

## EMILY DICKINSON POR JOSÉ LIRA E AUGUSTO DE CAMPOS: TRADUÇÕES

Benedita Teixeira GAMA<sup>92</sup>  
Dra. Juliana Cristina SALVADORI<sup>93</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho propõe cotejar duas traduções dos poemas *We play at Paste*, de Emily Dickinson (1830-1886), feitas pelos tradutores e poetas Augusto de Campos (2008) e José Lira (2009 e 2012), apontando como os projetos tradutórios conformam suas versões para esses poemas. Para tanto, analisaremos os recursos textuais e discursivos como a métrica, as imagens, bem como as variantes de omissões e acréscimos escolhidos pelos tradutores. O corpus foi transcrito a partir das obras *Alguns Poemas e A branca voz da solidão*, de José Lira, e *O Anticrítico (1986)* e *Emily Dickinson Não sou Ninguém (2008)*, de Augusto de Campos. Para nos orientar como suporte em nossa fundamentação teórica recorreremos as contribuições de Ezra Pound através do seu *ABC da Literatura (2006)* onde para Pound, a tradução tinha um papel formativo no percurso de um jovem poeta: com a tradição, o poeta aprenderia seu ofício, seu labor; com a tradição de outro, revificaria sua cultura, e que ainda nesses caminhos formativos é preciso saber pontuar suas aventuras apontando as atribuições da crítica da tradução.

**Palavras-chave:** Emily Dickinson; projeto tradutório; tradução; Augusto de Campos; José Lira.

### EMILY DICKINSON BY JOSÉ LIRA AND AUGUSTO DE CAMPOS: TRANSLATIONS

**ABSTRACT:** This paper proposes to compare two translations of the poems *We play at Paste*, by Emily Dickinson (1830-1886), written by translators and poets Augusto de Campos (2008) and José Lira (2009 and 2012), pointing out how the translation projects conform their versions to these poems. For this, we will analyze the textual and discursive resources such as metrics, images, as well as the variants of omissions and additions chosen by translators. José Lira, and *Anticrítico (1986)* and *Emily Dickinson I Am Not (2008)*, by Augusto de Campos, transcribed the corpus from the works *Some Poems and The White Voice of Solitude*. In order to guide us in our theoretical basis, we used Ezra Pound's contributions through his *ABC of Literature (2006)*, where for Pound the translation had a formative role in the course of a young poet: with tradition, the poet would learn his craft, His work; With the tradition of another, would revive their culture, and that even in these formative ways one must know how to punctuate their adventures by pointing out the attributions of the translation critique.

**Keywords:** Emily Dickinson; translation project; translation; Augusto de Campos; José Lira.

## INTRODUÇÃO

Este trabalho propõe a crítica das traduções do poema *We play at Paste*, feitas por José Lira e Augusto de Campos e apresentadas nas obras *A branca voz da solidão*, de José Lira, e *O Anticrítico (1986)* e *Emily Dickinson Não sou Ninguém (2008)*, de Augusto de Campos de modo a compreender os projetos tradutórios destes poetas.

São nos prefácios que encontramos os percursos que nortearam a prática tradutório e o projeto tradutório próprio dos poetas. José Lira, crítico e tradutor, autor das obras *A Branca*

<sup>92</sup> Graduanda em Letras Língua Inglesa e Literaturas da Universidade do Estado da Bahia, UNEB, email para contato: benegama@me.com

<sup>93</sup> Professora Doutora, na Universidade do Estado da Bahia, UNEB, email para contato ju.salvadori@gmail.com

*Voz da Solidão, Alguns Poemas, Emily Dickinson e a Poética da Estrangeirização* e outros tantos artigos, propõe e se arrisca a traduzir um número considerável dos poemas da norte americana – Lira publica em *Alguns Poemas* (2009) traduções de 256 poemas e, em 2012, na obra *A branca voz da solidão: Emily Dickinson*, apresenta 245 traduções, sendo que apenas um deles se repete. Em contraponto, o poeta-tradutor Augusto de Campos, opta por uma seleção minimalista e dispõe-se a nos informar sobre suas escolhas e procedimentos tradutórios nas obras *O anticrítico* 1986 e *não sou ninguém Emily Dickinson* 2008. Em entrevista sobre sua tradução de Dickinson, Campos ressalta: “Forma e alma” minha fórmula”. Na mesma entrevista,<sup>94</sup> Campos complementa dizendo que “O tradutor precisa se aprofundar no texto traduzido, adquirir a sua “persona”, criar um diálogo medular com ele, captar a sua “alma”. Mas sem “forma”, não faz nada que preste”. Paralelo a essa apreciação, José Lira admite “ O tradutor de poesia tem personas. Ou é sujeito-agente ou se assujeita, mas é sempre um “outro” que em seu ofício cultua e dessacraliza as palavras alheias” (LIRA, 2011, p. 35-36).

Em outras palavras, o presente trabalho se propõe cotejar as traduções de Dickinson feitas pelos tradutores e poetas Augusto de Campos e José Lira salientando a relevância para cada escolha tradutória seguida pelos autores em seus projetos tradutórios. Quando cotejadas as obras citadas, notamos um total de dez poemas traduzidos por ambos: *I'm nobody! Who are you? We play at paste, In this short Life, So proud she was to die, Death is a Dialogue between, Me from Myself – to banish -, I held a Jewel in my Fingers, Sucess is counted sweetest, We lose – because we win -, A sepal, petal and a thorn*. O poema selecionado integra esse corpus mapeado nas traduções para compreender como os tradutores e poetas escolhem ler e traduzir as questões postas pela poética de Dickinson. Para esse trabalho em específico teremos nosso foco no poema, *We play at paste*.

Dickinson tem em sua poesia a combinação de uma modernidade com versos tradicionais, onde sua pontuação excêntrica, entre outras questões, foram considerados extravagantes. Dickinson abre mão do uso do ponto e vírgula e dos dois pontos e boa parte de sua produção é composta por poemas curtos, de duas estrofes com quatro versos cada. Campos, utilizando das palavras de Conrad Aiken num artigo de 1924, deixa-nos perceber o quão avessa às regras e imposições gramaticais Dickinson se mostrou; “tudo o que se opunha ao seu pensamento ou liberdade de expressão era dispensado por ela”. Há que se destacar também a irregularidade da métrica e a ausência de rimas perfeitas, como também o descarte do pêntametro, verso de cinco pés, adotado em poemas de língua inglesa. Dickinson passa a utilizar o metro da balada inglesa em seus poemas, sendo mais um fator alicerçado na recusa aos valores poéticos da tradição literária dominante. A adoção do metro da balada inglesa tem justificado o uso das rimas imperfeitas e variação na metrificação. Outro aspecto característico de sua obra está no movimento do “real ao imaginário” e como exemplo disso temos os substantivos em maiúsculas, personificando ou realçando o objeto comum – o vidrilho.

Em terras brasileiras, a obra de Emily Dickinson nos chega de maneira tímida na década de 80. No entanto, a partir de então é notável o crescimento e incorporação da poesia de Dickinson aos debates literários brasileiros, (MASSI, 2012) além de um progressivo interesse por parte de leitores, tradutores e poetas.<sup>95</sup> O debate a partir das traduções de

---

<sup>94</sup> DICK, A. Augusto de Campos: em busca da “alma” e da “forma”. *Revista do Instituto Humanitas Unisinos*, São Leopoldo, n. 276, ano VIII, 6 out. 2008a. Entrevista concedida à André Dick. Disponível em: [http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=221&secao=276](http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=221&secao=276). Acesso em: 05 de maio de 2017

<sup>95</sup> Vide o site de Carlos Daghljan, onde podemos encontrar desde livros, periódicos, e traduções de livros, capítulos, teses e periódicos além de diversas informações sobre as produções feitas em Portugal e no Brasil relacionadas a obra da poeta. <http://www.ibilce.unesp.br/#!/departamentos/letras-modernas/emily-dickinson/>

Campos e Lira embasa-se no pressuposto, assinalado por Campos, de que a tradução é crítica, aliás, “uma das melhores formas de crítica” (CAMPOS, 1978). É para Campos, ainda considerada a única verdadeiramente crítica, desde que criativa. Esse caminho é seguido por Lira quando o mesmo aponta para cada tradução uma urgência interpretativa, percebendo o texto em seus diversos fragmentos e não a um todo, inseparável.

## BRINCANDO COM VIDRILHOS

Nesta seção analisaremos o poema *We play at Paste* e as traduções propostas por Lira (2012) e Campos (2008). Escrito em 1862 e estruturado em duas estrofes de quatro versos, este poema apresenta um dos temas recorrentes na poética de Dickinson, a experiência artística, isto é, a escrita poética, como jogo (brincadeira) e labor:

EMILY DICKINSON (1862)
We play at Paste – Till qualified, for Pearl – Them, drop the Paste – And deem ourself a fool –  The Shapes – though – were similar – And our new Hands Learned Gem-Tactics – Practicing Sands –

Neste poema, Dickinson faz uso da metáfora *play at paste* para descrever o processo imaginativo e sensível da criação literária. É relevante observarmos que *Paste* são peças de vidro que são usadas na fabricação de joias para parecerem pedras preciosas – até mesmo falsas pérolas podem ser feitas desse material. A imagem central deste poema é de alguém que faz joias de fantasia habilidosamente, até o momento que seja capaz capaz de trabalhar com pedras preciosas, alcançando então a “qualificação” para lidar com pedras verdadeiras. Esse aspecto pode ser observado por meio da associação de “play”, habilidade, brincadeira ou algo leve, com “paste” cujo campo semântico abrange estar apto, alcançar o máximo, numa perfeição justificada por “qualified for pearl”, fazendo com que as duas expressões estejam interligadas numa relação semântica de desenvolvimento, aprendizagem, a qual, por sua vez, também tem associação com a antinomia o original e o falso. Tal pressuposto nos leva a uma interpretação metapoética desse poema, na qual Dickinson vê a escrita enquanto habilidade, que, embora tratada de forma imaginativa, traz também seus devidos argumentos a respeito de uma tarefa desenvolvida e aplicada, numa alusão de que o aprendizado da escrita de poesia se dá no observar dos grandes poetas, num poema que discorre sobre sua própria poiesis – como o poeta fabrica o poema- falso/verdadeiro – pearl/paste; joia/vidrilho; joia/joio. A poeta provoca no verso seguinte “Then drop the paste” e fecha a primeira estrofe com a ironia da persistência/continuidade da arte/poesia, por vezes mais simples, por vezes mais sofisticada, “Pearl”. Contudo, a segunda estrofe contrapõe-se a esta leitura – ela se inicia, inclusive, com a adversativa “mas” –dizendo-nos que não fomos tão tolos–depois de tudo uma vez que “The Shapes – were – similar”,compreendemos algo sobre a imagem das “Gems” e como manipulá-las.

Passemos então as traduções de Campos (2008) e Lira (2012) de *We play at Paste*: O poema, nas traduções de Lira e Campos, mantém a estrutura original: duas estrofes de quatro versos cada. O processo tradutório desse poema por Augusto de Campos enfatiza o jogo com as palavras, aspecto considerado essencial na arte de um poeta e que também é típico de Emily Dickinson. As aliterações propostas por Dickinson em *play, paste, pearl* e *drop e paste* Campos opta por seguir com o jogo do J/G das aliterações nas palavras *Joio, joia, julgando, jogamos e ingênuos*, com a intenção de aproximar o uso dos termos concretos a sentimentos, conhecimento.

CAMPOS	LIRA
Lidamos com o Joio – Para chegar à Jóia! – Jogamos fora o Joio – Julgando-nos ingênuos –	Brincamos com Vidrilhos - Até com Pérolas lidarmos – Aí, deixamos os Vidrilhos – E tolos nos achamos –
Mas a Forma era a mesma – E a nova Mão bateia Com Táticas de Gema – Praticando Areia -	Mas a Forma – era a mesma – E a nossa Mão ligeira Pegou a Arte das Joias – Praticando na Areia
DICKINSON. <i>Não sou ninguém</i> , (2008) p. 42)	DICKINSON, E. A branca voz da solidão, 2012, p. 80.

Seu projeto tradutório apresenta “a técnica artística” (CAMPOS 2008) como um das condições necessárias para se preservar os percursos do poema. Esta seria, segundo Pound o teste da sinceridade”. Uma outra condição esclarecida por Campos a respeito de suas traduções se fundamenta com a identificação forte do texto. Interessante quanto o mesmo sustenta suas escolhas tradutórias num tripé, “um conjunto formal-semântico-emocional” que precisa ser compreendido (CAMPOS 2008) A prova disso temos a pontuação do poema original que foi mantida e nota-se uma aproximação do número de palavras do poema de Dickinson à tradução de Campos. A respeito dessa característica Campos nos diz que a obra de Emily Dickinson é composta por uma síntese e essencialidade, e nesse caso a língua portuguesa pode não ajudar, não de maneira tão drástica, pois é permitido algumas pequenas “traições”. Essa questão é nomeada por José Paulo Paes como *matemática poética*, perde-se aqui, retoma-se posteriormente.

A respeito disso e considerando a obra de Dickinson em geral e este poema em particular compreendemos a metáfora da escrita como jogo e fingimento, destacada pelos versos iniciais – *we play at Paste, Paste e Pearl*, o joio e o trigo, vidrilho e pérola, aparentemente opostos, mas que, como a segunda estrofe anuncia, compartilham da mesma forma. Esta compreensão da escrita como jogo, como labor, como criação, como fingimento – todas metáforas estendidas no poema de Dickinson e tornadas pelas traduções (embora Campos troque o labor do garimpo pelo da colheita) nos levam, como leitores, a pensar na poeta e seu labor/jogo: se analisarmos o poema detidamente, perceberemos que ele é composto por substantivos e verbos, as palavras mais ordinárias, os vidrilhos, digamos assim, da nossa linguagem do dia a dia – não há joias, advérbios e adjetivos faiscantes: sua poesia se distingue da época e anuncia o modernismo porque, para além das irregularidades na métrica e rimas imperfeitas joga com o mais ordinário da língua – a areia de nossa prática diária, prática de gema. Numa referência à parábola bíblica “O joio e o trigo”, o tradutor é feliz pela

escolha com Joio e Joia ao lembrar do processo de colheita, os olhos e as mãos de quem realmente conhece, saberá identificar a planta boa da planta ruim.

A proposta apresentada por José Lira em suas traduções de Dickinson recebe elogios por parte também de estudiosos da autora. Carlos Daghlian (2008) destaca o cuidado minucioso de Lira em esclarecer suas técnicas tradutórias, Paulo Henrique Britto (2008) chama a atenção para esse projeto como sendo uma “inovação dupla” por parte do autor, pois promove um horizonte elevado de fidelidade à poética de Dickinson, como também coopera na variedade de recursos poéticos da língua portuguesa. Seu experimentar nas traduções de Dickinson são divididos em três categorias – recriações, imitações, e invenções – e é a partir dessa categorização que Lira revela sua compreensão da prática da tradução poética.

Ainda que não abraçada oficialmente, a prática tripartida de Lira se apoia na divisão clássica de Ezra Pound no que se refere a ideia dos elementos retórico-poéticos proposto em “How to read” (1927) e mais tarde então organizado e apresentado por Augusto de Campos como ABC da Literatura em 2005. Esses elementos são melopeia, o aspecto sonoro do poema; fanopeia, as imagens poéticas; e logopeia, dança das palavras no intelecto ou, em outras palavras, o que o autor executa com o sentido. José Lira reconhece esses aspectos e é com base neles que os poemas percorrem suas categorias que os priorizam.

Com maior detalhe, o autor nos traz no prefácio *Emily Dickinson Alguns Poemas* (2009) e *Emily Dickinson a Branca voz da solidão* (2012) a elucidação do que se propõe para cada categoria. Sobre as recriações, informa: “as traduções são contidas e concisas, mais concentradas nos sons e nos signos da linguagem poética, quase sempre mais próximas da forma poemática e, tanto quanto possível, da sintaxe e da prosódia originais” (LIRA, 2009, p. 26). Sob esse aspecto cabe recorrer ao proposto de que as palavras não possuem significância fixa, e é através da imaginação humana que esses conceitos podem ser ampliados, surgindo assim novas associações. Nas imitações, Lira promove em grande parte extensão textual, fazendo uso de um ou outro traço, considerado uma despreocupação quanto às questões sonoras levantadas pela categoria anterior. Essa denominação está relacionada a logopeia, pois a tradução promove um distanciamento da forma. Ele esclarece essa categoria diferenciando-a sob três conceitos; a) “Ampliação”, textual, e enfatiza a “traição” pelo fato de apresentar características “antidickinsonianas”. b) “Despreocupação”, nesse ponto as rimas são recuperadas nos versos pares, outros aspectos sonoros são “despreocupados”. E c) “Normalização” que traz uma proposta resultante de textos menos “fiéis” quanto mais “fluídos” – numa tentativa de esclarecer termos apresentados de maneira obscura pela autora, aproximando do que propõe Pound como logopeia. Por fim, Lira considera as invenções “mais uma atualização da forma poemática, indiferente a métrica, rima e outros elementos poéticos tradicionais” LIRA (2012, p. 34). Dessa forma fatores como “modernização” e “intromissão” vão produzir um texto não “infiel”, mas recorrente de uma habilidade em produzir uma atmosfera, típica da atividade poética já citada por Pound como fanopeia, isto é, “[p]rojetar o objeto (fixo ou em movimento) na imaginação visual” (POUND, 2006).

Apresentado as três categorias, Lira justifica a utilização desses termos por ele e também por outras pessoas, embora não com o mesmo significado e reafirma que a denominação tripartida se aproxima de mistura com sua própria criação autoral. Recriações, Imitações e invenções são relacionados acima de tudo ao seu “modo de ver/ interpretar/ traduzir um texto literário” que estão longe de serem considerados pelo autor como algo a se sobressair no ato de traduzir poesia, pois

O que prevalece na escrita poética traduzida, a meu ver, é a “angústia da autoria”, quando o autor-poeta-tradutor, ao mesmo tempo em que anseia por tornar-se “seu” um texto alheio, não se reconhece nesse texto. (LIRA 2009)

Sobre isso, temos de alguma maneira a chance de esclarecer o que Bloom defende como a angústia da influência e que enriquece esse argumento. Para Bloom, as relações entre compositores, estilos e obras precisam ser analisadas em termos de enfrentamento e o que ocorre dentro dessa designação é um seguimento de renovação tão quanto um transcurso do autor como autor, e a essa influência está impregnado o pavor do poeta de não reconhecer sua própria voz no texto.

O poema *We play at Paste*, traduzido por José Lira como *Brincamos com Vidrilhos* faz parte da categoria denominada pelo autor como *recriação* e está inserida na primeira seção intitulada *Uma casa lá no alto* do livro *A branca voz da solidão* (2012). Como leitor, sendo esse o lugar de partida para suas traduções Lira recorre a recriar de acordo “a seu modo, através do ato da leitura” a poesia de Dickinson. Para tanto notamos suas escolhas tradutórias aliadas na manutenção da pontuação e também escolhas referentes a vocabulário e expressões, aspectos que são peculiares para essa categoria, *recriação*. A escolha tradutória de *Paste* por Vidrilhos é servida de uma tradução informal diferente da proposta apresentada por Campos, no entanto a interpretação da metáfora proposta de Dickinson está presente por se tratar também de um esforço/trabalho, observação que nos lembra as palavras de Octávio Paz (1982), “A linguagem tende espontaneamente a se cristalizar em metáforas”, e que Lira recriou em sua tradução. O plural dos substantivos (Vidrilhos 2x, pérolas, tolos) e das terminações verbais seguem em conjunto na primeira estrofe produzindo um consenso geral, compensando a omissão da primeira pessoal do plural do verso inicial. Lira escolhe ainda a opção do advérbio *aí*, demonstrando o período de tempo curto pelo qual se passou.

*Brincamos com Vidrilhos/Lidamos com o Joio* é a tradução do título do poema de número 320, de Emily Dickinson, na edição completa de sua obra organizada por Thomas H. Johnson, de 1955. Augusto de Campos, em contraponto, traduz como “*Lidamos com o Joio*”. Em um primeiro momento o que nos chama a atenção é a escolha tradutória que cada autor prefere quando se trata de *Paste*, uma das palavras chave do poema. Sabemos que *Paste* significa Pérolas falsas; Gemas de fantasia; Jóia de imitação. A tradução de Lira, Vidrilhos, é semanticamente mais próxima, considerando a etimologia do termo *paste* e nos remete a oposição criação/falsificação que *Paste* e *Pearl* concretizam. Campos, por sua vez, prefere traduzir *Paste* por *Joio* para poder manter na estrofe o jogo de aliterações como *j* e *g*, antes inscrito nos *P* e *F* de Dickinson. Esta escolha de Campos determinará, ao longo do poema, a construção de duas metáforas base de trabalho – a colheita e o garimpo. Em um segundo momento, contudo, outra escolha tradutória feita pelos poetas emerge e se contrapõe – o *play* de Dickinson é retomado por Lira como brincadeira e por Campos como trabalho (*lidamos*). Nestas escolhas, partindo da compreensão do poema de Dickinson como um metapoema, poema sobre a criação de poemas, percebemos não apenas projeto tradutório dos autores, mas também seu projeto poético no que tange a obra de Dickinson: o jogo e o labor são dois pontos de referência nas obras dos mesmos.

Na estrofe seguinte os dois autores/tradutores têm no verso “*The Shapes – though – were similar*” uma aproximação na tradução, havendo a omissão por parte de Campos na pontuação (não faz uso dos travessões) e Lira os mantém. Nos versos seguintes podemos notar o esforço de ambos para conseguir maneiras satisfatórias para conservar a imagem e rima de “*Hands*” e “*Sands*”. A solução encontrada por Lira “*E a nossa mão ligeira*” é específica e prefere o uso do adjetivo *ligeira* para *mão*, e tem sua complementação com “*Pegou a Arte das Joias*” no caminho praticado por aquele que possui prática/ jeito com sua tarefa. O poeta-tradutor fecha o poema numa aproximação ao que foi proposto na linha inicial, “*Brincamos com Vidrilhos*”/ *Praticando na Areia*”, o uso do modo coloquial, lembrando a leveza de “*praticar na areia*”, pela miudeza que são os grãos de areia, numa assimilação aos pequenos pedaços que são os vidrilhos.

Campos, de modo mais solene, tem na sua tradução “E a nova Mão bateia” a recategorização do substantivo “bateia” transferido para verbo, numa possibilidade ainda que incomum a língua portuguesa. Essa tentativa mostra como o autor recupera nessa estrofe o que foi perdido na primeira com o termo “Paste” e faz uso de um outro significado dessa palavra – trazendo o conceito utilizado pela mineralogia, de que é uma substância mineral em que outros minerais estão inseridos. Faz-nos lembrar da argumentação proposta por Paes na tradução do poema em que é válido e possível uma equação, e a relevância de valores é feita no intuito de promover a ideia geral do poema. Na sequência do verso, o tradutor apresenta a continuação mostrando a forma ideal de aprender atingir a pérola, usando as “táticas de Gema”. O verso final para Campos, equivalente ao poema de Dickinson, pode nos sugerir pelo uso do tempo verbal, praticando, a interpretação para uma ação que pode estar acontecendo seguindo o ofício do trabalhador; fazer/refazer/melhorar, ou ainda, praticando areia seria a maneira de se chegar à pérola. Alcançando com isso a imagem-metáfora que se estabelece enquanto transformação, de alquimia que de certo modo faz uma alusão ao processo de tradução de poemas.

## INCONCLUINDO: AVALIAÇÃO DAS TRADUÇÕES

Neste artigo, teve-se como finalidade perceber de que modo as escolhas tradutórias configuram os projetos tradutórios (e poéticos) dos poetas-tradutores José Lira e Augusto de Campos, observando sua proposta e afiliações como a poesia concreta de Campos e as categorias tripartidas de José Lira.

Em linhas gerais, podemos apontar com base na análise apresentada na seção anterior, que a tradução do poema de Dickinson realizada por Campos é de certo modo mais próxima ao original do que a proposta apresentada por José Lira. Para tal argumento podemos utilizar a tradição dos concretistas, pautada na premissa de que a tradução-arte reflete o cuidado com a forma, isto é, com a técnica do poeta traduzido – traduzir é então preservar ou recriar principalmente os procedimentos técnicos e os efeitos estéticos por estes intencionados – o teste da sinceridade assinalado por Pound:

Entendo por “tradução-arte” o mesmo que Haroldo chamou de “transcrição”. Uma tradução que não se limite ao literal, mas recupere os achados artísticos do original e se transforme num belo poema em português e não num arremedo canhestro. (CAMPOS, 2008)

Diante disso e em decorrência do trabalho tradutório de Campos, foi percebida na tradução para a língua portuguesa uma realização entre equivalências, compensações, recriando a experiência do original de Dickinson. Campos usa de habilidade na obtenção/aproximação do mesmo número de palavras em suas traduções em relação ao original. Considerado por si próprio como o tradutor dos intraduzidos e intraduzíveis e sobretudo intimista da poeta em estudo, Campos deixa também claro a origem do seu horizonte tradutório conduzido pelo *make it new* de Pound, ou seja, promover uma Dickinson com um olhar no passado, restaurada no presente.

Semelhante ao posicionamento de Campos, Lira diz-nos no prefácio do seu livro *Alguns Poemas*, que se ocupou “não apenas em *traduzir* poesia, mas em *fazer* poesia” numa relação de afinidade com a obra da poeta. Sua afirmação tem por base a escolha do conjunto de denominações que o acompanhou nesse trabalho, são elas, as “recriações”, “imitações” e “invenções”.

O ponto de alcance realizado no trabalho tradutório de José Lira ao qual deve-se destacar é a experimentação, que princípio fundamental de seu projeto tradutório para Emily Dickinson. Lira opta por seguir caminhos variáveis, ou seja, as “recriações” – que servem para determinado poema, não são adequadas a outros poemas, daí a possibilidade de mostrar os esforços de traçar a poesia dickinsoniana com ares de nosso tempo e espaço e de forma clara, a partir de uma dicção e de um diálogo com a nossa poesia popular, recuperando a dicção da balada inglesa, por exemplo, no contexto de produção da poeta.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BLOOM, Harold. **Como e porque ler**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

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

DICK, A. Augusto de, em busca da “alma” e da “forma”. **Revista do Instituto Humanitas Unisinos**, São Leopoldo, n. 276, ano VIII, 6 out. 2008a. Entrevista concedida à André Dick. Disponível em: [http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=221&secao=276](http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=221&secao=276). Acesso em: 05 de maio de 2017.

DICKINSON, Emily: **não sou ninguém** / tradução: Augusto de Campos.- Campinas, SP: editora da Unicamp, 2008.

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

\_\_\_\_\_. **A branca voz da solidão**; tradução José Lira.-Ed. bilíngue.- São Paulo: Iluminuras, 2011.

EMILY DICKINSON MUSEUM. 2009. Disponível em: <http://www.emilydickinsonmuseum.org>. Acesso em: 16 mai. 2017.

EMILY DICKINSON - **Poemas traduzidos**. Disponível em: <http://www.ibilce.unesp.br/#!/departamentos/letras-modernas/emily-dickinson/poemas-traduzidos-poem-translations/> Acesso em 19 de abril de 2017.

LIRA, José. **Dois poemas de Emily Dickinson: uma experiência tradutória**. 2005

\_\_\_\_\_. **Os mitos de ontem e as falácias de hoje: Emily Dickinson e a poesia sentimental**. 2006

POUND, Ezra. **ABC da Literatura; organização e apresentação da edição brasileira Augusto de Campos**; tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.