavras neste poema permite também o mesmo efeito na combinação do terceiro verso “af” com o quinto verso “II”. Porém, a inversão ocorre na posição do primeiro verso em questão, obtendo-se o termo “fa” que unindo-se ao termo “II, obtem-se a palavra “fa II”. Este significado só pôde ser alcançado por meio da inversão. Esta estratégia iconiza a queda em movimento giratório da folha.

### **O efeito “*balanço*”**

O próximo efeito icônico é conseguido por meio do uso dos sinais de pontuação presentes na primeira e na sexta linha do poema:

l(a  
s)

Os parêntesis usados na composição destes versos estabelecem uma semelhança com a folha caindo em um efeito de balanço horizontal, tendo em vista que ambos os sinais de pontuação têm suas superfícies côncavas apontadas para lados opostos horizontalmente.

### **O isolamento e a solidão**

No nível semântico, o poeta cria a idéia de isolamento por fracionar a palavra “*loneliness*” que é projetada nos versos de número um, sete, oito e nove:

1º: l

7º: one

8º: l

9º: iness

Por meio do hábil recorte desta palavra, o poeta consegue extrair alguns níveis de significado. Ele conseguiu isolar a letra “**I**”, que pelo uso ambíguo em uma máquina de escrever tanto representa a própria letra quanto o número “**1**”. No sétimo verso a microestrutura do poema faz aparecer a palavra “one” que é a única deste verso.

No último verso aparece o substantivo “**iness**” onde podemos destacar “**ine**”. Este é um sufixo que em inglês forma palavras cujo significado é o mesmo que “ter a aparência de”.

Destacaremos também nesta palavra, o termo “*ness*”. Este é um sufixo que o significado é “denotar o estado de”.

Assim por meio de um deliberado controle da palavra “*loneliness*”, adquire-se o termo “*iness*” que por meio do seu significado denota o estado de solidão tão presente e iconizado neste poema.

A análise semiótica destes cinco poemas de e.e.cummings mostra que o poeta se propõe a resolver a questão do movimento. Pelo fato de empregar técnicas não-convencionais para compor os seus poemas, e.e.cummings não foi compreendido pela maioria dos críticos de sua época, e é, ainda de difícil compreensão para os dias de hoje.

A pulverização fonética, atomização de vocábulos e a microrritmia fazem parte desta gesticulação semiótica do poeta que atua diretamente sobre a palavra desintegrando-a.

*Suas experiências radicais no terreno da visualidade são “geralmente evitadas pelos tradutores, não só pelas dificuldades tipográficas” expostas por meio de nossas análises, como por serem consideradas de “tradução inviável ou impossível”. (CAMPOS A. 1999:32)*

Portanto, os aspectos salientados nesta análise compartilham dos pressupostos da poesia concreta e, permitem ao autor o exercício dos aspectos formais engendrados na questão da iconização do movimento. Por meio da criação de um idioleto passível de uma interpretação, convida o leitor a participar da emoção poética por meio de uma possível leitura desta “*dialética de formas*” (CAMPOS, H. 1987:59), identificada como poesia concreta.

### 3. Exposição da estética tradutória de Augusto de Campos<sup>49</sup> na análise das traduções dos poemas de e.e.cummings

Poeta, ensaísta, tradutor e crítico literário que com o irmão Haroldo Eurico Browne de Campos e Décio Pignatari, é um dos principais nomes da poesia concreta. Em 1951, publicou o seu primeiro livro de poemas, “*O rei menos o reino*”. Em 1952, com seu irmão Haroldo de Campos e Décio Pignatari, lançou a revista literária “*Noigandres*”, origem do “*Grupo Noigandres*” que iniciou o movimento internacional da Poesia concreta no Brasil. Sua obra veio a ser incluída posteriormente em muitas mostras, bem como em antologias, muito embora sem o seu consentimento.

Augusto de Campos reuniu seus estudos pioneiros sobre o “Tropicalismo”, e a MPB assim como as suas intervenções no campo da música contemporânea tratando de “*Charles Ives*”, “*Webern*”, e os compositores brasileiros do grupo “*Música Nova*”. Ensaaios posteriores enfocando a música e a poesia de “*Cage*”, entre outros, foram recolhidos no livro “*Música de invenção*”, 1998.

A partir de 1980, intensificou os experimentos com as novas mídias, apresentando seus poemas em luminosos, videotextos, néon, hologramas e laser, animações computadorizadas e eventos multimídias, abrangendo som e música, como a literatura plurivocal de “*CIDADECITYCITÉ*”, 1987 e 1991. Um videoclip do poema “*PULSAR*”, com música de Caetano Veloso, foi produzido por Augusto de Campos em 1984, com a colaboração do grupo “*Olhar Eletrônico*”.

Como ensaísta, Augusto de Campos é co-autor de “*Teoria da Poesia Concreta*”, 1965, e autor de outros livros que tratam de poesia de vanguarda como “*Poesia, Antipoesia, Antropofagia*”, 1978.

---

<sup>49</sup> Augusto Luís Browne de Campos, nasceu em São Paulo, em 14 de Fevereiro de 1931

Como tradutor de poesia, Augusto especializou-se em recriar a obra de autores de vanguarda como “*Ezra Pound*”, “*James Joyce*” e “*e.e.cummings*” entre outros. Traduziu também alguns dos grandes inventores do passado: “*Arnault Daniel*” e os trovadores provençais, “*John Donne*” e os poetas metafísicos, “*Rimbaud*” e os simbolistas franceses. Juntamente com Haroldo de Campos elaborou uma teoria que serve de base para os seus experimentos poéticos no campo da tradução de poesia concreta. Esta estética da tradução tem como base os pressupostos teóricos da própria poesia vanguardista de origem concreta e dos manifestos sobre a antropofagia oswaldiana. Esta teoria é inserida em um contexto maior definido por meio de suas articulações artísticas como uma estética com aplicações no ramo poético, musical e tradutório.

Augusto de Campos, no seu exercício como tradutor, tem um papel importante de contribuição máxima para a lingüística aplicada, pois em seus trabalhos de tradução, explica ao leitor toda sua articulação para chegar ao resultado obtido, por meio de prefácios, posfácios, introduções e comentários sobre a obra a ser traduzida. Deste modo, levanta questões de ordem prática e teórica sobre a arte de traduzir que servem de base para questionamentos, comparações e discussões. Cria também neologismos que não somente nomearam sua prática tradutória, como a “*transcrição*”, mas também se aproximaram daquelas características das obras que são objetos de desejo do próprio tradutor, tais como “*Casablanca*” de Octávio Paz, traduzido por “*Transblanco*”, e “*Transluciferação Mefistofáustico*” em sua tradução intitulada “*Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*”, do “*Fausto*” de Goethe.

No nosso trabalho, analisaremos esta estética aplicada à tradução dos poemas de “*e.e.cummings*”.

Esta análise verificará como a estética tradutória da transcrição se aplica às traduções destes poemas e, se o tradutor recupera os aspectos formais que compõem a obra literária cummingsiana.

A primeira análise será da tradução do poema “n”, (1958):

(Inglês)

n  
  
ot eth  
eold almos  
tladyf eebly  
hurl ing  
cr u  
  
mb  
  
son ebyo  
neatt wothre  
efourfi ve&six  
engli shsp  
arr ow  
  
s

(Português)

v  
  
ej aes  
tave lhaqu  
asedam asuav  
emen tea  
jo g  
  
ar  
  
mi galha  
sumaa umaado  
istrêsq uatroc  
inços eisp  
ard ai  
  
s

Podemos observar que o tradutor manteve a mesma estrutura ao realizar a tradução, ou seja, seguiu a organização do poema repetindo a composição original em treze versos agrupados em cinco partes. A organização frásico-fisionômica do poema alcançada por meio da tradução permite carregar de iconicidade o seu

conteúdo que explora os movimentos de cada elemento, da mesma forma como foi observado em sua composição original.

O primeiro movimento iconizado que destacamos na tradução é o modo como a velha joga as migalhas, isto é, “suavemente”. A iconização de tal movimento que denota delicadeza é transcriado na composição de cada palavra pertinente ao segundo grupo composto por cinco versos. Até mesmo o modo desordenado como as migalhas se espalham ao serem jogadas, pôde ser iconizado na tradução. No poema em inglês, este efeito ocorre por meio da palavra “crumbs” (migalha). Porém, na tradução, esta iconização é transcriada por meio da palavra “jogar” que ocupa a parte central do poema. Esta posição dá ênfase à idéia de que todos os movimentos se concentram na ação executada pela velha.

O tradutor também descreve em segundo plano o ambiente resultante da ação da velha. Este efeito é conseguido por meio da manipulação da sintaxe da primeira palavra do décimo verso:

**“istresq”** uatroc

Nesta composição, pode se observar que por meio da justaposição, o tradutor criou uma palavra composta de sete letras que é o resultado das letras **“7”**, **“s”**, da palavra “dois” junto com a palavra “três” complementada pela letra **“q”** da palavra “quatro”. O ambiente resultante da ação da velha, transcriado na tradução, é iconizado pela aglutinação destas letras. Esta aglutinação para formar uma palavra, iconiza a aglomeração dos seis pardais junto à velha, resultando no número sete que nos remete ao total dos personagens que compõem o poema. Este efeito também pode ser observado no poema em inglês com o uso dos mesmos versos. Porém na tradução, o conteúdo dos versos não permanece o mesmo. O tradutor conseguiu transcriar o mesmo efeito, que neste caso foi identificar a informação estética constante nesta parte do poema, mas com uma informação semântica diferente, pois este efeito foi iconizado por meio da sentença que envolve as

palavras “três”, “quatro” e “cinco” constantes nos versos nove e dez no poema em inglês, enquanto que no poema transcrito em português a informação semântica constante dos versos nove e dez é composta pelas palavras “dois”, “três” e “quatro”.

No segundo e no quarto grupo de versos, o tradutor consegue iconizar o modo como os pardais se aproximam da velha, pela maneira como as palavras são colocadas na página respeitando a forma como o poema se apresenta em inglês, onde se obtém o mesmo efeito. Porém, no segundo grupo de versos da tradução, a última linha é composta por partes da palavra “jogar”, enquanto que em inglês, o fracionamento ocorre com a palavra “*crumbs*”. Neste caso, a tradução respeitou a informação estética, mas ao usar a palavra “jogar” em dois versos, o tradutor conseguiu dar uma atenção maior ao ato que engendra todo o movimento constante do poema, algo que não se obteve no poema em inglês com o uso da mesma palavra.

Com respeito à primeira letra do poema “v” e a última “s” isoladas das demais, estas são preservadas em suas posições iniciais para dar ênfase ao estado em que a velha se encontra tanto antes da chegada dos pardais quanto após a distribuição das migalhas. Muito embora o aspecto frásico-fisionômico produza uma aglutinação, o isolamento das letras sugere que a velha fica só, o que é reforçado pelo fato de ambas serem as únicas letras constantes do primeiro e do último verso. Este fato é conseguido na tradução por levar em consideração que o espaço (ou o branco da página) participa da estrutura do poema:

“A poesia concreta,[...] introduz no ideograma [...] o espaço como elemento substantivo da estrutura poética: desse modo cria-se uma nova realidade rítmica, espaço temporal.” (PIGNATARI 1987:66)

Portanto, o espaço em branco alcançado neste poema não se refere apenas ao formato do poema, mas ao espaço gráfico como “*campo de atuação*” (CAMPOS, H. 1987:103), onde o “*núcleo poético*” também é posto em evidência, por

um “*sistema de relações e equilíbrios entre quaisquer partes do poema*”, o que inclui o “*uso substantivo do espaço*” como “*elemento de composição*” do poema.(CAMPOS 1987:51)

O formato do poema foi mantido na tradução. Este se apresenta na forma de duas asas, ou na forma de um pássaro com suas asas abertas, dada a seriação das palavras que o compõem, sugerindo a ação do vôo dos pássaros.

Na tradução usou-se o mesmo número de letras que compõem o poema em inglês, ou seja, ambas as composições empregam oitenta e quatro letras que exprimem este “*campo relacional de funções*” (CAMPOS 1987:51), o poema.

No poema intitulado “*na vidraça*)a”, o tradutor empregou recursos que valorizam a questão da iconicidade do movimento presente na obra de e.e.cummings:

(INGLÊS)

off a pane)the
(dropp
ingspinson
his
back mad)fly(ly)
who
all at)stops
once

(PORTUGUÊS)

na vidraça)a
(gotej
antegirasobre
suas
costas louca)mosca(mente)
que
de)para
(repente

Os elementos que compõem o poema na tradução são os mesmos constantes da obra em inglês. Estes aparecem na mesma seqüência: primeiro a vidraça, depois as gotas e por fim a mosca. O tradutor usou a mesma quantidade de sinais de pontuação constantes em inglês. O uso convencional destes sinais nos versos:

(gotej  
antegirasobre  
suas  
costas louca)mosca(mente)

iconizam o vôo regular do inseto. As ocorrências não-ortodoxas no verso anterior “**na vidraça**”, seguida pelo verso final “**que de**” iconizam uma não-regularidade no vôo e no movimento do inseto.

O uso regular dos parêntesis, no espaço reduzido que é representado pela palavra “(mente)”, foi transcrito para indicar um possível vôo de curta distância, além de iconizar o giro que a mosca faz sobre suas asas, dado o aspecto cíclico-fisionômico do uso combinado do sinal de pontuação que remete à sensação de repetidos giros produzidos pela mosca.

O branco da página desempenha a mesma função encontrada no poema em inglês. O tradutor inseriu este espaço gráfico como “*campo de atuação*” (CAMPOS,H. 1987/103) para iconizar a pausa que ocorre no vôo regular da mosca, que encontra como obstáculo a vidraça, a pausa entre os giros que a mosca faz provavelmente na superfície da vidraça, quanto anuncia a pausa definitiva que está para ocorrer, o que é confirmado nos versos finais do poema:

que  
de)para  
(repente

Na tradução, este espaço em branco também ocorre no centro do poema chamando atenção para a questão principal, o problema do movimento, pois situar este espaço entre os versos que encerram o uso regular dos parêntesis, permitiu ao tradutor iconizar em seu texto uma parada dos movimentos da mosca. A não-linearidade presente no poema em inglês também foi conseguida na tradução para iconizar o movimento irregular do inseto. Este efeito é obtido por meio da forma irregular como algumas palavras aparecem no poema. Tomemos como exemplo a palavra “*loucamente*” constante do quinto verso:

costas **louca**)mosca(**mente**)

Esta palavra aparece por meio da fragmentação da semântica, intercalada pela palavra “mosca” que numa possível leitura não-linear faria parte do primeiro verso do poema. Esta não-linearidade observada em português situa a mosca entre a loucura que é predominante no modo como esta se movimenta. Destacaremos agora o modo como a palavra “*mosca*” é inserida no texto:

costas louca)**mosca**(mente)

Neste verso, o tradutor obteve o desenho frásico da mosca, reforçado pelo uso de parêntesis que iconizam suas asas. A análise semântica desta palavra em seus aspectos lingüísticos remete ao fato de que a palavra “*mosca*”, representa apenas o significado, sem corporificar aquilo que ela representa, devido a arbitrariedade do signo conforme postulada por Saussurre (1945). Porém, a definição que o próprio tradutor nos fornece com respeito ao conteúdo da poesia concreta de que “*as palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos*”

(CAMPOS 1987:40), nos permite inferir que a palavra “*mosca*” representa o próprio inseto, e ainda mais:

“a palavra [...] tornou-se objeto qualitativamente diferente, quis ser a palavra §flor§ sem a flor, e desintegrou-se ela mesma, atomizou-se (Joyce, cummings). §jarro§ é a palavra jarro e também jarro mesmo enquanto conteúdo, isto é, enquanto objeto designado.” (PIGNATARI 1987:48)

Assim a palavra “*mosca*” assume funções icônicas ampliadas pelo uso dos parêntesis que cercam a própria palavra como se fossem asas, porém em posições divergentes iconizando as asas abertas que em pleno uso durante o vôo apontam para direções opostas.

A próxima análise nos permitirá observar que o elemento constante do poema “*brilha*”, a estrela, recebe atenção primordial, pois o tradutor não somente insere em seu trabalho, adjetivos que também constam da composição em inglês, para descrever o efeito que esta produz, como também mantém a forma como o poema foi originalmente elaborado:

(vide poema na próxima página)

(INGLÊS)

(PORTUGUÊS)

brlght	brilha
bRights???big (soft)	bRilha estr??? grande (suave)
soft near calm (Bright)	suave perto calma (Brilha)
calm st??holy	calma estre?? Santa
(soft briGht deep)	(suave briLha longe)
yeS near sta? calm star big yEs alone (wHo	siM perto estrel? Calma estrela grande sIm só (qUem
Yes	Sim
near deep whO big alone soft near deep calm deep ?????Ht ??????T	perto longe quEm grande só suave perto longe calma longe ?????Ha ??????A)
Who (holy alone) holy (alone holy) alone	Quem(santa só)santa(só santa)só

Para alcançar este efeito, que é o brilho, realçado pela semântica das próprias palavras que circundam a estrela, o tradutor exercitou sua estética por utilizar os mesmos recursos aplicados por e.e.cummings, pois para Campos (1987:40), os elementos constantes do poema “*atuam como objetos autônomos*”, não sendo necessário utilizar-se de recursos ainda não empregados pelo poeta, mas sim na manipulação destes como a “*cronomicrometragem do acaso*” pois, “*o poema é forma e conteúdo de sí mesmo, o poema é.*” (PIGNATARI 1987:49)

Respeitando assim os aspectos formais constantes do poema, o tradutor transcria o brilho da estrela por inicialmente fazer uma letra maiúscula movimentar-

se dentro de algumas palavras, ou usa pontos de interrogação no lugar de algumas letras.

O poema em inglês usa doze letras maiúsculas que estão presentes em apenas três palavras. Na tradução encontramos tanto o mesmo número de letras maiúsculas:

I R B G S E H Y O H T W (inglês)

I R B L M Y U S E H A Q (português)

quanto o mesmo número de palavras onde estas ocorrem:

bright yes who (inglês)

brilha sim quem (português)

Neste caso, a repetição do conteúdo “*até mesmo a previsão do número de letras*” (CAMPOS, H. 1967:31) está além do âmbito semântico, pois a ênfase dada a estes detalhes se transforma, “*pele aporte de originalidade, numa informação estética*” (CAMPOS, H. 1967:91) Com base nos pressupostos teóricos da transcrição, para Augusto de Campos isto é:

“Traduzir a forma, [...] quer dizer, em termos operacionais, de uma pragmática do traduzir, re-correr o percurso configurador da função poética, reconhecendo-o no texto de partida e reinscrevendo-o, enquanto dispositivo de engendramento textual, na língua do tradutor, para chegar ao poema transcriado como re-projeto isomórfico do poema originário.” (CAMPOS, H. 1981:181)

Este poema apresenta sua composição em cinco grupos de versos. Cada grupo contém tantas linhas quanto o seu número temático. Assim, o primeiro grupo contém apenas uma linha, o segundo grupo, duas linhas, até alcançar o grupo número cinco que contém cinco linhas. Esta diagramação que foi conservada em

português, realça o brilho da estrela, que se intensifica ao passo que se aproxima o fim do poema em grupos de versos que aumentam de tamanho.

Na tradução, percebe-se que Augusto de Campos usa artifícios semelhantes ao do poeta americano, com o objetivo de “valorizar o aspecto visual da tradução do poema”, para poder replicar aos “efeitos do original”, sem perder de vista a proposta de manter a síntese e a “extrema concisão” (CAMPOS, H. 1977:122) existentes na obra de e.e.cummings, para se obter o desenho frásico do “brilho estela”. (CAMPOS 1987:29)

No próximo poema, para resolver a questão do movimento que emerge do único personagem, o gafanhoto, Augusto de Campos traduziu a forma utilizando o mesmo número de versos e sinais de pontuação, respeitando a disposição da composição original na página:

o-h-o-t-n-a-f-g-a (1935)

```

                r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r
              who
a)s w(e loo)k
upnowgath
          PPEGORHRASS
                eringin(o-
aThe):l
      eA
        !p:
S                a
                (r
rIvInG                .gRrEaPsPhOς)
                to
rea(be)rran(com)gi(e)ngly
,grasshopper;

```

```

                o-h-o-t-n-a-f-g-a
              que
s)e e(u olh)o
paraoaltor
          HOTGOAFAN
                eunindose(n-
umEle:s
        aL
          !t:
A                c
                (h
eGaNdO                .gOaTfOaNh)
                a
recom(tor)pon(n)d(ar-se)o
,gafanhoto;

```

A preocupação com a forma em que o poema se apresenta na página, é evidenciada por meio dos pressupostos teóricos da transcrição que considera o branco da página como “*campo de atuação*”(CAMPOS, H. 1987:103) que expõe o “*núcleo poético*”, sendo este campo identificado como “*elemento de composição*”.(CAMPOS, H. 1987:51)

Adicionalmente, em cummings(1999), a forma, conjugada com o branco da página, é exatamente a “*precisão que cria o movimento*”. Esta preocupação foi expressa pelo autor americano por meio de correspondência mantida com Augusto de Campos. Em 31 de Outubro de 1956, o tradutor escreveu ao poeta informando-o da possibilidade da edição do poema acima juntamente com mais nove composições, e solicitando-lhe autorização para imprimir os seus textos. O autor respondeu-lhe em 06 de Novembro do mesmo ano dando a permissão requerida mediante as seguintes condições:

“(1) Depois ou antes ou – de preferência – ao lado de cada tradução fosse impresso o poema original & (2) que eu (o tradutor) lhe remetesse as provas dos 10 poemas ‘*impressos em conexão com as traduções*’ até que uma prova o satisfizesse e ele apusesse o seu O.K.” (CAMPOS 1999:30)

A seguir, a carta onde constam estas informações escritas pelo próprio autor americano:

(vide figura na próxima página)

4 Patchin Place  
New York City  
11

November 6 1956

Dear Augusto De Campos--

your lively letter of 31 outubro  
has just arrived; many thanks!

am delighted to hear of an indeed  
"astonishing opportunity" & gladly  
extend the requisite permission;  
provided that (1) after or before or  
--preferably-- opposite each of your  
translations will be printed the  
poem of mine which you are translating,  
& (2) you will continue to send me proofs  
of my own 10 poems (as reprinted in  
connection with your translations) until  
one proof satisfies me & I okay it.  
Thus & only thus may readers of your  
translations be able to appreciate  
the extraordinary problems presented  
by these verily "perilous" poems

please accept my cordial good wishes!

--sincerely,

e. e. cummings

Previendo uma demora considerável, tendo em vista que Augusto de Campos residia em São Paulo, e e.e.cummings em N.Y., e as impressões dos poemas seriam feitas no Rio de Janeiro, o tradutor pediu ao poeta que o dispensasse do envio de provas. A resposta de e.e.cummings veio nestes termos: "*Preciso ter provas & tantas quantas eu pedir; pois (desafortunadamente ou não) ninguém pode ser tão cuidadoso nessa matéria.*" (e.e.cummings citado por CAMPOS 1999:30) Estas palavras serviram de base para o comentário de Augusto de Campos que ressalta o alto valor que a forma representa para e.e.cummings:

“E apesar de saber que isso iria acarretar maiores obstáculos para a edição, fiquei, no fundo, satisfeito por comprovar o rigor e a seriedade com que Cummings considerava o aspecto visual de suas composições. E foi assim que a batalha tipográfica teve início.” (CAMPOS 1999:30)

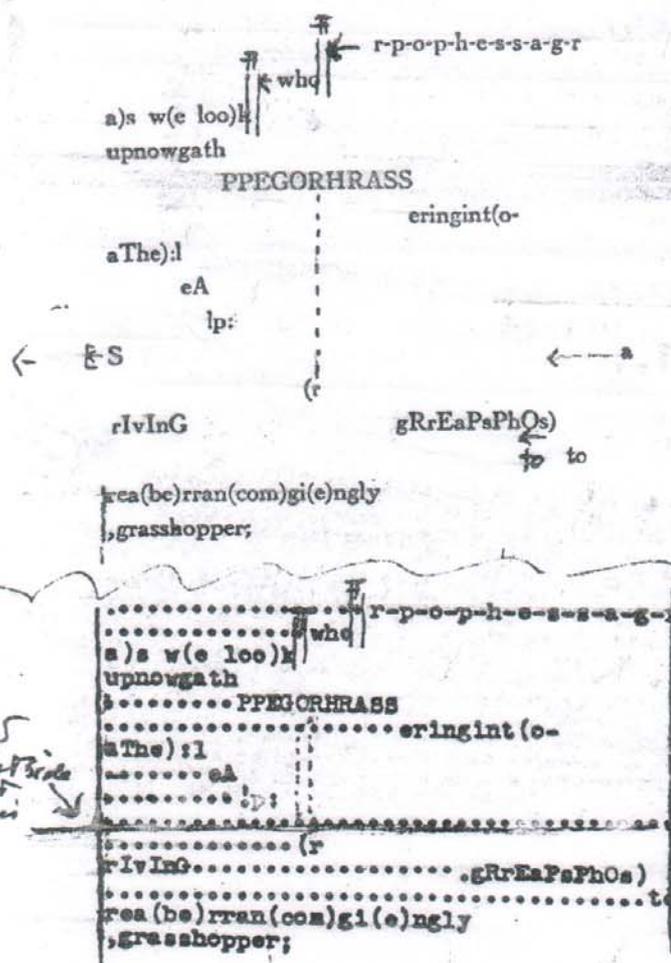
As provas corrigidas pelo autor com emendas e anotações de próprio punho expostas a seguir, são a prova concludente desta preocupação com a forma do poema:

( vide figura na próxima página )

17

<b>3A</b>	<b>MONOTIPIA</b>
MESA 8	234 789--2--8--57
	Albertino da Silva.

this poem has a righthand margin as well as a left (see scheme below, with dots (....) indicating blank space, except for the period before gRrEaPsPhOs)



if your printer can't "get" the poem correctly with the help of my scheme, I suggest that you (or he) photograph the poem (also let poem—or, for that matter, all the poems)

outside left margin

outside right margin

(The under: OR

Note this alignment to under ->

Augusto de Campos faz, então, uso dos instrumentos de transgressões cummingsianas, o visual e o semântico para obter o poema transcriado, onde podemos ressaltar alguns aspectos alcançados por meio da tradução, tais como o primeiro verso do poema “o-h-o-t-n-a-f-g-a” que contém as mesmas características da obra original, este respeita o modo não-ortodoxo da composição cummingsiana.

Para se chegar à leitura da palavra “gafanhoto” por meio destas três composições “o-h-o-t-n-a-f-g-a”, “HOTGOAFAN”, e “gOaTfOanh”, que aludem ao inseto, é necessário desde a primeira aparição da palavra ir recompondo cada uma destas estruturas para se ter uma leitura linear que remeta ao próprio inseto. Este exercício iconiza o próprio significado da palavra “recompor” que remete ao modo como o gafanhoto se comporta após o salto.

A questão central do poema, o movimento, é transcriada por meio da seriação da palavra “**salta**” que se localiza no centro do poema ocupando os versos de número sete à dez. Esta palavra contém cinco letras. A palavra usada no poema em inglês emprega uma letra a menos e ocupa os versos sete, oito e nove, portanto uma linha a menos também. A maneira encontrada pelo tradutor, para iconizar o efeito do pulo do gafanhoto com o mesmo número de letras inseridas no mesmo número de linhas, foi respeitar a forma e colocar a letra “**a**” constante do final da palavra “**salta**” usada na tradução no lugar da letra “**S**”. Esta letra no poema em inglês forma a palavra “**So**”, e a mesma não foi inserida na tradução.

Esta compensação ressalta o princípio postulado por Jakobson(1995:72), de que estas “*equações verbais*” executadas pelo tradutor na exposição acima, “*são promovidas à posição de princípio construtivo do texto*”, eis a razão de serem manipuladas desta forma na tradução para se alcançar o efeito desejado. Salientamos também que esta substituição gráfico-semântica condiz com a idéia de Max Bense, defendida e citada por Haroldo de Campos (1977:146), de que “*a informação estética*”, alvo do tradutor, “*transcende a semântica no que diz respeito à imprevisibilidade da ordenação dos signos*”.

O quinto e último poema traduzido, constante desta nossa análise, com o título de “so” em português, foi comentado por Augusto de Campos como um dos poemas que leva “à extrema sutileza e decantação o delicado microartesanato do poeta”. (CAMPOS 1999:34):

(INGLÊS)

(PORTUGUÊS)

l(a

**so**

le

**(l**

af

**f**

fa

**e**

ll

**l)l**

s)

**(ha**

one

**e**

l

**ai)**

iness

**itude**

Neste trabalho optamos por digitalizar o poema traduzido, que originalmente foi elaborado em “*letraset*” com o emprego de um tipo gráfico identificado por “*Mecanorma holandês*” (Spring 152), pois o próprio tradutor admitiu que o “*design*” de letras retorcidas “*pareceu acentuar as características icônicas da composição.*”( CAMPOS 1999:41)

Com o uso desta composição, o tradutor explora o aspecto visual, semântico e icônico objetivando obter a iconização dos vários movimentos constantes na obra. O respeito pela espacialização do poema considerado como “*campo de atuação*” (CAMPOS, H. 1987:103), permitiu ao tradutor transcriber segmentos de significado, preservando leituras em camadas, ou seja, linha por linha.

Assim, o poeta obtém a iconização do movimento de queda da folha por isolar a letra “L” no segundo verso, e esta reaparece no quinto verso. Ambas as ocorrências seguidas de parêntesis, remetendo à idéia de que a folha parece cair dentro e fora destes, o que não ocorre no poema em inglês, pois na tradução há dois parêntesis a mais. A segunda ocorrência surge no quarto grupo de versos:

(ha

c

ai)

A composição das letras oferece a sugestão de leitura da palavra “haicai”. O haicai é uma composição poética japonesa formada de dezessete sílabas que fornece uma síntese absoluta e uma apresentação direta numa linguagem altamente concentrada chamada por Haroldo de Campos de “*a poética da brevidade.*” (CAMPOS, H. 1977:53) este efeito não ocorre com o poema em inglês. Esta estratégia usada pelo tradutor, explora os efeitos da informação semântica, pois a composição que alude ao haicai pertence às palavras “*folha*” e “*cai*” constantes tanto no poema em inglês quanto no poema em português, porém a informação estética alcançada por meio da forma como as palavras foram dispostas na página,

no campo de atuação que alude à brevidade de um haikai, remete à estrutura da própria poesia concreta que visa “*uma comunicação mais rápida, direta e econômica de formais verbais*” (CAMPOS,H. 1987:102), que também é identificada como uma “*estrutura altamente econômica e reduzida*” (CAMPOS,H. 1987:97)

Toda esta estrutura é encerrada pelos parêntesis que iconizam tanto a queda da folha, por causa dos aspectos fisionômicos dos próprios sinais de pontuação, quanto à brevidade da própria queda por estarem bem próximos da última sentença que representa o fim do poema e o fim da queda da folha.

Porém, o efeito do movimento giratório da folha que cai, obtido na composição em inglês pela inversão de leitura na combinação dos versos de número três “**af**” com o de número cinco “**ll**” que juntos formam a palavra “**fall**”, e do verso número dois “**lê**” com o verso número quatro “**fa**” que forma a palavra “**leaf**”, não foi transcrito pelo tradutor.

Neste caso as “*equações verbais*” de Jakobson, citado por Haroldo de Campos (1977:110), são evocadas pelo tradutor para se resolver a questão das perdas e ganhos ocorridas na tradução, não como conflito, mas perdas e ganhos equacionadas durante o processo construtivo do texto a ser traduzido.

Toda esta gesticulação augustiniana foi transcrita com quatro letras a menos do que a obra em inglês que emprega vinte letras em sua composição. A iconização do movimento, obtida por meio da tradução, levou em conta os aspectos formais que compõem a obra de .e.e.cummings, por meio de uma proposta tradutória que faz uso da “*informação semântica*” onde está contida a “*informação estética*” almejada pelo tradutor, para extrair o máximo de resultados latentes que iconizam o tema em questão. Tudo isso, encerrado numa poesia que “*implica, com grandes balizas, a idéia de uma sintaxe relacional-visual e de uma redução semântica*” (CAMPOS, H. 1987:128), redução esta engendrada tanto na composição da poesia concreta quanto na própria tradução realizada por Augusto de Campos.

#### 4. Considerações finais

A exposição da estética tradutória de Augusto de Campos aplicada aos poemas de e.e.cummings analisada neste trabalho, permite-nos concluir que o trabalho de tradução dos irmãos Campos, alicerçado em um aporte teórico que visa a "informação estética" durante o ato tradutório, privilegia os aspectos visuais que são explicitados nos poemas-minuto de e.e.cummings. É por causa desta proposta que este trabalho reúne as informações que compõem a estética tradutória da transcrição elaborada pelos irmãos Campos, dentro da historiografia da tradução literária, aplicada aos poemas-minuto cummingsianos.

Realizamos um estudo tendo por base a teoria de Charles Sanders Peirce, a Semiótica que permitiu observar que os aspectos visuais tão presentes no aporte cummingsiano, aplicados em suas desconstruções gráficas, são associações icônicas que visam a passagem do meio verbal para o não-verbal, que estes encontram um equivalente no campo das artes visuais, o cubismo por exemplo, por causa dos aspectos icônicos presentes na obra do autor-pintor.

Esta análise mostrou que os aspectos compositórios da escrita cummingsiana evidenciam uma não-linearidade presente em toda sua obra revelando um alto grau do pensamento sintético-ideogramático, que todo este aporte cummingsiano condiz com os pressupostos da teoria da Poesia Concreta elaborada pelos mesmos autores da Transcrição, que os aspectos semióticos dos poemas de e.e.cummings foram transcritos para o português levando em consideração essas particularidades da estrutura dos seus poemas.

A exposição da estrutura dos poemas de e.e. cummings em inglês, com respeito aos aspectos formais que compõem a sua obra, que emprega recursos, tais como, microrritmia, atomização de vocábulos, pulverização fonética, e a sinestesia do movimento, nos ajudou a analisar como Augusto de Campos, a partir de sua estética tradutória, transcreva os poemas do autor.

A proposta tradutória de Augusto de Campos se apresenta como um instrumento de análise contributivo à Lingüística Aplicada, pois do seu referencial teórico emergem questões de ordem prática e teórica aplicadas à tradução de textos literários.

Assim, concluímos finalmente que a proposta tradutória de Augusto de Campos aplicada aos poemas de e.e.cummings vai ao encontro da sua estética da transcrição no que tange à observação dos aspectos formais, principalmente os visuais, nos poemas-minuto analisados.

Com esta pesquisa, pretendemos contribuir com as reflexões sobre os aspectos da tradução para que mais pesquisas sejam feitas nesta área. Também esperamos que este nosso trabalho de análise crítica literária seja de ajuda prática para que outras pesquisas sobre e.e.cummings ou Augusto de Campos sejam conduzidas.

## 5. Referências Bibliográficas

ALVES, F. **O processo de tradução: delimitação de um objeto de estudo**, in: Cadernos de Tradução. Nº 10 (2002/2). Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão. Núcleo de tradução. Florianópolis: Núcleo de tradução, 1996.

BASNETT, S. **Translation studies**. Trad.: Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa.: Orgal Impressores, 2003.

BENJAMIN, W. **A tarefa do tradutor**, in: Heidermann, W. (org.) **Clássicos da Teoria da Tradução**. Antologia bilíngüe: alemão-português. Florianópolis: NUT (trad. Susana Kampff Lages) (no prelo).

CAMPOS, A.; PIGNATARI, D; CAMPOS, H. **Mallarmé**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

\_\_\_\_\_. **Rimbaud livre**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

\_\_\_\_\_; PIGNATARI, D; CAMPOS, H. **Teoria da poesia concreta**. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. **Verso reverso controverso**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1988.

\_\_\_\_\_. **Viva vaia**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CAMPOS, H. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

\_\_\_\_\_. **Deus e o diabo no fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

\_\_\_\_\_. Org.: Haroldo de Campos **Ideograma: lógica, poesia, linguagem**; textos

traduzidos por Heloysa de Lima Dantas. 3ª ed. São Paulo: Edusp, 1994.

\_\_\_\_\_. **Metalinguagem. Ensaios de teoria e crítica literária.** Rio de Janeiro: Vozes, 1967.

\_\_\_\_\_. **Metalinguagem & outras metas. Ensaios de teoria e crítica literária.** 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARVALHAL, T. F. **Imagens da tradição: Haroldo de Campos e Octávio Paz.** In: **Transcrições: teoria e práticas.** Org. Tânia Franco Carvalhal et all. Porto Alegre: Ed. Evangraf, 2004. 23 – 31

CATFORD, J. C. **A linguistic theory of translation: an essay in applied linguistics.** London: Oxford University Press, 1974.

CUMMINGS, E. E. **Poem (as)** trad.: Augusto de Campos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999.

DERRIDA, J. **Torres de Babel.** Trad.: Júnia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

FERRARA, L. **A Estratégia dos signos.** São Paulo: Perspectiva, 1992.

FIGUEIREDO, L. A. **Poesia concreta – sob o signo da sintaxe radical.** São Paulo, 1977. 143 p. Dissertação (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna.** Trad.: Marise M. Curione e Dora F. da Silva. 2ª edição. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.

GONÇALVES, M.M.T. **Antologia escolar de literatura brasileira: poesia e prosa.** Magaly Trindade Gonçalves et all. São Paulo: Musa Editora, 1998.

HOPKINS, G.M. **Hopkins: a beleza difícil.** Intr. E trad.: Augusto de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1997.

JAKOBSON, R. **Lingüística e comunicação**. Trad.: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 20ª edição. São Paulo: Cultrix, 1995.

KHOURI, O. **Poesia visual brasileira: uma poesia na era pós-verso**. São Paulo, 1996. 243 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

LAGES, S.K. **Walter Benjamin: tradução e melancolia**. São Paulo: Edusp, 2002.

LEFEVERE, A. **Mother courage's cucumbers: text, system and refraction in a theory of Literature** in: VENUTI, L. **The translation studies reader**. New York: Routledge, 1999.

\_\_\_\_\_. **Translation, rewriting and the manipulation of literary fame**. London: Routledge, 1992.

MILTON, J. **Tradução: teoria e prática**. Coleção leitura e crítica. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

PAES, J.P. **Tradução a ponte necessária**. Aspectos e problemas da arte de traduzir. São Paulo: Ática, 1990.

PIGNATARI, D. **Semiótica e literatura**: edição reorganizada e acrescida de novos textos. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

\_\_\_\_\_. **Poesia pois é poesia**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

POUND, E. **ABC da literatura**. 7ª Ed. Trad.: Augusto de Campos. São Paulo: Cultrix, 1995.

RODRIGUES, C.C. **Tradução e diferença**. São Paulo: UNESP. 2000.

SANTAELLA, L. **Semiótica aplicada**. Rio de Janeiro: Thomson Learning, 2002.

\_\_\_\_\_. **O que é semiótica**. 3ª ed. São Paulo: brasiliense. 1985.

SAUSSURE, F. Curso de lingüística general. Buenos Aires: Losada, 1945.

SELIGMANN-SILVA, M. **O local da diferença: ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.

PARTSCH, S. **Paul Klee 1879 – 1940**. Trad.: Casa das línguas, Lda. Köln: Taschen, 1993.

TELES, G.M. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972**. Petrópolis: Vozes, 1997.

TOURY, G. **Descriptive Translation and beyond**. Tel Aviv: Benjamin Translation Library, 1995.

VIEIRA, E. André Lefeveré: a teoria das refrações e da tradução como reescrita. In: VIEIRA, E. (org). Teorizando e contextualizando a tradução. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1996. 138-150

\_\_\_\_\_. André Lefeveré: a interação do texto traduzido com o sistema receptor: a teoria dos poli-sistemas. In VIEIRA, E. (org). Teorizando e contextualizando a tradução. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1996. 125-137

VAUGHAN, W. **William Blake**. New Jersey: U.S.A. Princeton University Press, 1999.