



CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
Mestrado em Educação Tecnológica

Ticiane Flávia Martins da Cruz

ON THE GRASSHOPPER AND CRICKET:
Uma proposta de reimaginação do poema pelo ritmo

Belo Horizonte (MG)
2023

Ticiane Flávia Martins da Cruz



ON THE GRASSHOPPER AND CRICKET:
Uma proposta de reimaginação do poema pelo ritmo

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Estudos da Linguagem, do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Rogério Barbosa da Silva

Belo Horizonte (MG)
2023

Cruz, Ticiane Flávia Martins da.
C957o On the grasshopper and cricket : uma proposta de reimaginação
do poema pelo ritmo / Ticiane Flávia Martins da Cruz. – 2023.
132 f. : il.
Orientador: Rogério Barbosa da Silva.

Dissertação (mestrado) – Centro Federal de Educação
Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em
Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2023.
Bibliografia.

1. Tradução. 2. Poesia. 3. Ritmo. I. Silva, Rogério Barbosa da. II.
Título.

CDD: 418.041



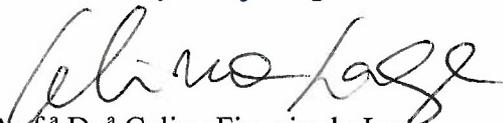
CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

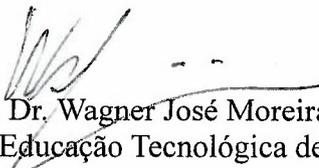
TICIANE FLÁVIA MARTINS DA CRUZ

**ON THE GRASSHOPPER AND CRICKET: UMA PROPOSTA DE REIMAGINAÇÃO DO
POEMA PELO RITMO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais em 06 de julho de 2023, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:


Prof. Dr. Rogério Barbosa da Silva (Orientador)
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais


Prof.ª Dr.ª Celina Figueiredo Lage
Universidade do Estado de Minas Gerais


Prof. Dr. Wagner José Moreira
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Aos que cultivam a poesia.

AGRADECIMENTOS

Escrever esta parte do trabalho é, enfim, perceber que ele se materializou e não o fiz sozinha. Sim, mantive meu compromisso pessoal e a disciplina necessária para conseguir concluí-lo, mas, por todos os percalços no caminho, sei que não seria possível chegar até aqui sem reconhecer algumas contribuições...

Agradeço à força criadora da vida. Minha gratidão eterna ao meu pai pela resistência, pela firmeza de ser quem se é, pelas boas referências e pela poesia. À minha mãe pela doçura, pela coragem e pela fé na vida. À minha irmã pela amizade. Ao Grafite e Aquarela pela companhia. A todos vocês o meu amor.

Ao meu orientador, Rogério, por aceitar embarcar nesta pesquisa, pelas referências, pela confiança em mim, pelo olhar atento, pela simplicidade e por acreditar na arte com leveza. “A gente precisa ter prazer nas coisas”, ouvi essa frase no primeiro encontro on-line lá em 2021... *Art is a joyous thing, não é?*

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do CEFET/MG por todo o aprendizado, em especial ao professor Roniere pelo incentivo. Ao CEFET/MG pelo aporte financeiro com a concessão da bolsa para realização desta pesquisa.

Aos professores da banca de qualificação pelas contribuições dadas, em especial à professora Mirian pelas referências que enriqueceram significativamente este trabalho.

*Que tudo, no mundo, existe
para terminar num livro.*

Stéphane Mallarmé

RESUMO

A pesquisa se propõe a realizar uma prática experimental comentada em tradução do poema *On the Grasshopper and Cricket* do poeta romântico inglês John Keats. Foi dada uma abordagem visual à tradução e, para tanto, duas ideias são centrais: o conceito de reimaginação proposto por Haroldo de Campos ao traduzir e reconfigurar graficamente poemas chineses para o português, e o conceito de ritmo de Henri Meschonnic. A prática intenta, portanto, reimaginar o poema pelo ritmo, ou seja, analisar a composição rítmica do poema para apresentar outro arranjo visual para os versos de Keats. Para abrir caminho para a reimaginação, além de um recorte sobre vida e obra do poeta John Keats, a dissertação traz discussões sobre tradução, particularidades da linguagem poética, reimaginação e ritmo. Após a perspectiva conceitual, que situa ainda a pesquisa nas reflexões sobre visualidade poética e concretismo, o estudo apresenta a reimaginação comentada do poema feita a partir de uma análise minuciosa dos aspectos rítmicos encontrados e da transposição verbal dos versos para o português. Assumindo o poema a forma de um livro, ao fim da pesquisa foi possível tecer considerações sobre tradução e produção editorial para poesia.

Palavras-chave: Tradução. Poesia. Ritmo. Reimaginação.

ABSTRACT

This research proposes to carry out an experimental practice translating from a visual approach the poem *On the Grasshopper and Cricket* by the English Romantic poet John Keats. For that, two ideas are central: the concept of reimagination, proposed by Haroldo de Campos when translating and graphically reconfiguring Chinese poems into Portuguese; and the concept of rhythm, proposed by Henri Meschonnic. The practice intends, therefore, to reimagine the poem through rhythm, that is, to analyze the rhythmic composition of the poem to create another visual arrangement for it. To pave the way for the reimagination, in addition to a review of the life and work of the poet John Keats, this master thesis discusses translation, the particularities of poetic language, reimagination and rhythm. After outlining the conceptual perspective, which also situates the research in reflections on poetic visuality and Brazilian Concretism, the study presents the commented reimagination of the poem made from a detailed analysis of the rhythmic aspects found in it and the verbal transposition of the verses into Portuguese. By assuming the poem the form of a book, at the end of the research it was possible to make considerations about translation and publishing production of poetry books.

Keywords: Translation. Poetry. Rhythm. Reimagination.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1	- Tradução visual literal de <i>On the Grasshopper and Cricket</i>	73
FIGURA 2	- Desenho da linha formada pela mancha do poema.	77
FIGURA 3	- Imagem do espaço das palavras.	78
FIGURA 4	- Fotografia do início do processo de reimaginação.	88
FIGURA 5	- Imagens obtidas pela experimentação com o círculo.	89
FIGURA 6	- Esboços para a ilustração do gafanhoto.	90
FIGURA 7	- Ilustração do grilo.	91
FIGURA 8	- Memória visual da composição tradutória	92
FIGURA 9	- Memória visual da composição tradutória	92
FIGURA 10	- Fotografias da reimaginação.	93
FIGURA 11	- Imagem da capa	95
FIGURA 12	- Imagem da guarda e título	96
FIGURA 13	- Reimaginação do verso 1	97
FIGURA 14	- Reimaginação do verso 1 em detalhe	98
FIGURA 15	- Reimaginação do verso 2	99
FIGURA 16	- Reimaginação do verso 2 – espaço 1	100
FIGURA 17	- Reimaginação do verso 2 – espaço 2.	100
FIGURA 18	- Reimaginação do verso 3	102
FIGURA 19	- Reimaginação do verso 3, tempo 1.	102

FIGURA 20	- Reimaginação do verso 3, tempo 2.	103
FIGURA 21	- Reimaginação do verso 4, montagem 1.	104
FIGURA 22	- Reimaginação do verso 4, montagem 2.	105
FIGURA 23	- Reimaginação do verso 4 em detalhe.	105
FIGURA 24	- Reimaginação do verso 4, montagem 3.	106
FIGURA 25	- Reimaginação do verso 4, montagem 4.	106
FIGURA 26	- Reimaginação do verso 4, montagem 5.	107
FIGURA 27	- Reimaginação do verso 5, tempo 1.	108
FIGURA 28	- Reimaginação do verso 5, tempo 2.	108
FIGURA 29	- Reimaginação do verso 5.	109
FIGURA 30	- Reimaginação do verso 6.	110
FIGURA 31	- Reimaginação do verso 6, tempo 1.	111
FIGURA 32	- Reimaginação do verso 6, tempo 2.	111
FIGURA 33	- Reimaginação dos versos 7 e 8	112
FIGURA 34	- Reimaginação do verso 7.	113
FIGURA 35	- Reimaginação do verso 8	114
FIGURA 36	- Reimaginação dos versos 9 e 10	115
FIGURA 37	- Reimaginação do verso 9 em detalhe.	116
FIGURA 38	- Reimaginação do verso 10 em detalhe.	117
FIGURA 39	- Reimaginação dos versos 11 e 12.	118
FIGURA 40	- Reimaginação do verso 11, tempo 1.	118
FIGURA 41	- Reimaginação dos versos 11 e 12.	119
FIGURA 42	- Reimaginação do verso 13.	120
FIGURA 43	- Reimaginação do verso 14 em detalhe	121
FIGURA 44	- Reimaginação do verso 14	122
FIGURA 45	- Reimaginação do verso 14	122
FIGURA 46	- Reimaginação do verso 14	123

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1	- Esquema sonoro do poema.	80
----------	---------------------------------	----

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	JOHN KEATS: VIDA, OBRA E TRADUÇÃO	17
2.1	Sobre o poeta.....	17
2.1.2	Keats e o Romantismo.....	21
2.1.3	Vida e obra.....	24
2.2	Tradução e edição de John Keats no Brasil.....	30
2.3	Recorte sobre o verso: de Keats às experimentações concretistas. . .	32
3	TRADUZIR O POEMA: DO RITMO À REIMAGINAÇÃO	35
3.1	Tradução em metamorfose: reflexões sobre o fazer tradutório.....	35
3.2	A linguagem poética e a ideia de síntese concretista.....	44
3.2.1	O tempo do poema.....	46
3.2.2	O espaço do poema.....	50
3.2.3	Confluências entre ritmo e imagem.....	52
3.3	Por uma reimaginação espaçotemporal do poema.....	56
4	REIMAGINAÇÃO E COMENTÁRIOS	67
4.1	Análise rítmica do poema.....	67
4.1.1	Métrica.....	68
4.1.2	Imagística.....	72
4.1.3	Visualidade.....	77
4.1.4	Sonoridade.....	79
4.2	A proposta entre línguas.....	81
4.2.1	O poema em português.....	81
4.2.2	Notas tradutórias.....	82
4.3	Recomposição imagística do poema.....	87
4.4	Notas sobre o livro-poema.....	123
5	CONCLUSÃO	126
	REFERÊNCIAS	130

1 INTRODUÇÃO

The poetry of earth is never dead. O poeta John Keats com essa afirmação que abre o soneto de catorze versos *On the Grasshopper and Cricket*, escrito em minutos em um encontro de poetas como resposta a um desafio, sintetiza algumas temáticas recorrentes em seus poemas, como imagens da natureza e a percepção da poesia enquanto força de existência diante da transitoriedade da vida. Apesar de Keats ser um poeta romântico com certa notoriedade no cenário literário mundial, no Brasil, as traduções de seus poemas são escassas, sendo elas muitas vezes dedicadas às suas já consagradas grandes odes. Alguns poetas se lançaram nesse esforço de traduzir John Keats para o português, e um de seus principais interlocutores é Augusto de Campos, representante, junto de Haroldo de Campos e Décio Pignatari, do movimento concretista no país.

Além de serem conhecidos por suas experimentações poéticas que partiam da percepção da poesia enquanto linguagem “verbivocovisual” — ou seja, que apresenta uma potencialidade verbal, visual e sonora —, o trio concretista fazia ainda experimentações tradutórias e tiveram papel fundamental na tradução de poetas estrangeiros para o português, procurando, nas palavras de Haroldo de Campos (2011, p.129), instigar um “amplo processo de ‘devoração’ crítica da poesia universal”, com o objetivo de “instalar uma tradição de invenção e assim criar um tesouro de formas significantes para encorajar o estímulo criativo das novas gerações”.

Ao mesmo tempo em que Haroldo de Campos desenvolvia sua prática e crítica tradutória vinculando-as à possibilidade de ser a tradução um ato de criação, ou melhor, de *transcrição*, como ele chamou o processo em seus escritos, reconhecia, junto dos concretistas, a poesia que existia para além de suas estruturas de composição formais. Em uma de suas experimentações, aceitou o desafio de transpor para o português poemas chineses, propondo a reorganização do espaço gráfico como solução para a forma ideográfica da língua de partida. Haroldo, como ele mesmo declara ao comentar sobre essa tarefa em *Escritos sobre Jade* (2009), se pôs a *reimaginar* os poemas, ressaltando o aspecto visual da escrita chinesa, valendo-se, para tanto, de recursos gráficos diversos no português, como uso recorrente de caixa-baixa, espacialização do texto. Para Álvaro Faleiros (2012,

p.58), a experiência de Haroldo traz esse conceito de *reimaginar* que pode ser interpretado como uma tentativa de fazer com que o poema projete uma imagem visual na mente do leitor, forjando “uma nova forma de traduzir, reestruturando o espaço gráfico para aproximar-se do modo de significar do texto original”. E tal reestruturação poderia ser ampliada para toda tradução que busque reconfigurar o poema em seu espaço gráfico.

Para este estudo, encontrei no conceito de *reimaginação* a possibilidade de propor uma nova composição para os versos de *On the Grasshopper and Cricket* de John Keats, assumindo o livro como espaço gráfico do poema. Mas é possível reconfigurar visualmente o poema do romântico Keats? Nesse ponto, a comparação com as experimentações poéticas dos concretistas é inevitável, já que seus trabalhos se constituíram ainda como referências visuais para a prática desta pesquisa, cujo intuito é, portanto, apresentar uma prática tradutória experimental comentada que explora aspectos imagísticos e visuais do poema, associando-os ao processo tradutório verbal. Keats, conectado às estruturas formais que definiam a forma poética em sua época, construía sua poética em torno de uma imagística mais voltada para o significado das palavras, já os concretistas, por sua vez, inspirados também pelas ideias de Mallarmé sobre o espaço gráfico e sua influência na composição poética, exaltavam a poética contida na forma, na disposição espacial e na visualidade marcada pelos aspectos gráficos.

Como, então, *reimaginar* Keats? Para realizar essa tarefa, utilizei o ritmo como ponto de partida, tomando como base as reflexões de Henri Meschonnic sobre a poética do traduzir para, considerando o poema como uma composição espaçotemporal, apresentar sua reimaginação comentada. A percepção de ritmo para além da métrica e como totalidade me fez inicialmente *tatear* cada particularidade do poema a fim de perceber as marcas de subjetividade deixadas pelo poeta. Assim, antes da proposta de reimaginação, são apresentadas análises sobre métrica, rima, pontuação, uso de maiúscula e minúscula, distribuição espacial, encadeamento imagístico, repetições.

Considereei o livro como espaço gráfico do poema e, pela abordagem visual dada à tradução, surgiram questões ligadas à produção gráfica e ilustração, suscitando, ao fim, reflexões sobre projeto editorial para poesia. Pela perspectiva adotada, como base conceitual esta pesquisa condensa, dessa maneira, o

pensamento concretista sobre poesia enquanto linguagem “verbivocovisual”, reflexões sobre tradução e, mais especificamente, sobre tradução de poesia, discussão sobre visualidade, imagística e ritmo de um poema.

A vida de Keats, suas reflexões deixadas em escritos diversos e sua inserção no movimento literário do Romantismo ajudaram a conhecer um pouco mais sobre o poeta. Também foram levantadas informações sobre suas obras e publicações, bem como as edições traduzidas para o português e publicadas no Brasil, além de ter sido apresentada uma breve discussão sobre o verso em Keats e as inovações trazidas por abordagens visuais para a poesia. Para tanto, a análise e leitura de críticas feitas sobre o poeta, de escritos deixados em cartas reunidos em coletânea, bem como de obras publicadas no Brasil e de trabalhos que fazem um recorte sobre a questão da visualidade em poesia contribuíram para construir o primeiro capítulo desta dissertação.

Uma discussão sobre o processo tradutório, partindo do conto *Teoria das Cores* do poeta português Herberto Helder — escolhido pela capacidade de se constituir como referência visual ao fazer tradutório — e abrangendo as ideias de pensadores como Walter Benjamin e Jacques Derrida, foi proposta para instigar a reflexão sobre a prática que envolve a tradução e como ela torna possível uma construção que se dá no fazer, testando os limites entre línguas e expandindo esses limites para uma prática entre linguagens. Embora existam conceitos que tratam da tradução para além da perspectiva entre línguas, como o conceito de tradução intersemiótica, em que há uma passagem entre linguagens, e o de intermedialidade, que sugere uma relação entre as artes como interações entre mídias, eles não foram abordados neste estudo. Ainda que o exercício apresentado nesta pesquisa incorpore nuances que dizem respeito a ambos os conceitos, ele não se restringe a eles, já que é um exercício de tradução de poesia entre línguas e linguagens e parte da consideração da poesia enquanto linguagem “verbivocovisual” e que, portanto, já aponta para a tradução enquanto esse campo múltiplo. Seguindo essa perspectiva sobre a linguagem poética, decidi sintetizar os diferentes aspectos que a constituem em dois pontos centrais ressaltados pelos concretistas: tempo e espaço. Dessa forma, como um desmembramento desses pontos, nesse segundo capítulo são feitas ponderações sobre ritmo, visualidade, imagística, encadeamento de imagens. É nesse capítulo que defino também a base conceitual que orientará a produção

tradutória, trazendo para a discussão as reflexões de Haroldo de Campos sobre *reimaginação* e de Henri Meschonnic sobre ritmo e tradução.

No terceiro capítulo, apresento a reimaginação comentada que é objeto desta pesquisa, com a descrição dos modos empregados. Inicialmente foi feita uma análise crítica do poema *On the Grasshopper and Cricket* para, então, ser proposta uma primeira transcrição do poema do inglês para o português que serviu de inspiração para a reimaginação dos versos e resultou na criação de um livro-poema. Nesse capítulo, busco mostrar como os aspectos visuais, verbais e sonoros estão presentes na versão de Keats e como eles foram pensados na reimaginação. Apresento, ainda, referências que compuseram a minha memória visual ao longo da dissertação e todo o percurso que percorri até a materialização da proposta.

Por fim, concluo a pesquisa com considerações sobre todo o trabalho, sintetizando as principais reflexões levantadas no decorrer da pesquisa e reconhecendo as implicações de uma abordagem de tradução visual para um projeto editorial para poesia.

A John Keats (1795-1821)

*Desde o princípio até a jovem morte
A terrível beleza te espreitava
Como a outros tantos a propícia sorte
Ou a má. Nas auroras te esperava*

*De longe, entre as páginas casuais
De um dicionário de mitologia,
Nas mais humildes dádivas do dia,
Em um rosto, uma voz, ou nos mortais*

*Lábios de Fanny Brawne. Ó sucessivo
E arrebatado Keats, que o tempo cega,
Esse ato rouxinol, essa urna grega*

*São tua eternidade, ó fugitivo.
Foste o fogo. Na pânica memória
Já não é mais a cinza. É a glória.*

Jorge Luis Borges, tradução de Augusto de Campos

2 JOHN KEATS: VIDA, OBRA E TRADUÇÃO

2.1 Sobre o poeta

O poema de Jorge Luis Borges que introduz este capítulo foi traduzido por Augusto de Campos e é dedicado a John Keats. Keats, como descrito por Augusto de Campos (2009, p.12), poeta: “internalizado, introvertido, metafísico, visionário da alma e da linguagem, perscrutando o mistério da vida e da morte em suas Odes e em seus poemas intertemporais e sobre-espaciais”. Keats, influenciado por Shakespeare e, como expõe Jack Stillinger (2001, p.251), comparado a ele pela “riqueza de linguagem, concretude e particularidade de descrições, e uma destreza quase mágica na harmonização e variação dos sons e ritmos de seus versos” (tradução nossa).¹

Em vida, como expõe Edward Hirsch (2001) ao apresentar a obra *Complete poems and selected letters of John Keats*, o poeta publicou três livros: *Poems* (1817), *Endymion* (1818) e *Lamia, Isabella, The Eve of St. Agnes, and Other Poems* (1820). O livro *Poems* foi lançado pelos editores Charles e James Ollier em 1817, reunindo a maioria de seus primeiros poemas, incluindo: uma coletânea de dezessete sonetos; três cartas escritas em versos para George Felton Mathew, Charles Cowden Clarke e George Keats; os poemas *I Stood Tip-Toe* e *Sleep and Poetry* — poema este que, segundo Timothy Hilton (1971), traz alguns princípios para a escrita poética, abrangendo como temática a natureza e reflexões sobre poesia. O poema *On the Grasshopper and Cricket* foi publicado nesse primeiro livro. Sua segunda obra, *Endymion*, foi trazida a público por James Augustus Hessey e John Taylor um ano depois e também não recebeu críticas favoráveis. O último livro, *Lamia, Isabella, The Eve of St. Agnes, and Other Poems* foi lançado em 1820 também por Hessey e John Taylor e apresentou como destaque: as odes do poeta, *Hyperion, Lamia, Isabella or The Pot of Basil* e *The Eve of St. Agnes*. A primeira coletânea de poemas após a morte de John Keats foi publicada em 1829 pelos irmãos John Anthony Galignani e William Galignani, proprietários de uma editora e livraria em Paris, mais conhecidos em suas impressões como A. and W. Galignani.

¹ “[...] richness of language, concreteness and particularity of descriptions, and an almost magical dexterity in harmonizing and varying the sounds and rhythms of his lines”.

John Taylor, apesar de acreditar no trabalho de Keats, se sentiu desencorajado a lançar uma edição completa do poeta pelo fracasso das vendas do último livro impresso em 1820, sendo que a primeira edição mais completa de sua obra só viria a circular em 1848 sob a responsabilidade do poeta e incentivador literário Richard Monckton Milnes.²

Na produção de John Keats figuram sonetos, odes, poemas narrativos e cartas pessoais conhecidas também por suas reflexões sobre o próprio fazer poético. Envolvido no mundo dos mitos clássicos, Hilton (1971) afirma que Keats se dedicou ao estudo de obras com seres mitológicos e, através de figuras sobrenaturais e musas — como a deusa da lua de *Endymion* — tentou representar esse universo imaginário que o instigava. O poeta dizia que descrevia o que imaginava e clamava por uma vida com mais sentimento. Ele parecia querer adentrar no íntimo das coisas, sem excessivas racionalizações, celebrando a vida em todas as suas formas. Para Hirsch (2001), Keats desejava transpor os limites existentes entre o humano e a natureza, entre a morte e a vida, para exaltar a beleza da unidade. Aliás, *unidade* e *beleza* são termos que se aproximam e se confundem em sua obra. O termo *unidade* talvez represente o que Keats reconhecia como *verdade*. Como esclarece Péricles Eugênio da Silva Ramos (2010), para o poeta, a *verdade*, equivalente à *realidade*, seria o que o humano assume como *beleza*. Assim, segundo Keats em uma carta a Benjamin Bailey (*apud* RAMOS, 2010, p.23): “o que a imaginação apreende como Beleza deve ser Verdade preexistente ou não. [...] A Imaginação pode ser comparada ao sonho de Adão: este acordou e viu que era verdade”. A imaginação, portanto, ao despertar e ser despertada pela *beleza* traçaria o caminho para a *verdade*, como indica o poeta em uma de suas cartas: “Nunca tenho certeza de verdade alguma, a não ser percebendo claramente sua beleza” (KEATS, *apud* RAMOS, 2010, p.23).

Apesar de seu primeiro poema escrito em 1814, *Imitation of Spenser*, ter sido inspirado no trabalho do poeta Edmund Spenser, os poemas iniciais de Keats, para Hirsch (2001), demonstravam suas opções políticas mais progressistas, como em *On Peace* e *Written on the Day that Mr. Leigh Hunt Left Prison*; a exaltação que fazia à atividade poética, que aparece em *Ode to Apollo*; ou mesmo o reconhecimento da

² As informações reunidas neste parágrafo tiveram como referência, além dos autores já citados, o texto de introdução à vida e obra de John Keats apresentado no livro *Selected Poems of John Keats*, organizado por John Garret.

natureza como fonte de inspiração para os poetas, como em *To One Who Has Been Long in City Pent* e *I Stood Tip Toe Upon a Little Hill*.

A maior parte de seus poemas mais conhecidos foram escritos entre setembro de 1818 e setembro de 1819. No ano de 1819, por exemplo, escreveu as chamadas “Grandes Odes”, como pontua Paul Sheats (2001, p.86), as quais seriam: *Ode to a Nightingale*, *Ode on a Grecian Urn*, *Ode to Psyche*, *Ode on Melancholy* e *Ode To Autumn*. Antes desse ano, continua Sheats (2001), Keats havia escrito cinco outras odes, escolhendo temáticas mais objetivas e menos associadas a elementos naturais, abordando, como tal, imagens mitológicas ou literárias. Para Sheats (2001), o poeta fez dessas odes uma oportunidade de exercitar sua escrita, ao mesmo tempo em que repousava do árduo esforço em que se lançou ao escrever *Endymion*. Já as grandes odes teriam sido ofuscadas na época por sua iniciativa em escrever o épico *Hyperion*. Com as odes, diz Sheats (2001, p.88, tradução nossa), Keats explorou as habilidades que desenvolveu em outros gêneros, “principalmente uma orquestração específica e mais lenta de sons, versos e imagens que aguçam os sentidos”³. O autor destaca ainda que em 1819 Keats escreve o poema *The Eve of St. Agnes*, um hino a Eros, provavelmente inspirado por seu envolvimento afetivo com Fanny Brawne. Nesse mesmo ano, Keats escreveu ainda dois poemas eróticos: *La Belle Dame sans Merci* e *Lamia*.

As cartas de Keats, escritas com um tom de intimidade e interesse por seus interlocutores — que eram, em sua maioria, seus amigos, irmãos e sua paixão Fanny Brawne —, também merecem destaque ao se falar de sua produção. John Barnard (2001) ressalta que elas possuem informações valiosas sobre o princípio de escrita de alguns poemas e sobre o pensamento de Keats sobre a natureza da poesia. As cartas, para o autor, representavam ainda a forma que o poeta encontrou para se preparar para escrever seus poemas, além de manter seus irmãos informados sobre sua produção.

O poeta escreveu ainda sonetos, como: *To Sleep*, *On Fame* (I e II) e *If By Dull Rhymes Our English Must Be Chain'd*. Hirsch (2001) alega que, com esses sonetos, John Keats procurou experimentar essa forma de composição poética, instigado por questões de assonância. Para Keats, segundo Benjamin Bailey (*apud* HIRSCH,

³ “[...] especially a characteristic, slow-moving, orchestration of sound, versification, and sensuous imagery.”

2001), as vogais deveriam ser dispostas de forma a não se chocarem umas com as outras, mantendo a melodia do verso em equilíbrio. De acordo com Hirsch (2001, p.31), sua forma única de articular vogais, de repetir e variar sons permitiram a ele prolongar a sonoridade do verso. O uso peculiar que Keats fez da linguagem é discutido ainda por Garrett Stewart (2001), que defende que o poeta se utilizava de diferentes recursos, tais como: metáforas, rimas internas, inversões sintáticas e etimológicas, ironia, variações métricas.

Keats também mantinha um forte interesse pelas artes plásticas e alguns poemas se valem do recurso da éfrase, ou seja, conforme pontua Theresa M. Kelley (2001), da descrição literária do objeto artístico. Kelley (2001, p.171) ressalta que, ao lançar mão desse recurso, John Keats evoca a antiga associação feita entre poesia e artes plásticas que remonta à afirmação de que “a poesia é uma imagem que fala e a pintura é uma poesia silenciosa” (tradução nossa)⁴ do poeta Simônides sintetizada por Horácio em “a poesia é como a literatura” (tradução nossa)⁵. Essa forma de associação entre imagem e palavra foi amplamente criticada inicialmente por Lessing (*apud* KELLEY, 2001) em seu ensaio sobre os limites entre poesia e pintura, para quem haveria o excesso descritivo dos poetas ingleses de um lado, e o excesso representativo de alegorias pelos pintores do outro. Contudo, Kelley (2001) argumenta que o poeta estabeleceu uma relação específica entre essas linguagens, explorando pela palavra a ação do tempo na arte, mais do que se atendo a uma mera abordagem descritiva da imagem. Um poema de Keats que exemplificaria essa afirmativa seria *On Seeing the Elgin Marbles*, em que o poeta evoca a história das esculturas retiradas de seu lugar original para serem instaladas no Museu Britânico na Inglaterra, partindo, portanto, de um deslocamento espaçotemporal para construir a relação entre artes plásticas e poesia em sua escrita.

Sobre as influências literárias de John Keats, Greg Kucich (2001) esclarece que o poeta tinha uma leitura ampla, passando por obras de escritores de diferentes épocas e culturas, interessando-se, por exemplo, por Ovídio, Dante Alighieri, Molière, Boccaccio, Voltaire, Rousseau. Entretanto, o que parecia atraí-lo mais eram obras de poetas ingleses, principalmente do período renascentista e anterior, o que se deve também pelas discussões da época que exaltavam a importância de rever

⁴ “Muta poesis, eloquens pictura”.

⁵ “Ut pictura poesis”.

escritores reconhecidos como parte da tradição da literatura inglesa. Assim, escritores como Geoffrey Chaucer, Edmund Spenser, Shakespeare, John Milton, Thomas Chatterton, entre outros, influenciaram a escrita e o pensamento poético de Keats, que, apesar das duras críticas recebidas em vida, se transformou em uma importante referência ao se falar em poesia inglesa. Contemporâneo de Percy Bysshe Shelley e Lord Byron, Keats é considerado um poeta representante do estilo literário que ficou conhecido como Romantismo, o que será abordado de forma mais criteriosa no tópico a seguir.

2.1.2 Keats e o Romantismo

John Keats nasceu em Londres em 31 de outubro de 1795 e é um dos nomes mais conhecidos do Romantismo, período literário característico dos séculos XVIII e XIX. O Romantismo, como esclarece J. Guinsburg (2002, p.14), mais do que uma configuração estilística representa também “uma escola historicamente definida, que surgiu num dado momento, em condições concretas e com respostas características à situação que se lhe apresentou”. De acordo com Otto Maria Carpeaux (2008), ele é a expressão de um tempo em que a humanidade passou por profundas mudanças sociais que repercutiram na percepção subjetiva humana sobre a vida. O autor ressalta que as transformações socioculturais da época são marcadas, sobretudo, pela onda de revoluções ocorridas no período com a influência de duas grandes revoluções que ocorreram então: a Revolução Industrial e a Revolução Francesa. Para Carpeaux (2008, p.1.365), as revoluções ocorridas entre 1789 e 1848 despertaram a reação do cenário literário da época que reagiu contra os valores utilitaristas disseminados pela burguesia, criando uma espécie de “literatura ideológica”, que se posicionou “conscientemente fora da realidade social: ou evadindo-se dela, ou então atacando-a”. Segundo Anthony Burgess (1996), filósofos como John Locke, Jean-Jacques Rousseau e David Hume influenciaram as ações revolucionárias da época e ajudaram a disseminar o sentimento revelado pela literatura. O movimento literário, em vista disso, voltou-se contra o objetivismo racionalista daquele tempo, afirmando “como única fonte de inspiração o subjetivismo emocional” (CARPEAUX, 2008, p.1.366). A emoção característica do

período é, para Carpeaux (2008), responsável pelas diferentes expressões assumidas por seus escritores.

Como marco inicial do Romantismo, Burgess (1996) aponta a publicação, em 1798, de *Lyrical Ballads* de William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge, obra que traz a perspectiva de Wordsworth sobre o ideal a ser seguido pela escrita poética, que deveria ser simples, tal qual a linguagem das pessoas do campo e representar “um retorno à imaginação, à lenda, ao coração humano” (BURGESS, 1996, p.197). Para Wordsworth, assim como para os românticos, o poeta era mais do que um artífice da palavra, ele era um “profeta”, aquele que “tinha a chave oculta dos mistérios do coração, da própria vida; o poeta não era um mero embelezador da vida cotidiana, mas o homem que dava vida ao seu significado”⁶ (BURGESS, 1996, p. 198). Ser poeta, como sintetiza o autor, era uma vocação.

Keats, assim como Percy Bysshe Shelley e Lord Byron, faz parte do que se reconhece como a segunda geração do Romantismo; enquanto William Blake, William Wordsworth e Samuel Coleridge iniciaram o movimento duas décadas antes dessa geração. No livro *Selected Poems of John Keats* (1987)⁷, a publicação de William Blake, em 1789, de *Songs of Innocence* é apontada como um marco desse movimento por revelar as mudanças ocorridas na paisagem europeia, advindas principalmente da Revolução Industrial. Nesse contexto, a relação humana com a natureza foi uma temática bastante explorada pelos poetas românticos, o que talvez possa ter sido em decorrência de um sentimento de nostalgia detonado pelas profundas transformações de essência mecanicista que acompanharam essa revolução.

Além do envolvimento com o externo, a paisagem interna também foi amplamente abordada pelos escritores. Benedito Nunes (2019, p.51) define alguns aspectos gerais que, segundo ele, fariam parte da visão romântica característica do período que abarcaria elementos de natureza psicológica e histórica. Afora os aspectos históricos mencionados anteriormente, no campo psicológico, o sentimento expressaria a “sensibilidade romântica [...] que separa e une lados opostos — do

⁶ A visão romântica sobre essência poética nesta pesquisa aparece junto à materialidade dada à linguagem poética pelos concretistas principalmente na discussão sobre imagem poética abordada no próximo capítulo.

⁷ O livro foi organizado por John Garrett e possui textos de diferentes autores sobre vida e obra de John Keats. No texto sobre o romantismo não foi especificada a autoria, por isso a entrada da referência foi feita pelo nome da obra.

entusiasmo à melancolia, da nostalgia ao fervor, da exaltação confiante ao desespero” (NUNES, 2019, p. 52). O autor esclarece que somente no Romantismo “esse modo de sentir concretizou-se no plano literário e artístico, adquirindo a feição de um comportamento espiritual definido, que implica uma forma de visão ou de concepção do mundo” (NUNES, 2019, p. 52). Modo de sentir que, para ele, representaria a comunicação que existe entre o humano e o exterior, conectando o Eu e a Natureza, sendo o poeta o mediador entre eles. O poeta romântico, então,

impõe-se, intimado pela inspiração que o visita, a tarefa universal de legislador do reino dos fins espirituais intangíveis, onde, imune à lei da casualidade e às mutáveis circunstâncias do mundo exterior, ocupa [...] um lugar firme e elevado em relação à humanidade (NUNES, 2019, p. 62).

Keats, tal qual outros poetas românticos, para Nunes (2019), expressava com intensidade sua vida interior ao mesmo tempo em que se referia a questões universais. No entanto, Ana Maria Ferraria (2011, p.34) recorda que, apesar das ideias propagadas no Romantismo serem seguidas pelos poetas — ideias como “originality”, “imagination”, “beauty”, “truth” e “self-consciousness” — Keats “manteve-se sempre fiel ao seu gosto pelos poetas mais importantes da História inglesa e pelos textos clássicos”. A admiração por esses textos levou Keats a escrever *Endymion*, um longo poema no estilo dos clássicos poemas épicos e a denominá-lo como “test of invention”, acreditando que poemas longos poderiam instigar a imaginação de poetas. Afastando-se, portanto, das inclinações românticas que por vezes centravam o poeta em si mesmo e influenciado pelas ideias contidas nos ensaios de William Hazlitt contrárias a essa tendência reconhecida como *egotismo*, Keats buscava representar com sua poética “uma sublimidade menos autocentrada” (FERRARIA, 2011, p.36). O poeta, para Burgess (1996, p.204), traz temas “bastante simples: a beleza na arte e na natureza; o desejo de morte; amores felizes e infelizes; o encanto do passado clássico”.

Afirmando, por sua vez, o caminho da beleza para sua poética expansiva em carta escrita para o poeta John Taylor, Keats diz que o encantamento da poesia não deveria se limitar ao poeta, mas antes deveria se expandir para o leitor ao surpreendê-lo pelo sentimento de reconhecimento que seria capaz de lhe despertar. Ao ler o poema, o leitor seria, assim, envolvido pela beleza que transbordaria da composição poética. Em suas palavras:

Primeiro, a Poesia deve surpreender por um refinado excesso, não por sua Singularidade. Ela deve chegar ao leitor tal qual uma formulação de seus próprios pensamentos mais elevados, quase como uma Recordação. Segundo, ao tocar a Beleza, nunca deve fazê-lo pela metade, deixando o leitor sem ar, em vez de em grande contentamento. O ápice, a progressão, a formulação das imagens devem, como o Sol, despontar naturalmente para o leitor, resplandecer sobre ele e se estabelecer com sobriedade, embora, em sua magnificência, deixe-o sob a Opulência do crepúsculo (KEATS, 2005, p.97, tradução nossa)⁸

Assim como o crepúsculo é sugerido por Keats como o ápice da beleza alcançada pelo texto poético, em seus poemas, Burgess (1996, p.205) ressalta que “o sofrimento vem de sua consciência de que a beleza morre” e que essa ideia está presente em grande parte de sua obra. Mas, Keats, tal qual os poetas românticos, diante da transitoriedade da existência “se afirma acima de tudo, enamorado do mundo dos sentidos” (BURGESS, 1996, p.205).

2.1.3 Vida e obra

Segundo Hilton (1971), filho de Thomas Keats e Frances Jennings, John era o mais velho de seus irmãos: George, Tom, Frances e Edward — que morreu ainda quando criança. Seu pai gerenciava um estábulo de propriedade de seu sogro e, desse modo, Keats passou os primeiros anos de sua infância entre o ir e vir de cavalos. Embora muitas vezes se associe a posição de Thomas Keats a de um cuidador de cavalos, para o autor essa função não seria capaz de definir sua exata condição social, já que não faltava dinheiro para a família, que, pelo sucesso dos negócios gerenciados por Thomas, podia ser considerada como pertencente a uma classe próspera. O patriarca da família de Keats desejava que seus filhos tivessem uma boa educação e o colocou, junto de seu irmão George, em uma escola particular com regime de internato em Enfield na Inglaterra. Na escola, John teve acesso a muitos livros importantes para a literatura inglesa, além dos livros escolares. Com apenas oito anos, perde seu pai, que falece vítima de um acidente de cavalo. Frances, casa-se novamente três meses após o ocorrido, mas a relação

⁸ “First, I think Poetry should surprise by a fine excess and not by Singularity; it should strike the Reader as a wording of his own highest thoughts, and appear almost a Remembrance. Second, its touches of Beauty should never be half way, thereby making the reader breathless instead of content. The rise, the progress, the setting of imagery should like the Sun come natural to him, shine over him and set soberly, although in magnificence, leaving him in the Luxury of twilight”.

não dá certo e ela vai morar em Edmonton, perto de Enfield, com sua mãe. Em março de 1810, Frances falece em decorrência da tuberculose e deixa John Keats e seus irmãos órfãos. Após o fato, sua avó nomeia um tutor, o comerciante de chá Richard Abbey, para cuidar de Keats e seus irmãos e administrar o dinheiro deixado para eles. Richard exerceu sua função com certa insensibilidade e mesquinhez, dificultando a vida dos irmãos. Provavelmente, foi ele quem retirou, ainda no ano de 1810, George e John da escola em que estavam, colocando George para trabalhar em seu escritório em Pancras Lane. John, por sua vez, começou a atuar como aprendiz do médico-cirurgião da família Thomas Hammond, função que exerceria pelos próximos cinco anos de sua vida.

O motivo de Keats optar por exercer a carreira médica ainda é um assunto que levanta muita discussão entre pesquisadores sobre a obra do poeta. Suzie Grogan (2021) diz que é impossível saber ao certo se a escolha partiu do poeta ou não, porque, embora algumas pessoas próximas a Keats, como Charles Cowden Clarke e o artista Joseph Severn, afirmassem que não foi um desejo dele inicialmente, havia uma tradição na família de realizar estudos na área médica, além disso, a doença da mãe de Keats e o envolvimento dele com esse episódio poderiam ter instigado essa vontade no poeta, tanto que alguns estudiosos de sua biografia sugerem que Richard Abbey lhe indicou o caminho, mas que segui-lo não foi totalmente contra a vontade dele.

O fato é que, ao iniciar essa fase, Hilton (1971) destaca que esses anos para John Keats podem ser considerados como os mais tranquilos de sua vida conturbada, embora o dia a dia como aprendiz na área médica naquela época não fosse tão simples quanto podia parecer, como indica Roe (*apud* GROGAN, 2021). Ainda muito jovem, Keats enfrentava uma rotina de procedimento médicos sem anestesia, presenciando casos de “fraturas, luxações, ferimentos de bala, obstruções intestinais, teníase, queimaduras e escaldaduras, partos difíceis, malformações congênitas, tumores, convulsões, gota, acidentes, doenças, hérnias e mais” (ROE, *apud* GROGAN, 2021, p.50-51).⁹ Contudo, John parece ter se habituado a essa rotina, mudando-se, conforme indicado por Hilton (1971), para Edmonton para ficar próximo de seu trabalho, retornando a Enfield uma ou duas

⁹ “[...] fractures, dislocations, gunshot wounds, intestinal obstructions, tapeworms, burns and scalds, difficult births, congenital malformations, tumours, convulsions, gout, accidents, diseases, hernias and so on”.

vezes na semana para se dedicar à leitura de, principalmente, obras de poetas ingleses sob a supervisão de Charles Cowden Clarke, filho de John Clarke, diretor da escola em Enfield.

Charles não só teve influência literária sob Keats e seu grande entusiasmo por livros, como também influenciou seu pensamento político, de caráter progressista e liberal. A leitura do jornal *The Examiner*, editado por Leigh Hunt, por exemplo, foi um dos hábitos adquiridos graças a ele e influenciou a percepção de Keats sobre as dinâmicas sociais da época. Hilton (1971) lembra que Keats escreveu seu primeiro poema aos dezoito anos; um poema de uma estrofe inspirado em Edmund Spenser, poeta que o entusiasmava durante suas conversas com Charles e que inspirou ainda muitos outros poetas românticos. As primeiras leituras de Keats foram de obras desse poeta ou de outros escritores instigados pelo trabalho de Spenser. Os outros poemas dessa fase inicial de Keats eram sobretudo sonetos e traziam um conteúdo político, como em *On Peace* em que o poeta faz alusão às guerras travadas por Napoleão; ou foram escritos a partir da influência de outros poetas, como o *Written on the Day that Mr. Leigh Hunt Left Prison*, que teve como referência a obra de John Milton.

No ano de 1815, John conclui sua atuação como aprendiz e dá um novo passo em sua carreira médica, inscrevendo-se para uma formação em prática cirúrgica no Guy's Hospital. Grogan (2021) ressalta que a atuação de Keats nesse hospital em Londres fez com que o jovem se afastasse das paisagens bucólicas de Edmonton e Enfield para viver no coração de uma caótica e barulhenta Londres, em Southwark, e essa experiência marcaria profundamente sua história e escrita. Keats, para a autora, deixa de ser o frágil e inocente poeta romântico para assumir um temperamento mais sólido. As imagens que atravessaram Keats em decorrência de sua atuação no hospital fizeram parte de algumas de suas composições poéticas, como pontua Ghosh (*apud* GROGAN, 2021). Para a autora, o envolvimento com o corpo humano apareceu em *Isabella or The Pot of Basil* e *Lamia*, com a evocação de imagens do corpo em decomposição ou reações químicas a partir da transformação da serpente Lamia em mulher. A nova fase representou ainda a intensificação da vida cultural do poeta. Nessa época, de acordo com Hilton (1971), Keats mantém contato com Charles, mas passa a frequentar um grupo de escritores amadores, apresentado a ele por seu irmão George. Apesar de se inserir

timidamente no ambiente literário nesse momento, a rotina no hospital tomava o tempo de leitura e criação de Keats, o que atrasou um pouco seu percurso enquanto poeta.

O ano de 1816 foi marcado por uma maior exposição do poeta. Keats publica pela primeira vez um poema, um soneto escrito no outono do ano anterior, por intermédio de Leigh Hunt, editor do *The Examiner*. Apesar dessa publicação, John Kandi (2001) considera que a carreira de poeta de Keats só teve início com o lançamento do artigo *Young Poets* em dezembro de 1816 por Leigh Hunt em *The Examiner*, que cita o poema *On First Looking into Chapman's Homer* e discute ainda o trabalho de John Hamilton Reynolds e Percy Shelley. É nesse mesmo mês, no dia 30, que, de acordo com Ramos (2010), Keats cria o poema *On the Grasshopper and Cricket* em uma competição na casa de Leigh Hunt, que propôs que os presentes escrevessem um soneto sobre o canto do grilo em apenas quinze minutos.

A proximidade de Leigh Hunt foi fundamental para a inserção de Keats na cena literária inglesa, já que o editor costumava incentivar jovens poetas e, por já ter um espaço consolidado na área e estimular John, o ajudou a se consolidar entre seus pares e a reconhecer sua vocação. John Milton (2001) ressalta que foi por intervenção de Leigh Hunt que Keats conheceu os poetas românticos Samuel Coleridge, Percy Bysshe Shelley e William Wordsworth.

À medida que Keats se aproximava da cena literária inglesa e se envolvia com o universo da arte, conhecendo ainda, por exemplo, o jovem poeta John Hamilton Reynolds e o pintor Benjamin Haydon, distanciava-se cada vez mais de sua prática em medicina. Quando completou vinte e um anos, declinou da área médica em uma conversa com seu então contrariado tutor Abbey, firmando sua decisão de ser poeta. Apesar de já saber qual caminho seguiria, continuou sua jornada no Guy's Hospital até março de 1817, sendo, contudo, mais ativo na vida literária e recebendo o apoio de diversos amigos em sua empreitada, já que foi rapidamente acolhido pela cena literária e artística da época. O primeiro livro de Keats, *Poems*, publicado no início de março de 1817, teve uma boa recepção por parte de seus colegas escritores; porém, o livro, dedicado a Leigh Hunt, ficou restrito ao círculo habitual do poeta e não teve ampla divulgação.

Ainda nessa época, Keats e os irmãos resolvem se mudar de Cheapside para Hampstead em Londres para tentar atenuar os problemas de saúde de seu irmão

Tom, acometido de tuberculose, pela melhor qualidade do ar do local. Nessa nova fase, Keats conhece John Taylor, poeta que também atuava como livreiro e editor e acreditava no talento dele, incentivando-a prosseguir na carreira de escritor, inclusive financeiramente. Keats, ao receber um adiantamento de John, que junto de James Augustus Hesse publicaria seu próximo livro, decide, então, passar um tempo em Southampton para escrever e acaba criando o longo poema *Endymion* e o poema *On the Sea*.

Endymion marca os esforços de Keats para escrever um poema épico; pelo desejo dele, o poema deveria ter mais de quatro mil versos. O poema se inicia com o verso “A thing of beauty is a joy for ever”, um dos versos mais conhecidos de toda a obra de Keats que, em tradução para o português de Augusto de Campos ficou: “O que é belo há de ser eternamente” (CAMPOS, 2009, p. 169). O longo poema foi publicado em uma obra, sendo seu formato pensado em quatro livros, uma espécie de divisão do poema em capítulos. Para Hilton (1971), *Endymion* é um poema importante na trajetória de Keats por marcar a tentativa do poeta de aprimoramento de seu texto, uma experiência de escrita que se refletiria em toda sua trajetória poética. O poema foi escrito ao longo de 1817 e, embora tenha começado a escrevê-lo em Southampton, Keats desenvolve esse ousado projeto em diferentes lugares, como Hastings, onde permanece por algumas noites e conhece Isabela Jones — com quem acaba tendo um relacionamento amoroso, o que o inspirou a compor uma série de poemas, influenciando, inclusive, o poema *Endymion* —; e Oxford, onde passa um mês se dedicando à escrita do terceiro livro do poema a convite de Benjamin Bailey. Em 1818, Hilton (1971) lembra que Keats passa um período em Teignmouth na Inglaterra, onde cuida de seu irmão Tom e se dedica ao prefácio de *Endymion*.

Com a publicação de sua ousada obra em abril de 1818, Ramos (2010) recorda que o poeta sofreu duras críticas. Em setembro, por exemplo, a *Blacwood's Magazine*, de cunho conservador, editada por William Blackwood e que tinha dentre seus principais colaboradores os escritores John Wilson e John Gibson Lockhart, publica uma crítica aconselhando que Keats “voltasse aos seus ‘emplastos, pílulas e unguentos’, dizendo parecer melhor e mais ajuizado ser um boticário esfomeado do que um poeta faminto” (RAMOS, 2010, p.14). O autor indica ainda que Keats recebeu outra crítica mordaz sobre seu livro, dessa vez publicada pelo periódico *The*

Quarterly Review, de Edinburgo. Keats também sofreu ataques de outros poetas, como Lord Byron, que declarou: “Nada mais sobre Keats, peço eu; esfolem-no vivo [...] não há como tolerar a salivante estupidez do homenzinho” (RAMOS, 2010, p.15).

Apesar das críticas recebidas, Keats, adverte Ramos (2010), tinha consciência das lacunas deixadas em *Endymion*, mas nesse tempo já confiava em sua vocação. Em maio de 1818, escreve *Isabela, or The Pot of Basil*, um poema narrativo inspirado em histórias do clássico *Decameron* de Boccaccio. Em setembro, inicia a escrita de *Hiperyon*, dessa vez inspirado pelo poeta John Milton. O ano de 1818 foi marcado ainda pelo agravamento do estado de saúde de seu irmão Tom, o afastamento de seu outro irmão recém-casado George e uma viagem à Escócia. Ainda nesse ano, Keats escreve *Ode to Maia*, que, segundo Hilton (1971), antecipa de alguma maneira as odes que seriam escritas no ano seguinte. Milton (2001) lembra que em uma viagem com seu amigo Charles Brown pela Escócia durante quarenta e dois dias, já apresentando sinais de debilidade em seu estado de saúde, Keats escreve os dois sonetos dedicados ao poeta escocês Robert Burns: *On Visiting the Tumbs of Burns* e *Written In The Cottage Where Burns Was Born*. Ao regressar, o poeta se dedica a cuidar de seu irmão Tom, que acaba falecendo em 1 de dezembro de 1818. Após a incursão à Escócia, John vai morar com Charles em Hampstead em Londres e acaba se apaixonando por sua vizinha Fanny Brawne. O romance dos dois inspirou muitos de seus últimos poemas e diversas cartas.

Entre abril e maio de 1819, ano em que seus poemas mais conhecidos foram escritos, de acordo com Milton (2001), Keats escreve *La Belle Dame Sans Merci*, *Ode to Psyche*, *Ode to Indolence*, *Ode on Melancholy*, *Ode to a Nightingale* e *Ode to a Grecian Urn*. O poema *Ode to Autumn* foi escrito em setembro do mesmo ano, quando se dedicava também às cartas para Fanny. Entre julho e setembro do mesmo ano, durante estadia na ilha de Wright, Keats começa a escrever *Lamia*, inspirado por Robert Burton e sua obra *Anatomy of Melancholy* (RAMOS, 2010).

Em 1820, o estado de saúde de Keats se agrava e, em fevereiro, ele começa a cuspir sangue. Consciente de que estaria com tuberculose e de que não viveria muito tempo, incentivado por seus amigos, Keats decide ir para a Itália na tentativa de melhorar sua condição de saúde, o que teve resultados positivos até dezembro desse ano, quando teve uma recaída. John Keats morre em 23 de fevereiro de 1821.

Em sua lápide, no Cemitério Protestante em Roma, consta os seguintes dizeres que o próprio poeta desejava ver em sua sepultura: “Aqui jaz aquele cujo nome foi escrito em água”¹⁰ (STILLINGER, 2001, p. 246, tradução nossa).

2.2 Tradução e edição de Keats no Brasil

John Keats tem poucas traduções no Brasil. Seus escritos foram lançados em obras que compilam alguns de seus principais poemas. As traduções para o português foram feitas sobretudo por poetas e, nesse sentido, Marlova Gonsales Aseff (2012) indica que essa associação entre tradução de poesia e poetas se deve também a própria demora de profissionalização dos tradutores no país, o que incentivou escritores e poetas a enveredarem pela tradução. Arseff (2012) pontua que o interesse dos poetas em traduzir determinados autores passa pela percepção deles da importância desses escritores para o cenário literário. No Brasil, o grupo concretista teve um papel central para a constituição do que se reconhece como cânone poético no país ao selecionar textos para tradução que, sob seu ponto de vista, deveriam figurar dentro do que consideravam ser uma tradição poética. O grupo começou a publicar traduções a partir de 1960 e, dentre os autores escolhidos, Arseff (2012) esclarece que John Keats foi traduzido por Augusto de Campos.

Augusto publicou em 1984 o livro *John Keats: ode a um rouxinol e ode a uma urna grega* pela Editora Noa Noa. O poeta concretista traduziu também poemas de Keats e os agrupou às traduções de obras de outros autores (entre eles: Mallarmé, Paul Valéry e William Butler Yeats) em *Linguaviagem*, lançado pela Companhia das Letras em 1987. O poeta publicou, ainda, pela Editora Unicamp em 2009, uma obra, com o título *Byron e Keats, entreversos*, com traduções de alguns poemas do autor — quatro odes, dois sonetos e um trecho de *Endymion* — junto da tradução de poemas de Lord Byron. Sobre sua tradução, Campos (2009, p.16) revela que fez uma tentativa de “‘keatsanisar’ o português poético”, reconhecendo, portanto, a dificuldade de se aproximar da potência estética do original, mas adotando uma tradução buscando o diálogo com as escolhas de Keats, assumindo que possíveis perdas poderiam ocorrer no processo de transposição de uma língua à outra.

¹⁰ “Here lies one whose name was writ in water”.

Além de Augusto, outros poetas também se dedicaram à tarefa de traduzir John Keats no Brasil. Em 1985, o poeta Péricles Eugênio da Silva Ramos, um dos fundadores da *Revista Brasileira de Poesia* que circulou entre meados das décadas de 1940 e 1950, lançou *Poemas de John Keats* pela editora Art e, em 2010, o livro *Ode sobre a melancolia e outros poemas* publicado pela editora Hedra (ARSEFF, 2012). Sobre a tradução deste último — que apresenta as baladas *La Belle Dame Sans Merci*, *Meg Merrilies*, as “grandes odes”, trechos de *Hyperion* e *Endymion*, alguns poemas e sonetos avulsos —, Ramos (2010) esclarece que teve como principal objetivo “captar o mais fielmente possível o pensamento e as imagens de Keats” (p.34).

Aseff (2012) indica ainda que em 1998 foi publicado pela editora Iluminuras o livro *Nas invisíveis asas da poesia*, uma antologia bilíngue com tradução do poeta e músico Alberto Marsicano e do professor universitário John Milton. Sobre a tradução, Milton (2001) esclarece que a escolha do poeta se deu justamente por terem poucas obras dele em português. O método tradutório, segundo ele, foi estabelecido em colaboração com Alberto Marsicano, sendo que um ficou responsável por fazer uma tradução literal dos poemas e o outro, nesse caso Alberto, por fazer, em termo usado por Milton (1998), uma espécie de *aprimoramento* do texto. De acordo com explicação sobre as escolhas feitas por eles, Milton (2001, p.12) ressalta que os dois optaram por não respeitar as rimas em prol do sentido dos versos, em uma tentativa de aproximação “da grande sonoridade da poesia de Keats”.

Depois da publicação de 2010 pela editora Hedra, a editora independente Ibis Libris lançou em 2015 a publicação *Ode a uma urna grega* com tradução do também poeta Afonso Henriques Neto. Embora se tenha feito uma pesquisa ampla para encontrar publicações com poemas de Keats relatando-as aqui, é importante ressaltar que, mesmo que seja possível perceber que são poucas as publicações dedicadas a este autor e que elas não abarcam sua obra em sua totalidade, não se tem a pretensão de concluir aqui que se definiu todas as edições feitas para esse poeta no Brasil, mas sim apresentar um panorama geral da edição e tradução de John Keats em português.

Sobre a visualidade da edição especificamente, não é possível descrever como se deu o processo de feitura dos livros, mas não há uma conexão clara com os poemas e sua tradução, o que se intenta propor nesta pesquisa.

2.3 Recorte sobre o verso: de Keats às experimentações concretistas

Antes de iniciar o capítulo sobre tradução, especificamente, cabe aqui um breve vislumbre da perspectiva lançada por uma abordagem visual para uma composição poética para além do verbo. As traduções de Keats no Brasil foram feitas respeitando a disposição linear dos versos e, como esclarecido pelos poetas em comentários sobre o trabalho, de uma maneira geral, seguiram a preocupação com o sentido, a estrutura espacial das estrofes, sendo que algumas acompanharam os esquemas métrico e de rimas buscando uma correspondência em português. O interessante é que Keats, mesmo valendo-se de estruturas fixas de composição, experimentava formas diferentes para seus poemas, escrevendo, por exemplo, em carta, um soneto em versos brancos. Em seus escritos, como pontua Ramos (1985), o poeta romântico John Keats revelou buscar formas alternativas de construir o soneto: “Tenho estado a tentar descobrir uma estrofe de soneto melhor do que a comum. A legítima não quadra bem à língua, por causa das rimas predatórias; a outra parece muito elegíaca, e dificilmente o dístico final tem efeito agradável” (RAMOS, 1985, p.13).

Enquanto Keats, no Romantismo, já parecia querer, de certa forma, escapar à rigidez da forma, Stéphane Mallarmé, no século XIX, rompe com as estruturas então tradicionais da poesia. O poeta francês, com seu *Un Coup De Dés*, marca a existência de uma poesia de significativa potência expressiva com “efeitos de sintaxe”, como indica Haroldo de Campos (2013, p. 120) em seus comentários sobre a tradução do poema. Mallarmé explorou aspectos gráficos da poesia, como uso do branco, uso de caracteres diferentes, alternância de maiúsculas e minúsculas, disposição espacial na página. Como esclarece Márcia Arbex (1997, p.93), a partir da prática mallarmeana "o poema se torna uma escrita do espaço, composta de ritmos, sonoridades e visibilidade". Ao recapitular a abordagem visual dada à poesia, Arbex (1997) reflete sobre a influência da literatura francesa, de Apollinaire, do futurismo, do dadaísmo e, principalmente, de Mallarmé nas experimentações concretistas brasileiras. Sendo Mallarmé responsável por dar "o primeiro salto qualitativo" nesse sentido, influenciando os concretistas a explorarem o "aspecto topográfico, abolindo o verso, optando pela não linearidade e pela especialização do texto" (ARBEX, 1997, p.97). A autora lembra que o aspecto visual da poesia no

Brasil ganhou destaque somente a partir do final da década de 1950 com os concretistas, apesar das inovações modernistas com o verso livre e o uso de uma linguagem mais coloquial, por exemplo.

Arbex (1997) esclarece ainda que a visualidade também foi evidenciada pela coletânea de poemas *Calligrammes*. Antes dos caligramas de Apollinaire, já existiam os chamados *versos figurados* que “constituíam um gênero menor da expressão poética” (p.94). Apollinaire se interessou por esses versos e publicou seus caligramas em 1918, propondo uma fusão entre imagem e desenho, em que “os artifícios tipográficos, se utilizados com audácia, poderiam criar um ‘lirismo visual’ quase que desconhecido até a sua época” (ARBEX, 1997, p.94). O futurismo, por sua vez, representado por Tommaso Marinetti, influenciou grande parte dos movimentos de vanguarda com a “negação da estrutura fixa do verso clássico, da métrica e das rimas obrigatórias” (ARBEX, 1997, p.94). Marinetti, segundo a autora, “tratou de deslocar e de romper de uma vez por todas com a velha estrutura da frase e com as muralhas antiquadas da sintaxe usual”, com alterações como: emprego do verbo no infinitivo, exploração de diferentes aspectos tipográficos. Inovações então “ditadas pela necessidade de traduzir, com maior liberdade, rapidez e energia, a vida múltipla do homem moderno, que vive e vê mais intensamente a agitada existência contemporânea” (ARBEX, 1997, p.95). Os dadaístas são lembrados pela autora pela tentativa de recriar a arte, rompendo com as formas comuns, em que “a espontaneidade se revela sobretudo no tratamento dado à linguagem, onde seus aspectos não-verbais são privilegiados”, almejando “a liberação das palavras das regras gramaticais e sintáticas, da pontuação” (ARBEX, 1997, p.96). Para Arbex, as influências de Mallarmé, Apollinaire, dos futuristas e dadaístas foram sentidas no trabalho dos poetas concretistas brasileiros, que enxergaram a visualidade como “um dos elementos essenciais da mensagem poética” (ARBEX, 1997, p.97).

Da concepção romântica de Keats para as imagens evocadas pelas palavras e seu desejo de explorar outras tessituras para seus versos à potência expressiva da visualidade gráfica do poema, o próximo capítulo foi pensado para traçar uma perspectiva visual para a tradução do poema de Keats. As experimentações concretistas orientaram esta abordagem tradutória, que parte, portanto, do reconhecimento do caráter “verbivocovisual” da linguagem poética e da tradução como uma possibilidade de reimaginação, propondo uma outra recomposição para o

espaço gráfico do poema, com a produção de um livro-poema como solução da prática tradutória. Dessa maneira, será feita inicialmente uma discussão sobre tradução, passando posteriormente pela análise da linguagem poética para, a partir daí, delinear as ideias que nortearam este estudo, trazendo o conceito de reimaginação e da poética de traduzir pelo ritmo.

3 TRADUZIR O POEMA: DO RITMO À REIMAGINAÇÃO

O conto *Teoria das Cores* (2005) do poeta Herberto Helder foi utilizado para iniciar a reflexão sobre tradução, abrindo caminho para se pensar a composição visual que pode ser elaborada pelo tradutor, que, reconhecendo o caráter “verbivocovisual” da poesia, se põe a revelar aquilo que vê em sua leitura. Mas, tal qual o pintor que tenta transmitir para a tela a imagem do que vê e é surpreendido pela impossibilidade de fazê-lo pelo caráter mutável do ser que representa, o tradutor transita em uma atividade que tem a metamorfose como direção. Sob a perspectiva concretista para a linguagem poética, o tradutor de poesia segue seu ofício assumindo que essa metamorfose ocorre entre línguas e linguagens, em que sua tradução se dá como resultado de uma construção do fazer tradutório. Traduzir, portanto, pode explorar diferentes elementos da linguagem poética e, com um enfoque na visualidade, pode ser interpretado como um ato de *reimaginação*, reorganizando o espaço gráfico do poema. Nesse sentido, o ritmo do poema, em sua totalidade, pode ser o detonador para reimaginar os versos. Nos tópicos que se seguem, essas questões serão discutidas, com o apontamento das referências que embasam a perspectiva adotada para a tradução do poema de Keats.

3.1 Tradução em metamorfose: reflexões sobre o fazer tradutório

“Era uma vez um pintor que tinha um aquário com um peixe vermelho. Vivia o peixe tranquilamente acompanhado pela sua cor vermelha até que principiou a tornar-se negro a partir de dentro, um nó preto atrás da cor encarnada” (HERBERTO HELDER, 2005, p.21). Quando o poeta escreveu sua *Teoria das Cores*, colocou o pintor diante de um dilema próprio ao seu ofício: como transportar para um plano bidimensional a imagem de um peixe que, por sua natureza mutável, tem sua cor transformada? O peixe, que em uma primeira olhada revelava-se vermelho, de repente passa a ganhar nuances pretas. Se o pintor continuasse representando o peixe apenas com sua cor vermelha, não estaria sendo fiel ao novo peixe que agora tinha surgido. E, se ele alterasse a cor e inserisse o preto em suas escamas, será que o peixe não voltaria a ter novas cores e seu trabalho teria que ser constantemente refeito? Ao pensar, então, sobre a experiência, o pintor descobre

que “existia apenas uma lei abrangendo tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Era a lei da metamorfose” (HELDER, 2005, p. 22). Assim, o pintor, ao compreender que só seria possível ser fiel à essa transformação, decide pintar um peixe amarelo.

A angústia do pintor ao observar o foco de seu interesse para criar uma imagem dele que, ainda que não fosse a figura em si, fosse uma representação fiel ao que estava sendo visto, se assemelha ao problema com que se depara o tradutor. O tradutor assume a incumbência de passar um texto para outra língua, fazendo-o ser reconhecido como uma autêntica reprodução do original. Mas, assim como o pintor diante do foco de sua observação, o tradutor, para realizar seu ofício, precisa lidar com as sutilezas que envolvem o elemento observado e com suas escolhas diante da relação que constrói com o ponto de partida de sua atividade. O tradutor, tal como o pintor, se põe a observar o Outro de forma a tentar capturar o que para ele deve ser representado e que tornará possível ao seu trabalho se passar pelo original sem o ser. Como lembra Walter Benjamin (2013), mais do que comunicar uma mensagem contida no texto no qual se debruça, o tradutor, portanto, deseja chegar ao coração desse texto. Mas o que há para ser traduzido? Para refletir sobre essa questão, faz-se necessário discutir a própria natureza da prática tradutória.

Benjamin (2013, p.102), nesse ponto, é categórico: “a tradução é uma forma”. Com essa afirmação, ao mesmo tempo em que o autor atribui materialidade à tradução e, conseqüentemente, reconhece sua existência, também se refere à possibilidade de ser ela um modo de revelar o original, manifestando algo que lhe seria primordial. Pois, para assumir a tradução como forma, para Benjamin (2013), é preciso se ater ao original para verificar o que garante à obra a possibilidade da tradução, ou seja, sua *traduzibilidade*. O ponto de partida da tradução, portanto, seria a relação natural e até mesmo vital que possui com o texto original, já que a tradução nasceria dele ou, mais especificamente, de sua sobrevida no tempo. Contudo, essa relação não implicaria sua perfeita reprodução pela tradução, pois, como reflete Jacques Derrida (2002, p.38) a partir das proposições de Walter Benjamin, o próprio original “está ele mesmo em processo de transformação”.

Convencido de que estava, enfim, alcançando a fidelidade da cor vermelha, quando o pintor volta seu olhar para o peixe já certo de que tinha conseguido dissecar sua natureza e percebê-lo a ponto de reproduzi-lo, o peixe surpreende o

pintor e se transforma, revelando que sua natureza viva era impossível de *enquadrar*. Apesar de não esperar, como sua pintura exigia que estivesse sempre com os olhos no ponto de partida de seu ofício, o pintor percebe que algo em seu foco de observação mudou. Caberia afirmar aqui que isso se dá porque no que se reconhece como vivo há uma dinâmica de transformação implícita e, assim como o peixe escapa à definição que lhe é atribuída pelo olhar do pintor, essa dinâmica de transformação abrange também o artista. A cor que irrompeu do peixe, diz o poeta, já estava lá, uma vez que ele “principiou a tornar-se negro a partir de dentro” (HELDER, 2005, p.21); e o pintor, depois de voltar-se mais uma vez para o objeto de sua pintura, descobre uma nova possibilidade de representação. Se essa experiência for transferida para a vivência do tradutor, pode-se dizer que a mutação pela qual passa o original ocorre também por ele estar suscetível aos diferentes olhares, ou leituras, que cada tempo e tradução lhe reserva, já que, quando se volta e não se parte de um mesmo olhar, outras interpretações podem surgir. Essas modulações do original ocorrem ainda porque a linguagem está ela mesma em constante mudança, ela é viva e se modifica ao longo do tempo, pois, como recorda Benjamin (2013, p.107), “existe uma maturação póstuma mesmo das palavras que já se fixaram: o que à época do autor pode ter obedecido a uma tendência de sua linguagem poética, poderá mais tarde esgotar-se”. A tradução, portanto, parte de uma base fluida e, sobre o alicerce da subjetividade, tenta “expressar o mais íntimo relacionamento das línguas entre si” (BENJAMIN, 2013, p.106).

Logo, o tradutor caminha em uma zona de interseção frágil e procura reconciliar línguas expondo a afinidade existente entre elas a partir do recorte que faz do original, ou seja, do que salta aos seus olhos a ser representado. Ele mantém seu olhar atento ao original, quer estabelecer uma relação de reconhecimento através de seu ofício, mas não de espelhamento. Pois, como esclarece Benjamin (2013, p.107), a afinidade existente entre original e tradução não repousa na semelhança, uma vez que não é possível “existir uma tradução, caso esta, em sua essência última, ambicione alcançar alguma semelhança com o original”. É a afinidade no campo das intenções do que as línguas pretendem expressar em sua totalidade que interessa ao autor ao delinear o que seria a *tarefa do tradutor*, ou seja, a afinidade que é revelada por contraste ao colocar línguas diversas em atrito, já que ao tradutor

caberia harmonizar as diferenças das línguas para lançar-se na missão de desvelar a existência de uma “língua pura”.

A língua pura para Benjamin (2013, p. 113), “é aquela, na qual (...) as línguas coincidem entre si, completas e reconciliadas no seu modo de visar”. Essa língua primeira marcaria a presença de um ponto de encontro entre as línguas expresso pela forma de designar algo; um ponto que indicaria a existência de um parentesco entre as línguas que, para Derrida (2002), poderia ser compreendido com uma alusão ao mito bíblico da Torre de Babel. No mito, os homens ao desejarem construir uma estrutura que os permitisse alcançar o Céu, se unificar enquanto povo e impor sua língua ao universo, despertam a ira de Deus que os julga insolentes por ousarem desejar atribuir a eles mesmos um nome, constituindo, dessa forma, uma língua própria. Assim, Ele decide impor aos homens à fragmentação da língua primeira e universal, condenando-os à confusão. Ou seja, a humanidade é destinada a viver sob uma miríade de línguas e a tradução passa a ser necessária.

Tal qual o nome próprio “Babel” que ao mesmo tempo é intraduzível, mas também pode significar “confusão”; traduzir, para Derrida (2002), além de estar no campo da necessidade, passa ainda pela impossibilidade. Impossibilidade que, para o autor, residiria nas particularidades das línguas, já que toda língua guardaria a singularidade característica de um nome próprio. Como “traduzir” indica inicialmente a constituição de uma relação entre línguas, cabe aqui refletir sobre o que pode ser compreendido como “língua”. Vilém Flusser (2007) aponta que a língua pode ser definida como “o conjunto de todas as palavras percebidas e perceptíveis, quando ligadas entre si de acordo com regras preestabelecidas” (p.41). Cada língua, para o autor, reflete a existência de um cosmos, de uma determinada percepção ordenada da realidade. Voltando ao trecho bíblico sobre a Torre de Babel, então, pode-se afirmar que da mesma forma que a ação de Deus semeia a desordem entre os povos, também permite com que haja diferentes formas de apropriação da realidade. Nesse sentido, como a completude sugerida pela existência dessa língua primeira consideraria a constituição de diferentes relações com uma realidade mutável, é possível declarar que essa completude aconteceria mais no campo da conciliação das diferenças entre as línguas do que de um encaixe perfeito entre elas.

Não se considera aqui, portanto, a língua pura como uma forma única e verdadeira de designar algo, mas sim como um ponto de fuga no horizonte. Ou seja,

um ponto de convergência que indica que há um lugar em que as línguas se encontram, o que é evidenciado pelo simples fato de a tradução existir. Sendo que esse lugar refletiria a adoção de uma determinada perspectiva para uma composição específica de significação que, de acordo com Derrida (2002, p.47), transforma as línguas e “deve estender, ampliar, fazer crescer a linguagem”.

O tradutor, então, entre a confusão das línguas, deseja encontrar um ponto de convergência entre elas, ou seja, achar “na língua para a qual se traduz a intenção a partir da qual o eco do original é nela despertado” (BENJAMIN, 2013, p.112). Para tanto, deve lidar com formas variadas de organização da realidade que se refletem em diferenças culturais e semânticas que marcam a impossibilidade de seu ofício. Para Ricoeur (2011), a impossibilidade da tradução reside no fato de que o tradutor deve “servir a dois mestres: o estrangeiro em sua obra e o leitor em seu desejo de apropriação” (p.22). O tradutor, como pontua Ricoeur (2011), deve lidar com a aceitação intrínseca ao processo tradutório, ou seja, considerar que não há tradução absoluta, pois, toda tradução parte do reconhecimento da “diferença incontornável do próprio e do estrangeiro” (p.29). Assim, ele aceita que nesse ponto de convergência há uma correspondência entre as línguas, mas não uma adequação. Essa relação cultural marcada pelo Eu e o Outro na tradução é uma linha tênue em que o tradutor se equilibra para lidar com a questão da fidelidade em seu ofício, adotando, às vezes, uma tradução mais voltada para a sua cultura materna, adaptando excessivamente o texto e apagando possíveis referências culturais do Outro, ou mantendo o estranhamento diante da língua do estrangeiro. O tradutor, dessa forma, concilia diversos interesses que convivem em uma tradução e parte da aceitação da incompletude de seu ofício: ele sabe que precisa entregar um trabalho que remeta ao original, mas que não é possível fazer uma cópia perfeita dele. E, renunciando à perfeição, aceita o desafio de traduzir e se depara com “lapsos de intraduzibilidade dispersos no texto” (RICOEUR, 2011, p.24). O tradutor lida, assim, com a angústia da consciência da diferença, já que sabe que

não somente os campos semânticos não se superpõem, mas as sintaxes também não são equivalentes; as formas de construção das frases não veiculam as mesmas heranças culturais; e o que dizer das conotações meio mudas que sobrecarregam as denotações mais precisas do vocabulário de origem e flutuam de certo modo entre os signos, as frases, as sequências curtas ou longas. (RICOEUR, 2011, p.25).

A tradução, então, “não configura apenas a multiplicidade irreduzível das línguas, ela exhibe um não-acabamento, a impossibilidade de completar, de totalizar, de saturar, de acabar qualquer coisa que seria da ordem da edificação, da construção arquitetural” (DERRIDA, 2002, p.12). Ou seja, a tradução não estaria baseada em uma estrutura fixa e não teria a pretensão de estabelecer uma ordem rígida para a linguagem, pois ela por si só já está imbricada em um jogo. A alusão ao exemplo da Torre de Babel feita por Derrida (2002), desse modo, remete ao próprio desconstrutivismo preconizado pelo autor. De acordo com Marisa Grigoletto (2003, p.31), essa corrente de pensamento expõe o jogo intrínseco necessário à construção de toda a linguagem, em que o signo só existe no momento da própria escritura, pois “a cada escritura o texto (...) é tramado de uma certa forma, seguindo um determinado padrão, de modo a construir uma malha fechada, na qual o significante se transforma ilusoriamente em significado”. Ao lidar com a incompletude de sua prática, portanto, o tradutor tem diante de si um campo aberto de possibilidades, mas não aleatório por estar restrito pela conexão vital que mantém com o original, particularidade indicada por Benjamin (2013).

Dessa forma, o tradutor busca o ponto de convergência em que, respeitando o que cada língua tem de único, permite a articulação de um encontro entre idiomas de forma que seja possível tecer uma trama para o significado em que duas línguas se reconheçam nele. Traduzir, sob a lógica que remete ao pensamento desconstrutivista, não parte da existência de “um significado estável e único”, já que o tradutor atuaria “produzindo e transformando significados da língua de partida e da de chegada” (OTTONI, 2005, p.27). E, assim, a tradução seria um acontecimento “que deflagra a língua, está entre as línguas e faz parte das línguas. O tradutor é aquele que vai transformar e produzir significados, produzir outras impurezas na língua para a qual traduz” (OTTONI, 2005, p.51). A representação do original buscada pelo tradutor passaria, portanto, a ser uma leitura que atua também para transformar o elemento observado no instante em que ocorre a prática tradutória.

A tradução, por consequência, se dá no momento em que o tradutor se põe a orquestrar diferenças para construir sua trama de sentido de forma a gerar uma composição que, mantendo a conexão com o original, promove uma correspondência a partir do que para ele deve ser evidenciado no encontro das línguas. O tradutor, então, adota sua perspectiva para o elemento original observado

e tenta se aproximar do que vê, ou seja, ele traça suas linhas no horizonte desenhando sua perspectiva para expor um ponto em que as línguas se tangenciam. Ao pretender dar nova vida ao original em outra língua, a tradução parte da necessidade de achar o ponto de convergência entre as línguas, mas, ao mesmo tempo, provoca sua obliteração, pois, como lembra Henri Meschonnic (2010, p. xxvi), a tradução é “uma amnésia coletiva”, já que o texto traduzido se passa pelo original, contudo não é o original. Assim, a transformação imbricada no processo tradutório gera uma espécie de ilusão, de fusão, ou completude, ocasionada pelo reconhecimento e pelo apagamento da diferença existente entre as línguas.

A busca por esse ponto de convergência ocasiona outra consequência para o modo tradutório: a ampliação das línguas. Para Benjamin (2013), ao procurar esse ponto, o tradutor rompe as fronteiras de sua língua materna ao tentar friccioná-la com a língua do estrangeiro, rompendo estruturas até então cristalizadas e apontando para uma possibilidade de liberdade. A tradução, para o autor, “toca fugazmente e apenas no ponto infinitamente pequeno do sentido do original, para perseguir, segundo a lei da fidelidade, sua própria via no interior da liberdade do movimento da língua” (BENJAMIN, 2013, p.117). A atividade tradutória, nesse contexto, mantém uma estreita afinidade com a transformação, já que ela indicaria sempre um devir das línguas. Esse devir, assim como a cor preta que apareceu das entranhas do peixe no conto do poeta Herberto Helder (2005), surge do interior das línguas que já trazem em si a gênese comum a toda forma de expressão verbal que, mais do que uma única forma de designar as coisas, talvez seja o próprio impulso de designar.

Sob a perspectiva de Benjamin (2013), a tradução reconhece, portanto, que a língua não é estática e, tal qual o peixe que mostra que a realidade surpreende toda tentativa de enquadramento, uma língua ao ser confrontada com outra permite que o elemento designado passe a ter uma nova forma de significação, indo além da incompletude das línguas apontada por Benjamin (2013, p.109), que ocorre quando elas são consideradas separadamente, revelando que os significados “encontram-se em constante transformação”. A metamorfose das línguas que se desdobra do fazer tradutório e transforma a consciência sobre a própria constituição da linguagem, entretanto, não se dá de forma orgânica. Pelo contrário, ela é detonada por uma tensão vivenciada pelo tradutor ao lidar com línguas diferentes e assumir, como

preconizado pelo desconstrutivismo e ressaltado por Paul Ricoeur (2011), que o sentido não existe anteriormente à tradução, mas sim é construído por ela. O tradutor, ao procurar na língua para a qual irá verter o texto a melhor forma de revelar o que há a ser revelado no original, expande, assim, o seu significado e revela uma nova “cor” que já estava nas entranhas da palavra, no interior do algo designado. Ao ampliar o modo de designar, esse algo designado já não está mais aprisionado por uma forma já consagrada de expressá-lo. O tradutor, então, ao expandir as línguas e reconhecê-las como inseridas nesse preceito de metamorfose, areja o pensamento sobre o algo em si e permite que haja uma nova forma de expressão para esse algo. A atividade tradutória, dessa forma, parece buscar o ponto em que as línguas se tangenciam, o instante em que, em uma analogia com a *Teoria das Cores* de Herberto Helder, o preto pode despontar do vermelho e há uma mudança de percepção sobre o peixe em si: o ponto de metamorfose da linguagem.

Essa metamorfose implicada no processo tradutório é a vertente seguida por esta pesquisa. Quando se fala em tradução é comum fazer a associação com um processo de transposição entre línguas. Mesmo a língua sendo um sistema completo, Flusser (2007) assume que esse ato de se passar de uma língua a outra característico da tradução faz com que o intelecto tenha consciência da relatividade da realidade, pois ele ultrapassaria o horizonte de sua língua materna e se perderia no processo, já que “o salto de língua a língua, atravessando o abismo do nada, cria no intelecto aquela sensação de irrealidade, tão aparentada à angústia da existência” (FLUSSER, 2007, p.9). Essa angústia pode se dar pela consciência da língua como uma resposta à realidade mutável e tentativa de dar alguma estabilidade a ela. Pois, considerando as reflexões de Maurice Blanchot (2011) sobre o início da linguagem, o ponto de metamorfose ao qual o tradutor dirige sua ação faz com que, ao dar o salto entre línguas a que se refere Flusser (2007), ele entre no silêncio existencial que deixa a própria palavra submergir por um instante. Assim, segundo Blanchot (2011, p.74): “Eu falo, mas, a partir do momento em que o que digo cria em torno da coisa que designo um vazio que a torna ausente, eu me calo, designo também a ausência longínqua onde tudo afundará, mesmo minha palavra”.

A palavra por um instante se esmaece. É como se a tradução, ao propiciar esse instante de vazio ao qual Flusser (2007) se refere, faça com que, por um momento,

a palavra se contraia e em seguida se expanda para se permitir ser um ato de transposição entre diferentes formas de significação. Assim, mais do que uma passagem entre línguas, traduzir é reconhecer o contínuo que existe no “entre” de toda forma de constituição de significação. A tradução permite que se penetre no

silêncio da linguagem criadora, esse silêncio que nos faz falar, não é apenas uma ausência de palavra, uma ausência somente, essa distância que colocamos entre as coisas e nós, e em nós mesmos, e nas palavras, e que faz com que a linguagem mais plena seja também a mais transparente, a mais nula, como se quisesse deixar fugir infinitamente a própria cavidade que ela encerra, uma espécie de pequena cova do vazio (BLANCHOT, 2011, p.81).

Pode-se dizer que a pequena cova do vazio criada pelo silêncio na tradução impõe por um momento a ausência de palavras a que se refere Blanchot (2011). Uma ausência que do vazio faz surgir uma correspondência outra ao que o despertou, seja em imagens, sons. O movimento tradutório de passagem de uma língua a outra expõe a relação humana com a realidade e sua expansão em linguagem, que não necessariamente será verbal, já que “parece que o acento, o movimento, a atitude da palavra podem se separar da palavra e lhe são mais necessários do que o próprio material verbal” (BLANCHOT, 2011, p.71).

Dessa forma, a fidelidade a que o tradutor se atém a ser considerada aqui é regida pela lei que, segundo o poeta, abrange “tanto o mundo das coisas como o da imaginação (...) a lei da metamorfose” (HELDER, 2005, p.22). Portanto, a lei da metamorfose que rege a prática tradutória é a perspectiva que interessa a esta pesquisa. Sob as abordagens aqui relatadas, assume-se no presente estudo a tradução como um acontecimento, tal qual indicado por Ottoni (2005) ao pensar sobre o desconstrutivismo. Sendo assim, admite-se a tradução como uma leitura do tradutor diante do impasse apresentado pelo jogo entre línguas. Uma leitura que não busca uma representação do elemento observado, pois considera a tradução como inserida em um fluxo contínuo de transformação, como preconizado por Benjamin (2013). Assim, para esta pesquisa, o tradutor, tal como o pintor de Herberto Helder (2005) que ao olhar a imagem do peixe decide representar o processo, escolhe ser fiel ao movimento contínuo contido na composição das palavras. Um movimento que testa os limites entre línguas e os extrapola para desembocar em uma relação entre linguagens. Considera-se, por isso, que o tradutor busca o momento em que as

línguas se tangenciam para revelar o sentido que ele reivindica para o texto. Esse ponto de tangência aqui será pensado especificamente para a tradução poética, o que será melhor abordado nas discussões que se seguem. Parte-se, então, de um pensamento sobre tradução que mantém o olhar sobre o original e que, portanto, se surpreende diante do que ele apresenta. Não há uma busca por sentido no esquema palavra por palavra, mas antes há a tentativa de construir esse sentido junto do texto de partida no momento da prática tradutória, lidando com as tensões inerentes a esse ofício que foram abordadas aqui.

Para compreender como essa tradução pode se dar no texto poético, faz-se necessário refletir sobre algumas peculiaridades da linguagem poética e suas implicações para o processo tradutório que se pretende seguir nesta pesquisa.

3.2 A linguagem poética e a ideia de síntese concretista

Art is a joyous thing.

Ezra Pound

“A poesia parece estar mais do lado da música e das artes plásticas e visuais do que da literatura”, afirma Décio Pignatari (2005, p.9) ao iniciar sua reflexão sobre as especificidades da linguagem poética. Com essa afirmação, Pignatari (2005) deixa claro seu pensamento de que a poesia é uma composição entre linguagens, em que o poeta lida com as palavras, explorando sua potência e expandindo seus limites, pois o poeta “não trabalha *com* o signo, (...) trabalha o signo verbal” (PIGNATARI, 2005, p.10). Ao trabalhar o signo verbal, o poeta atua sobre a própria linguagem.

Como lembra Charles Morris (*apud* PIGNATARI, 2005, p.11), a poesia lida com um tipo de signo que pode ser identificado como “signos-de”. Esse tipo de signo, diferente do “signo-para” — que seria o signo da prosa utilizado de forma corrente e que leva sempre “a alguma coisa, a uma ação, a um objetivo transverbal ou extraverbal, que está fora dele” —, escapa de uma expressão automática e torna possível que se comece “a ver, sentir, ouvir, pesar, apalpar as palavras”. O poeta, então, segundo Pignatari (2005, p.11), mergulha na linguagem e “vive o conflito *signo vs. coisa*. Sabe (isto é, sente o sabor) que a palavra ‘amor’ não é o amor — e não se conforma...”. A poesia lida diretamente com o âmago da linguagem, uma vez que “o poeta faz linguagem, fazendo poema. Está sempre criando e recriando a linguagem. Vale dizer: está sempre criando o mundo” (PIGNATARI, 2005, p.11).

Para Augusto de Campos (1975, 114), a poesia atua sobre a linguagem detonando sua transformação ao soprar vida em suas regras petrificadas, assim, “a verdadeira missão social da poesia seria essa de arregimentar as energias latentes na linguagem para destronar os seus dogmas petrificadores, vivificando-a”.

Os dois poetas, junto de Haroldo de Campos, fazem parte do grupo concretista reconhecido por suas composições verbivocovisuais. Para o trio, a poesia é uma unidade constituída de elementos sonoros, visuais e verbais. Entre as inspirações do grupo para essa concepção sobre a linguagem poética, algumas já abordadas no capítulo anterior, de acordo com indicações contidas em *Teoria da Poesia Concreta* (1975), figura o poeta Ezra Pound. Ao falar sobre literatura, Pound (2006) afirma que “a literatura é linguagem carregada de significado”. Para ele, as palavras no texto poético constroem significado a partir de três perspectivas: a *fanopeia*, a *melopeia* e a *logopeia*. A fanopeia é a construção de significado a partir da formação de imagens na mente do leitor; a melopeia, a partir do som e do ritmo das palavras; e a logopeia, pela combinação de palavras.

Reconhecendo a influência de Ezra Pound em seu pensamento sobre a linguagem poética, Haroldo de Campos (1975, p.29), traduzindo uma frase dita pelo poeta americano, diz que “arte é uma coisa viva (...) Uma coisa alegre”. Por isso, a poesia deve seguir o ciclo vital e não se prender à morbidez do formalismo. Segundo ele, a poesia deveria se libertar “da tralha de matracas e da mística do pecado original com que o conformismo das estéticas ‘paradisíacas’ procura ferreteá-la para garantia da salubridade convencional de suas estâncias de ócio fungível (...)” (CAMPOS, 1975, p.29). Considerando, então, a palavra como elemento vivo e a poesia como uma síntese de linguagens, os concretistas procuravam resgatar o movimento poético, libertando a poesia das amarras do verso tradicional. Em seu *Plano piloto para a poesia concreta*, Augusto de Campos (1975, p.156) sintetiza a visão do grupo sobre o que seria a linguagem poética: “tensão de palavras-coisas no espaço-tempo”. Essa tensão ocorreria explorando dimensões visuais, ou espaciais, e dimensões sonoras, ou temporais, dos elementos verbais da poesia. O espaço gráfico para os concretistas passa a ser um elemento estrutural de uma composição poética que trabalha com a ideia de síntese espaçotemporal.

A síntese proposta pela poesia concreta parte, como diz Haroldo de Campos (1975, p.31), de “uma verdadeira atomização da linguagem, onde cada unidade

‘verbivocovisual’ é ao mesmo tempo continente-conteúdo da obra inteira”. Como lembra Pignatari (1975, p39), a poesia concreta se interessava pela quebra das estruturas poéticas enrijecidas para fazer valer essa nova concepção com a existência de uma linguagem poética total, em que podiam ser observadas, por exemplo, a “passagem do verso ao ideograma, do ritmo linear ao ritmo espaciotemporal”. O grupo procurava evidenciar o núcleo do poema não por um “encadeamento sucessivo e linear de versos, mas por um sistema de relações e equilíbrios entre quaisquer partes do poema” (CAMPOS, 1975, p.44). Assim, um poema, para os concretistas, se faz a partir da materialidade das palavras, pelo que elas ressoam e significam. Tradicionalmente, um poema lida com aspectos visuais e temporais e a experiência concretista ao evidenciar a relação do poema com o espaço gráfico e ir a fundo na prática com a palavra, exaltando a potência de sua materialidade, escancara a multiplicidade de linguagens envolvidas em uma composição poética. Para a prática que se pretende realizar nesta pesquisa, parte-se da concepção de poesia evidenciada pelos concretistas, assumindo o poema como uma unidade viva, aberta e múltipla que expande sua forma e significação a partir de sua relação com o tempo e o espaço. As possíveis relações que um poema pode tecer entre o tempo e o espaço serão abordadas a seguir para melhor compreensão da visão que conduzirá a prática tradutória deste estudo.

3.2.1 O tempo do poema

Como visto, a musicalidade é reconhecida pelos concretistas como sendo uma arte fundamentalmente do tempo. No âmbito da poesia, essa associação com o tempo se dá pela construção rítmica. Para Pignatari (2005, p.21), o ritmo “resulta da divisão e distribuição no tempo e no espaço (..) de elementos ou eventos verbivocovisuais”. O ritmo marcaria uma pulsação a partir da combinação de elementos de naturezas diversas, tais como: elementos sonoros, audiovisuais, tátil-visuais etc. Para o poeta, para perceber o ritmo de um poema é preciso usar o ouvido e os olhos. É preciso sentir a pulsação do poema, fazer uma leitura em voz alta, escutá-lo. O ritmo seria ainda uma “sucessão de agrupamentos de acentos fortes e fracos, longos e breves”. Sendo esses acentos não absolutos, mas sim dados em relação a outros, tecendo “uma teia de coesão” (PIGNATARI, 2005, p.21).

O ritmo, para o poeta, embora não possa ser explicado plenamente e sofra interferência do significado das palavras, revelaria o jogo entre figura e fundo existente no poema, ou seja, entre som e silêncio, respectivamente, em que o silêncio faz parte, de forma ativa, do delineamento temporal da poesia.

Alguns autores vão mais além e percebem o ritmo como o reflexo da relação natural firmada entre o humano e o ambiente. O ritmo poético seria uma resposta do corpo ao movimento da vida. Segundo Antonio Candido (1996), ele é um elemento importante da linguagem poética, capaz de refletir a relação do poeta com os ritmos da natureza e da vida em sociedade:

(...) o ritmo é uma realidade profunda da vida e da sociedade; quando o homem imprime ritmo à sua palavra, para obter efeito estético, está criando um elemento que liga esta palavra ao mundo natural e social; e está criando para esta palavra uma eficácia equivalente à eficácia que o ritmo pode trazer ao gesto humano produtivo. Ritmo é, portanto, elemento essencial à expressão estética nas artes da palavra, sobretudo quando se trata de versos, isto é, um tipo altamente concentrado e atuante de palavras. Ele permite criar a unidade sonora na diversidade dos sons. (CANDIDO, 1996, p.45).

Para o autor, portanto, o ritmo está conectado ao tempo, ao movimento, à alternância de elementos sonoros fortes e fracos. Seguindo essa linha de interpretação, Norman Goldstein (2005) afirma que o ritmo é inerente a toda atividade humana. A autora lembra que o próprio corpo humano opera respeitando pulsações que alternam batidas e pausas. Dessa forma, “nossa respiração, nossa gesticulação, nossos movimentos são ritmados” (GOLDSTEIN, 2005, p.7). E, assim, por extensão, o ritmo apareceria também na arte, especialmente na poesia por sua ligação com a oralidade. Para a autora, o ritmo do poema traduz uma percepção de mundo específica, refletindo, inclusive, aspectos culturais de uma determinada época, em que “o modo de compor associa-se à temática do poema para traduzir um modo de vida, um conjunto de valores, uma visão de mundo” (GOLDSTEIN, 2005, p.17). O poeta parece, então, captar os sons da paisagem à sua volta e isso reflete em sua composição.

Meschonnic (2015) nesse sentido também coloca o sujeito em evidência na construção rítmica do poema. Segundo ele:

o ritmo é a organização-linguagem do contínuo que somos feitos. Com toda a alteridade que funda nossa identidade (...) o ritmo é uma forma-sujeito. A forma-sujeito. Que renova o sentido das coisas, que é por ele que temos

acesso ao sentido do qual temos que nos desfazer, que em torno de nós se faz por se desfazer, e que, aproximando-se dessa sensação de tudo em movimento, nós mesmos somos uma parte desse movimento (MESCHONNIC, 2015, p.3)

Para Meschonnic (2006), o ritmo não está em palavras específicas, mas sim no conjunto delas. O autor enfatiza que essa composição das palavras no poema traz à tona a perspectiva da oralidade. A oralidade seria uma expressão intrinsecamente ligada à subjetividade, o que faria do ritmo “uma missão do sujeito” (MESCHONNIC, 2006, p.7). De acordo com Meschonnic (2006, p.10), é preciso “reconhecer o movimento da fala na escritura”. Como diz o autor, pensar a linguagem em termos de ritmo torna possível a percepção do discurso na ordem do contínuo, libertando-o da língua e mantendo o “contínuo mítico entre as palavras e as coisas” (p.11). Nesse sentido, a poesia seria responsável por revelar o ritmo da linguagem, como se, ao fazer isso, revelasse a ação da linguagem no corpo. O autor considera o ritmo como parte do humano, e não como uma categoria teórica. O ritmo, então, não seria marcado por oposições binárias (tempo forte e fraco, som e sentido, significado e significante) ou por aspectos isolados, como apenas a definição da contagem métrica, por exemplo, já que o ritmo é a totalidade em ação. O ritmo, de acordo com Meschonnic (2006, p.43), é “o corpo vivo inteiro”.

Considera-se aqui o ritmo sob essa perspectiva da continuidade e da totalidade em uma composição poética. Para tanto, alguns aspectos de âmbito estrutural devem aparecer, porém, de forma integrada, em uma análise rítmica como essa. Esses aspectos compõem o que Pignatari (2005) reconheceu como sendo o esqueleto do ritmo, os quais seriam: unidades de compasso, cadência, métrica. Assim, estariam ligados à disposição da acentuação tônica, a contagem de sílabas e ao encadeamento dessas variações. Como esquemas rítmicos fundamentais para a poética ocidental, Pignatari (2005, p.23) propõe os esquemas binários e ternários. Esses esquemas poderiam ser assim divididos: ritmo binário ascendente, um acento fraco seguido de um acento forte; ritmo binário descendente, um acento forte seguido de um acento fraco; ritmo ternário ascendente, dois acentos fracos seguidos de um acento forte; ritmo ternário descendente, um acento forte seguido de dois acentos fracos. A acentuação silábica baseada na sílaba tônica ou forte das palavras influencia na percepção do ritmo de um poema e, segundo Pignatari

(2005), é o que comumente se chama de métrica. Para a contagem das sílabas, considera-se até a última sílaba tônica de um verso, liga-se a sílaba átona terminada em vogal à outra sílaba átona iniciada em vogal. Goldstein (2005) ressalta que em versos livres não há nenhuma definição métrica pré-estabelecida, mas que os poemas seguem um padrão rítmico próprio, o que se deve à utilização de outros recursos pelo poeta, tais como: repetição de sons, disposição gráfica na página, pontuação.

Outra característica estrutural que marca a relação entre poesia e ritmo é a utilização das rimas. A rima é “a semelhança de sons que se acoplam verticalmente no final dos versos” (PIGNATARI, 2005, p.37). Elas também podem ocorrer no interior dos versos e serem de natureza toante, ou incompletas, com aproximação sonora somente das vogais, ou consoantes, com semelhança completa dos sons. De acordo com Manuel Bandeira (1960, p.535), as rimas podem ser dispostas nas estrofes de quatro maneiras principais, sendo elas: emparelhadas, cruzadas, enlaçadas e misturadas. As rimas emparelhadas ocorrem de dois em dois versos de forma sequencial; as rimas cruzadas são construídas de forma alternada entre os versos; as rimas enlaçadas ocorrem com rimas sequenciais entre versos no interior da estrofe, com ocorrência de rima no primeiro e no último verso; e as rimas misturadas têm uma alternância entre rimas livre.

Quanto à natureza dos versos, Norman Goldstein (2005) lembra que eles podem ser regulares, brancos, polimétricos ou livres. Os versos regulares têm um esquema de rimas regular e obedecem a uma estrutura tradicional de métrica; os versos brancos seguem uma estrutura de metrificação, mas não apresentam rima; os versos polimétricos apresentam versos regulares de tamanhos diferentes com marcação tradicional da sílaba forte; já os versos livres não seguem um padrão de métrica específico ou de disposição de rimas. As figuras de efeito sonoro também são recursos utilizados pelos poetas para marcar estruturas rítmicas. Assim, como lembra a autora, um poema pode apresentar repetições de consoantes, de vogais, de palavras e, ainda, as onomatopeias. O objetivo aqui não é fazer um inventário das variações de elementos de natureza rítmica que podem ocorrer em um poema, até mesmo porque esse é um assunto inesgotável, mas sim instigar a percepção sobre como um poema passa por essas variações para ampliar a percepção sobre o que se pretende propor com este estudo.

Além dos aspectos mencionados, a espacialidade de um poema também pode provocar alternâncias rítmicas, ou temporais, utilizando, por exemplo: a disposição das palavras na página, a ocorrência de espaços em branco, alterações gráficas estruturais (tamanho de letra, cor da fonte). Nesse sentido, Pignatari (1975), ao lembrar o vínculo histórico que a poesia possui com a oralidade, assume o papel como o espaço poético da poesia escrita. O poeta, ao não ter mais um público diante de si para compor e declamar seu poema, faria do suporte gráfico de sua escrita 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” (PIGNATARI, 1975, p.11). Essas variações gráficas foram muito exploradas pelos poetas concretistas para representação, além das composições semânticas e visuais, do aspecto temporal do poema.

3.2.2 O espaço do poema

Para explicar a relação tempo-espaço evidenciada pelos concretistas, Augusto de Campos (1975) evoca Mallarmé e seu poema *Un Coup de Dés* que traz à tona, como já pontuado, uma composição então inovadora com a exploração do espaço da página, de alternâncias tipográficas, uso do branco entre os versos. O poeta brasileiro reconhece a experiência como sendo um processo que considerava a existência de uma “palavra *estrutura*” em que “o todo é mais do que a soma das partes ou algo qualitativamente diverso de cada componente” (CAMPOS, 1975, p.17). Com sua composição, Campos (1975, p.18), reconhece que Mallarmé colocou o espaço gráfico do poema em evidência, dispensando a pontuação para construção rítmica e servindo a “toda a gama de inflexões de que é capaz o pensamento poético liberto do agrilhoamento formal sintático-silogístico”. A poesia, portanto, se abriu para uma nova organização espacial, rompendo o compromisso com a linearidade do verso como única estrutura possível da composição poética. Uma consequência imposta por essa perspectiva sobre a poesia é a percepção sobre a influência da visualidade da composição poética em sua significação.

Segundo Faleiros (2012, p.41), para a leitura de um poema é necessário “debruçar-se sobre sua visualidade, entender como o sentido se organiza na página

e como a página constrói o discurso”. Nesse sentido, passa-se a entender o suporte do texto poético como elemento integrante de sua composição, ou seja, “as formas gráficas não são, para o poema, nem um corpo estranho, nem um *medium* mais ou menos transparente ou opaco da descodificação, mas um corpo significante integrado” (FALEIROS, 2012, p.42). Dessa forma, como afirma Adam (*apud* FALEIROS, 2012), a leitura de um poema, sua visualidade, torna possível a compreensão de sua estrutura rítmica e constrói também o sentido do poema. O próprio suporte do texto poético, reconhecido como espaço gráfico do poema, é por si só portador de sentidos. Por espaço gráfico de um poema, Jacques Anis (*apud* FALEIROS, 2012, p.42) entende como sendo:

O conjunto de traços que caracterizam sua materialização sobre um suporte de escrita, assim como as relações que se estabelecem entre traços e a significância. [...] Esses traços são a formatação (dimensões do espaço explorável), o tipo de inscrição, as letras ou caracteres empregados, os sinais de pontuação e traços gráficos.

Assume-se, portanto, como espaço gráfico do poema o suporte de sua escrita e os entrelaçamentos constituídos entre eles. Sua visualidade, como aponta Faleiros (2012, p.42), é construída, dessa forma, por elementos tipográficos, chamados de “*marcas scripto-visuais*”, como, por exemplo: a topografia ou espacialidade do texto na página (existência ou não de estrofes, distribuição dos versos, presença de brancos, disposição do poema); a tipografia definida pelo tipo utilizado, tamanho e cor da fonte, cor do papel, utilização ou não de letras maiúsculas, formato da página ou do suporte do texto, pontuação. Segundo o autor, a relação que a mancha textual estabelece com o branco provoca, ainda, diferentes conexões visuais com o texto, oscilando entre efeitos de simetria ou assimetria, regularidade ou irregularidade, cheio ou vazio. A totalidade da imagem tipográfica é o que será percebido em uma primeira leitura do texto poético. Faleiros (2012, p.44) reforça que essa leitura, contudo, não se dá apenas considerando a disposição dos versos, mas também o que chamou de “*tipografia expressiva*”, ou seja, os diferentes níveis de sentido sugeridos pelas variações tipográficas, como, por exemplo, uso de letras maiúsculas, capitulares, itálico, variação de tipos tipográficos. A forma como a visualidade do espaço gráfico interage com o poema é, como ressalta Faleiros (2012), responsável pela significância do poema. Até a ausência de alguns

elementos visuais contribuem para exaltar outros aspectos, como, por exemplo, quando não há pontuação, a tipografia e a disposição dos versos na página ganham maior importância para a construção rítmica e semântica do poema. Em poemas sob a forma de caligramas, por exemplo, em que a forma imagética se faz a partir do uso das palavras e suas nuances, essa interação fica ainda mais evidente, de acordo com o autor.

A visualidade foi um recurso bastante explorado e discutido pelos poetas concretistas que, sob a influência das ideias de Ezra Pound baseadas nos estudos de Ernest Fenollosa, reconhecem, a partir de um pensamento ideográfico, “o espaço como elemento substantivo da estrutura poética” (PIGNATARI, 1975, p.62). O ideograma influenciou o pensamento visual dos concretistas e suas composições “verbivocovisuais”, sendo a busca ideal de uma poesia total feita a partir da síntese de diferentes linguagens. Contudo, como aponta Fenollosa e Pound (*apud* CAMPOS, 1975, p. 96), esse processo de síntese não se dá pelo apagamento das linguagens envolvidas, mas sim pela construção estabelecida entre elas, uma vez que “nesse processo de composição duas coisas conjugadas não produzem uma terceira, mas sugerem alguma relação fundamental entre ambas”. Segundo Pound (2006), os chineses com sua escrita ideogramática conseguem atingir o máximo de fanopeia em termos de linguagem. Essa característica se dá pela própria natureza dessa escrita de já formar uma imagem mental na cabeça do leitor assim que se depara com a escrita, ou seja, esse máximo de fanopeia ocorre pela associação imediata entre escrita e imagem. Mas a imagem mental de um poema também é criada pela associação que o poeta faz com as palavras que também pode marcar a relação espaçotemporal do texto poético preconizada pelos concretistas. Essa característica da linguagem poética será melhor discutida no tópico que se segue.

3.2.3 Confluências entre ritmo e imagem

Gaston Bachelard (1988, p.1) diz que “uma imagem poética nova — uma simples imagem! — torna-se assim, simplesmente, uma origem absoluta, uma origem de consciência”. De acordo com o filósofo, uma imagem poética é capaz de fazer surgir um outro mundo pela imaginação do poeta. Ela seria uma “conquista positiva da palavra” (BACHELARD, 1988, p.3). Palavra que, ao suscitar imagens, abriria uma

nova possibilidade para a linguagem, indicando uma perspectiva de movimento que se estabelece a partir da comunhão entre palavras e imagens em um poema. Segundo Bachelard (1998), uma imagem poética tem uma existência própria, ela repercute no interior do ser, se enraizando, passando a fazer parte dele. A imagem poética, para o autor, “é uma emergência da linguagem, está sempre um pouco acima da linguagem significante”, já que “ao viver os poemas temos, portanto, a experiência salutar da emergência. Trata-se, sem dúvida, de emergência de pequeno alcance. Mas essas experiências renovam-se; a poesia põe a linguagem em estado de emergência” (BACHELARD, 1998, p.11). Essa experiência de emergência seria responsável por retirar a linguagem de sua via habitual, resgatando sua vivacidade. O filósofo diz que “a imagem isolada, a frase que a desenvolve, o verso ou por vezes a estância em que a imagem poética irradia formam *espaços de linguagem*”, sendo que, nesses espaços, “sempre o verso tem um movimento, a imagem se escoia na linha do verso, arrasta a imaginação como se esta criasse uma fibra nervosa” (BACHELARD, 1998, p.12). A imagem poética, portanto, entra no fluxo de movimento da linguagem.

Nesse sentido, segundo Octavio Paz (2003), as imagens são a consequência natural da corrente rítmica que flui em toda linguagem poética. Essa corrente rítmica, para o autor, é a marca de uma relação mais solta com a linguagem que aparece a partir de um pensamento livre, mais divagador, em que “as razões se transformam em correspondências, os silogismos em analogias e a marcha intelectual em fluir de imagens” (p.12).

O fluir de imagens que faz parte da composição poética, para Herberto Helder (2017), é um fluxo decorrente de uma montagem natural do poeta feita a partir de todas as imagens que fazem parte de suas paisagens da memória. Para o poeta português, todo poema é um filme, em que as metáforas são montagens narrativas próprias, revelando uma relação específica com o tempo e o espaço, refletindo, assim, a “memória como tecido ininterrupto ou a permanência rigorosa do imaginário no tempo” (HELDER, 2017, p.140). No entanto, o poema, para ele, não é uma transcrição do mundo, porque o poeta entra em disputa com o mundo construindo suas imagens a partir da memória do que, de fora, entra em seu imaginário. Ele toca a vida em alguns pontos e os revitaliza. O poeta, assim, cria imagens em sua tentativa pessoal de criar o mundo. E, tal como um quadro, todos os seus elementos

são dispostos de forma a marcar a composição rítmica do poema. O ritmo no poema, como o tempo no filme, coloca esse quadro em movimento. A composição rítmica, segundo Herberto Helder (2017, p.141), é marcada pelo movimento dado à junção de diferentes elementos, tais como:

O corte das linhas (não as designemos por versos), as correspondências fonéticas, os ecos e mesmo as repetições vocabulares, equivalendo às disposições de volumes numa pintura (...) as distorções, inversões e deslocamentos da apresentação iconográfica; as descontinuidades criando precipícios entre fortes massas de representações; as sobrecargas súbitas, como se um íman fizesse afluir a certo instante vocal todo o rumor de um cortejo de homens e animais, enquanto o inquebrantável veio do tempo escorre subterraneamente; e depois o vazio, onde desemboca uma espécie de luz completa que afoga a imagem pronunciada numa grande cintilação unida, única, como sua própria cegueira.

Tudo no poema, para o poeta português, é uma articulação do tempo no espaço em que se materializa a montagem poética. A pontuação, por exemplo, faz sobressair o tempo no espaço gráfico destinado à montagem pictórica proposta pelo texto poético, uma vez que “a pontuação promove rupturas, acelera ou retarda o movimento das figuras simbólicas, adensa ou aligeira a luz (...) é uma caixa de velocidades” (HELDER, 2017, p.142). O poema é um ato contínuo. Uma montagem de imagens dispersas no tempo. O ritmo inerente à poesia, portanto, como observa Paz (2003), não está imbricado à contagem métrica dos versos, já que ele não é marcado apenas pela quantidade de sílabas, ou por acentuação e pausas; o ritmo é um fluir de *imagem* e *sentido*. As frases, para Paz (1982, p.62), constroem seu sentido por um encadeamento rítmico de imagens, em que

a corrente parece não ter fim: uma frase nos leva a outra. Arrastados pelo rio de imagens, roçamos as margens do puro existir e adivinhamos um estado de unidade, de união final com nosso ser e com o ser do mundo. Incapaz de opor diques à maré, a consciência vacila. E de repente tudo desemboca numa imagem final. Um muro nos barra o passo — voltamos ao silêncio.

O fluir rítmico do poema, segundo Paz (1982), deságua em imagem e silêncio. A imagem, segundo Paz (2003, p.37), no âmbito da poesia se refere a “toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que unidas compõem um poema”. As imagens na poesia, para o autor, são construídas a partir de uma oposição entre seus significados que gera uma nova fusão sem que haja a supressão de seus sentidos iniciais. Assim, por exemplo, o poeta “nomeia as coisas:

estas são plumas, aquelas são pedras. E de súbito afirma: as pedras são plumas” (PAZ, 2003, p.38). A imagem, então, é surpreendente por evidenciar a contradição que existe na composição. A poesia provoca a fusão de elementos opostos que passam a coexistir e a ser a mesma coisa em um momento, ou seja, em um tempo que está sempre “engendrando-se, fluindo-se, abrindo-se a um acabar que é um contínuo começar” (PAZ, 2003, p. 41).

Bachelard (1998, p.11) diz que a imagem poética revivifica a língua porque ela “desperta imagens apagadas. E, ao mesmo tempo, sanciona a imprevisibilidade da palavra”. A imagem, sendo assim, libertaria a palavra. De acordo com o filósofo, as imagens poéticas são fruto do “impulso da imaginação que vêm colocar o inesperado até dentro da linguagem” (BACHELARD, 1990, p.25). Com as imagens poéticas, prossegue ele, “podemos apreender o momento em que a linguagem quer ser escrita”, sendo “a escrita (...) uma dimensão que desapruma a palavra. A imagem literária é um verdadeiro relevo mais acima da linguagem falada, da linguagem entregue às servidões da significação” (BACHELARD, 1990, p.34). A linguagem verbal, para Bachelard (1990, p.35), é o “eco de uma sonoridade natural do ser”. A palavra, portanto, é um instrumento que traz consigo sempre uma existência anterior à sua materialização. As imagens poéticas, nesse sentido, “nascem no âmago da palavra” e nelas “arde um excesso de vida, um excesso de palavras” (BACHELARD, 1990, p.35).

Para Paz (2003), a imagem diz o que a linguagem verbal não consegue dizer, ressaltando o valor das palavras, pois “a imagem é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece. A imagem recolhe e exalta todos os valores das palavras” (p.45). Ela apresentaria, ainda, sentido em diferentes níveis, os quais seriam: a autenticidade, pois as imagens são a expressão do mundo do poeta; a objetividade, valem por si mesmas; uma lógica própria; e a capacidade de revelar à humanidade sua essência.

Diante da pluralidade e da ambiguidade da realidade, a poesia se posiciona como uma forma de conferir sentido à realidade ao mesmo tempo em que lhe concede certa unidade. Mas, embora essa ação seja comum a toda forma de expressão da realidade, há algo de único na relação que as imagens poéticas estabelecem com a real: o poeta não descreve a realidade, ele a coloca diante do leitor. Essa particularidade da linguagem poética intensifica a angústia do tradutor de

poesia diante do que seu ofício lhe impõe: transpor imagens que são uma expressão do mundo engendrado pelo poeta ao mesmo tempo em que cria sua própria composição imagística pelas referências contidas na paisagem de sua memória.

A imagem poética leva o leitor a evocar internamente os elementos que o poeta lhe apresenta. Ela reconcilia o leitor com a ambiguidade da realidade ao apresentá-la como uma potência a ser explorada. A imagem, diz Paz (2003, p.47), “*explica-se a si mesma*. Nada, exceto ela, pode dizer o que quer dizer”. O autor ressalta ainda que as imagens transformam a relação com as palavras no poema, pois elas passam a ser insubstituíveis e deixam de ser um instrumento. A linguagem retorna à sua natureza original e, “tocada pela poesia, cessa imediatamente de ser linguagem. Ou seja: conjunto de signos móveis e significantes” (PAZ, 2003, p.48). O poema, como lembra o poeta mexicano, é linguagem mais alguma coisa que não pode ser explicado pela linguagem, embora só seja alcançado por meio dela. E, nessa relação particular com a linguagem, a imagem salta onde a palavra se faz silêncio, pois “a imagem é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos exprimir a terrível experiência do que nos rodeia e de nós mesmos” (PAZ, 2003, p. 48). A imagem, ressalta o autor, não explica nada, ela é uma provocação à recriação, à entrada em um espaço outro, um espaço de fusão de contrários. A imagem poética é, portanto, uma criação do poeta em seu encontro com a realidade que lhe aparenta. É a apresentação de uma invenção ao leitor.

A partir da discussão sobre a percepção da linguagem poética sob a ótica concretista e as particularidades espaciais e temporais de um poema, considera-se nesta pesquisa a imagística poética como a relação espaçotemporal que o poema constrói tanto a partir de sua materialidade gráfica quanto pelas associações que suscita em seus versos, como expansão rítmica e semântica do poema. No próximo tópico, serão levantadas abordagens tradutórias que viabilizem uma prática que reconheça os aspectos criativo e “verbivocovisual” do texto poético.

3.3 Por uma reimaginação espaçotemporal

Como o objetivo dessa pesquisa é fazer uma tradução que considere os aspectos visuais/espaciais de um poema a partir de sua composição temporal, ou rítmica, partindo da concepção de que toda linguagem poética traz em si elementos

“verbivocovisuais”, buscou-se apoio teórico em estudos de tradução que sirvam como base para o desenvolvimento dessa tradução. Como já discutido, parte-se do entendimento da tradução como um processo de transformação entre línguas que abre espaço para uma reflexão e ação sobre formas de construção de significação, ou seja, sobre o impulso que deflagra a constituição de toda a linguagem. Um processo que mantém seu vínculo com o texto original e que tem na leitura feita pelo tradutor uma proposta ativa frente as suas possíveis nuances. No caso do texto poético, interessa a esta pesquisa as proposições de Haroldo de Campos sobre transcrição, mais especificamente sobre o termo *reimaginação* cunhado por ele para definir sua prática tradutória de poemas chineses para o português, e os estudos de Henri Meschonnic sobre tradução poética pelo ritmo.

Existem diferentes abordagens para a tradução poética. Faleiros (2012, p.16) sistematiza essas abordagens e chama a atenção para as ideias de Inês Oseki Dépré que define três vertentes teóricas para a tradução: a teoria prescritiva, a teoria descritiva e a teoria prospectiva. Para a teoria prescritiva, o texto é adaptado às particularidades da língua para a qual será vertido, o que se opõe ao que defende a teoria descritiva, cujo principal representante é Antoine Berman, que considera o estranhamento da obra de origem uma característica que deve estar presente na tradução e, para tanto, muitas vezes os tradutores se utilizam de elementos textuais adicionais, tais como notas e prefácios, na tentativa de esclarecer sua prática. Já para a vertente prospectiva, que interessa a esta pesquisa, “a tradução é vista como uma atividade aberta, artística. Trata-se de transcrever o texto literário (...)” (FALEIROS, 2012, p.19). No Brasil, Faleiros (2012) aponta que as primeiras teorias sobre tradução de poesia só aparecem na década de 1960 com as reflexões sobre transcrição de Haroldo e Augusto de Campos.

Haroldo de Campos (2011, p.34) define seu pensamento sobre tradução poética com uma reflexão sobre sua impossibilidade que residiria no que Bense (*apud* CAMPOS, 2011, p.32) chamou de “informação estética do poema”. A informação estética seria o que vai além das informações documentárias e semânticas, referindo-se à “imprevisibilidade, à surpresa, à improbabilidade da ordenação de signos”. Campos (2011), então, propõe uma saída para essa impossibilidade da tradução do texto poético: a possibilidade de que a tradução poética aconteça a partir de um processo de recriação. Ao tradutor caberia, de acordo com Campos

(2011, p.34), a tarefa de recriar a poesia, apresentar uma “criação paralela, autônoma, porém recíproca”. No ato da recriação, o autor afirma que

numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido por “signo icônico” aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa criadora. Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal. (CAMPOS, 2011, p.34).

Campos (2011) propõe, então, uma tradução que, mais do que se ater ao significado e, portanto, ao campo semântico da poesia, lide com a materialidade do signo. Essa abordagem considera as particularidades da linguagem poética, que envolve aspectos que evidenciam sua forma e não somente seu conteúdo. São considerados, assim, aspectos imagéticos e rítmicos. Para o poeta-tradutor, a tradução reconhece o movimento das línguas e segue esse impulso rítmico para fazer uma proposição que extrapole a aparente sobriedade do esquema de sentido palavra por palavra que paira na superfície do poema e seja capaz de manter a fluidez do original ao deixar as palavras seguirem a dança imposta pelo autor. O tradutor de poesia, para Campos (2008, p.181), atuaria como um “coreógrafo da dança interna das línguas, tendo o sentido (...) não como meta linear de uma corrida termo-a-termo (...), mas como bastidor semântico ou cenário pluridesdobrável dessa coreografia móvel”, sendo guiado, assim, por uma “pulsão dionisíaca, pois dissolve a diamantização apolínea do texto original já pré-formado numa festa sígnica”.

Essa festa dionisíaca preparada pela tradução, para Campos (2011), se torna possível sob a perspectiva da criação, mais especificamente, da *transcrição*. O uso desse termo aponta para um pensamento de tradução como um processo de transformação. K. David Jackson (2019, p.23) lembra que a *transcrição* é um termo marcado “pelo movimento (o trans) e pela apropriação criativa”. Para a crítica Thelma Médici Nóbrega (*apud* JACKSON, 2019, p.23), o tradutor ao transcriar um texto se afasta e se aproxima dele, desenvolvendo um ritmo próprio para tanto, oscilando entre “a atenção à composição linguística do original e sua reescritura criativa”. Assim, o tradutor inicialmente se debruça sobre o texto poético para mergulhar em suas particularidades linguísticas para depois submetê-lo à sua ação

criadora, sendo que a transcrição irá revelar o que conecta “verbivocovisualmente” o original e a tradução.

Esse primeiro movimento do tradutor em direção ao original seria o que Campos (2011) reconhece como o processo crítico pelo qual o tradutor passa inicialmente. Segundo o autor, “a tradução de poesia (...) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido” (CAMPOS, 2011, p. 42). A tradução, para Campos (2011) é antes uma leitura crítica do original. O tradutor faz uma análise minuciosa do original, o que pode ser comparado a um processo de “vivição implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso” (CAMPOS, 2011, p.42).

A tradução para Campos (2011) é, dessa forma, uma ação crítica e criativa. Muitas de suas traduções são acompanhadas de textos sobre seu processo tradutório que deixam claro essa percepção do autor. Como em *Pedra e Luz na Poesia de Dante* (1998), que reúne traduções e ensaios sobre Dante Alighieri, em que Campos (1998, p.67) esclarece que a tradução não se presta a “servir de auxiliar de leitura desse original”, mas sim tem a intenção de estabelecer uma correspondência entre texto de partida e texto de chegada, permitindo a este último o direito de se afirmar como um original. Sobre seu processo, Campos (1998, p.97) pondera: “fiz, nesse sentido, um percurso exploratório, ‘topografando’, por assim dizer, o original, com vistas a assediá-lo programaticamente em alguns de seus passos mais inçados de dificuldades”.

Essa *topografia* do original, então, conecta o transcriador ao elemento detonador de seu ofício, em que o transcriador “atua como regente de uma semântica móvel, coordenando uma nova distribuição espacial e orquestração do texto, renovando os movimentos e a instrumentação, mudando o timbre e o registro” (JACKSON, 2019, p.25). O transcriador primeiro avalia matizes do poema para depois reinventá-lo. Ele se envolve em um ofício que deseja ver a palavra se expandindo, a partir de seu embate com ela. Ao discorrer sobre a tradução de *Un Coup de Dés*, Campos (2013, p.120) deixa a impressão de que o ofício do tradutor é quase que uma atuação tátil, de aproximação extrema da palavra, pois o uso do termo “dobra” ao se referir ao seu processo dá a impressão de que o tradutor se lança ativamente na tarefa de duplicar a palavra provocando uma *dobra manual* em sua estrutura. Para o poeta: “Traduzir o *Coup de Dés* de Mallarmé é, antes de tudo, uma ‘operação de leitura’, no sentido

mallarmeano da expressão: dobragem, dobra, dobro, duplo, duplicação, dação em dois, doação – dados (*texte en deux*)” (CAMPOS, 2013, p.120).

Ao propor, nesse sentido, a tradução como um ofício crítico-criativo, Campos (2010, p.99) evidencia ainda o encontro entre as línguas e o estranhamento frente à língua estrangeira como fator propulsor de uma prática tradutória que deveria se manter aberta ao movimento ocasionado pelo impacto entre línguas imposto à língua para a qual o original será traduzido: “o erro fundamental do tradutor é fixar-se no estágio em que, por acaso, se encontra sua língua, em lugar de submetê-la ao impulso violento que vem da língua estrangeira”. Essa colisão entre as línguas é o impulso para a criação envolvida no processo tradutório que o poeta-tradutor reconheceu como sendo *metamórfico*, como fica claro em suas palavras ao comentar a tradução de *O Canto Noturno do Viandante*, de Goethe:

Abordá-la, somente a fio de navalha, com um instrumento de precisão e concisão capaz de repropor em nossa língua a sutil dialética de sopro e som que pulsa nessa peça talismânica e que, ao mesmo tempo, num duplo movimento, progressivo-regressivo, projeta-a em cheio no futuro e repristina, através dela, o passado do próprio gênero lírico [...]. Acompanha-se esse revivescer, segundo o processo “metamórfico” [...] que eu chamo “transcrição”. (CAMPOS *apud* JACKSON, 2019, p.27)

O impulso para a criação da prática tradutória a partir de uma abordagem crítica para o autor, por consequência, colabora para *revivescer* textos de poetas considerados como significativos para a cena literária sob seu ponto de vista. Como Campos (1998, p.24) afirma, no entanto, essa tradição deve ser considerada como “uma coisa aberta” capaz de ser revigorada pelo fazer criativo. Campos (1992), ao refletir sobre sua relação com a tradição, evoca a memória e o vínculo dinâmico e criativo que ela pode estabelecer com a música, em contraposição à sua estagnação decorrente da associação comum com o museu, em suas palavras: “Minha relação com a tradição é antes *musical* do que *museológica*. Note-se que ambos esses adjetivos provêm da mesma palavra, musa (*Mousa* em grego), e que as Musas são *filhas da memória (Mnemósine)*”. Para ele, a tradição deve ser lida como “uma partitura transtemporal, fazendo, a cada momento, ‘harmonizações’ síncrono-diacrônicas”, já que o museu “faz pensar em coisa morta, embalsamada, preservada em formol ou em naftalina” (CAMPOS, 1992, p.257). Nesse sentido, Campos (2011, p. 128) ressalta a preocupação dos concretistas em fazer “uma revisão crítica da

tradição, de uma perspectiva crítica e criativa”. O poeta esclarece que o grupo se interessava em promover um “amplo processo de ‘devoração’ crítica da poesia universal”, no qual o objetivo era “instalar uma tradição de invenção e assim criar um tesouro de formas significantes para encorajar o estímulo criativo das novas gerações” (CAMPOS, 2011, p.129). Inspirado pelo *make it new* poundiano, que consistia em avivar o passado literário pela tradução, para o poeta, a tradução, portanto, seria uma forma de despertar essa prática ativa que seria ainda mais interessante quando alguém se enveredasse por uma tradução considerada inviável. Para Campos (2010, p.121), a tradução de poesia toca a impossibilidade, no entanto, “para quem aborda a arte de traduzir poesia sob a categoria da criação, essa superlativação das dificuldades que lhe são intrínsecas só pode crescer-lhe, na medida proporcional, o fascínio”.

Faleiros (2012, p.21-22) resume a transcrição de Haroldo de Campos como um processo que consiste em “identificar os textos fundamentais para a constituição de uma determinada tradição literária marcada pela inventividade e dificuldade (...) para, em seguida, recriá-los a partir da materialidade do signo (imagens, ritmos e tom)”. É sob essa perspectiva que se pretende realizar esta pesquisa, mais especificamente sob a transcrição de Haroldo de Campos feita para poemas clássicos chineses, reconhecida pelo poeta como um ato de reimaginação.

Nessa experimentação tradutória, Campos (2010, p.122) se põe a transcriber, ou melhor, *reimaginar* poemas clássicos chineses. Para sua prática, o método utilizado foi o seguinte:

a) exame do texto original, com auxílio de uma versão intermediária (literal ou não); b) estudo dos principais ideogramas, segundo o método poundiano de hiperetimologia (detectar neles, sempre que couber, o casulo metafórico original e desvelá-lo poeticamente. (...) Adotei como objetivo das traduções: 1) valorizar o aspecto visual da tradução do poema ideográfico num idioma ocidental, replicando assim a certos efeitos do original que geralmente se perdem nas versões; é evidente que tomei liberdades quanto ao projeto visual do poema, tirando partido dos recursos tipográficos da poesia nova (...) 2) manter a síntese, a extrema concisão e a ambiguidade de uma linguagem regida (...) por uma “lógica da analogia” ou “lógica da dualidade correlativa”. 3) procurar reproduzir o esquema paralelístico e os efeitos de correspondência léxica da arte poética chinesa.

Adotando, então, um exame criterioso do original, o poeta procurava, basicamente, valorizar os aspectos visuais de uma poesia baseada na linguagem ideogramática, mantendo a síntese implícita a essa linguagem. Em seus

comentários sobre a tradução no livro *Escritos sobre Jade*, o poeta esclarece de forma objetiva que suas interferências procuraram compensar a visualidade e a concisão da poesia chinesa escrita por meio de ideogramas explorando as potencialidades da espacialização gráfica em português para “dispor o texto no branco da página e usando, quase exclusivamente, a composição em caixa-baixa, dispensada a pontuação habitual (vírgulas e pontos finais)” (CAMPOS, 2009, p.14). No plano sonoro, o poeta reconhece a impossibilidade de reproduzir os esquemas rítmicos proporcionados pela especificidade da escrita poética ideogramática, mas afirma que buscou estabelecer uma correspondência pela concisão e um “minucioso trabalho de orquestração das figuras fônicas e rítmico-sintáticas” (CAMPOS, 2009, p.14).

Segundo Faleiros (2012), Haroldo de Campos, inspirado pela leitura da poesia chinesa feita por Ezra Pound, que afirmava que os chineses conseguiam alcançar o máximo de *fanopeia* (formação de uma imagem visual na mente) com sua escrita ideogramática, traçou seu projeto tradutório a partir da “necessidade de projetar uma imagem visual, implicada na *poiesis* chinesa clássica” (FALEIROS, 2012, p.57). Huang e Corbett (2020) apontam que o método ideogrâmico, segundo reflexões de Ezra Pound feitas a partir do trabalho de Ernest Fenollosa, apresenta as seguintes particularidades ao ser aplicado em práticas tradutórias:

o alvo de enfoque está na descrição física e na afirmação simples e clara; evitam-se termos descritivos desnecessários; abstrações são inferidas metaforicamente a partir da justaposição de imagens concretas; evita-se a coesão gramatical, e o leitor é convidado a inferir a relação entre grupos de imagens e proposições (HUANG e CORBETT, 2020, p.144).

Para estabelecer uma correspondência no português, uma língua ocidental que, como tal, tem uma estrutura visual muito dissonante da escrita chinesa, Haroldo procurou explorar a relação com a visualidade através de variações gráficas. Para Huang e Corbett (2020, p.159), a transcrição do concretista destaca-se pela “redistribuição rigorosa dos recursos” e por incentivar “o leitor a descobrir novos significados ou caminhos pouco trilhados no processo de apreender o mundo e construir uma resposta emocional a ele”. A experimentação de Haroldo abre novos caminhos de leitura e, para Faleiros (2012, p.58), passa a “inventar uma nova forma de traduzir, reestruturando o espaço gráfico para aproximar-se do modo de significar do texto original”. Para o autor, essa nova forma de traduzir pode ser expandida e

considerada não apenas “como um procedimento de passagem de uma língua oriental ideogramática para línguas ocidentais, mas como toda e qualquer tradução que opte por *reconfigurar*, no espaço da página, o poema” (FALEIROS, 2012, p.59).

Essa interpretação do conceito *reimaginar*, portanto, constrói uma nova composição gráfica para o poema, ressaltando aspectos visuais que podem colaborar para a construção de significação em outra língua. Faleiros (2012) afirma, inclusive, que a reimaginação de um poema tem na edição, ou repaginação, sua prática mais comum. Considera-se aqui que a reimaginação envolve a reconfiguração do poema em seu espaço gráfico, enfatizando aspectos visuais que abrangem tanto elementos gráficos quanto imagísticos.

Para a reimaginação do poema proposta nesta pesquisa, considerando o aspecto “verbivocovisual”, as ideias de Henri Meschonnic (2010) sobre o uso do ritmo para a tradução poética é uma referência que orientará a prática tradutória que será aqui realizada. Como visto, reconhecido o jogo implícito à construção de sentido em toda a linguagem, a tradução, mais do que buscar uma adequação entre línguas, busca o ponto em que as línguas se tangenciam para estabelecer a correspondência desejada pelo tradutor. Para Meschonnic (2010), mais do que colocar a língua como eixo central, o tradutor deve se nortear pelo ritmo. Nesse ponto, o autor considera o ritmo como “a organização e a própria operação do sentido no discurso. A organização (da prosódia à entonação) da subjetividade e da especificidade de um discurso: sua historicidade” (p.43). Para o autor, mais do que buscar fazer uma tradução literal de sentido, o tradutor deve partir da composição de significação de um discurso. Assim, “o objetivo da tradução não é mais o sentido, mas bem mais que o sentido, e que o inclui: o modo de significar” (MESCHONNIC, 2010, p.43).

A perspectiva de Meschonnic (2010) sobre a tradução pelo ritmo foi integrada a este estudo por se intentar fazer uma experimentação tradutória que dilua os limites entre línguas e linguagens. Considerar o ritmo como ponto de partida para a reimaginação visual do poema é ir na pulsação da expressão e entender o poema como uma obra contínua, em que o que interessa é a totalidade de sua composição e sua possibilidade de expansão, já que o ritmo, como discutido anteriormente, repercute a subjetividade no poema a partir de diferentes elementos que possibilitam seu fluir de imagens e sentido.

Meschonnic (2010) considera a tradução uma prática experimental. A experiência que ela constrói, no entanto, não deve reduzir o pensamento sobre a linguagem à língua, mas sim abranger a transposição da “língua (com as categorias – léxico, morfologia, sintaxe) ao discurso, ao sujeito ativo, dialogante, inscrito prosodicamente, ritmicamente na linguagem, com a sua fisicalidade” (MESHONNIC, 2010, p. XXI). Nesse sentido, segundo o autor, a atividade da tradução deve se ater à oralidade, sendo a literatura sua forma de expressão máxima e a poética necessária para que o discurso se mantenha presente na escrita. Para Meschonnic, a força de uma tradução bem-sucedida é que “ela é uma poética para uma poética” (2010, p. LXIV), não de sentido para sentido, mas reflete aquilo que faz de um ato de linguagem um ato de literatura. A unidade da poética, para Meschonnic (2010, p. XXXI), é, desse modo, “da ordem do contínuo — pelo ritmo, a prosódia — e não mais da ordem do descontínuo”. Segundo o autor, a tradução é um ato sobre a linguagem e, como tal, é preciso expandir sua ação incorporando a perspectiva do sujeito, aproximando corporeidade e sentido, já que “o modo de significar, muito mais que o sentido das palavras, está no ritmo, como a linguagem está no corpo” (MESHONNIC, 2010, p. XXXII).

O autor lembra que o ritmo interfere diretamente na tradução na medida em que ele é capaz de transformar totalmente o modo de significar. Contudo,

não o ritmo no sentido tradicional, de alternância formal do mesmo e do diferente (...). Mas o ritmo tal como a poética o transformou, organização de um discurso por um sujeito, e movimento da palavra na escrita, prosódia pessoal, semântica do contínuo (MESCHONNIC, 2010, p.75).

Traduzir considerando o ritmo da linguagem para Meschonnic (2010) é assumir uma escrita que acolhe a oralidade e corporeidade, sendo a oralidade como o modo de significar. Considera-se, assim, essa corporeidade da escrita marcada pelo ritmo que integra todas as estruturas que conduzem à pulsação vital do poema. Assim, acentuação, rima, pontuação, métrica, sentido, encadeamento de imagens, de sentido, tudo é orquestrado para o delineamento rítmico do poema. É o que impõe à fala à escrita, mas a fala no sentido da subjetividade, do gestual. A oralidade desprendida do movimento que passa pelo corpo que escreve o poema e segue seu fluxo contínuo em quem traduz. A reimaginação proposta por este trabalho tem a intenção de partir das variações rítmicas do poema para compor uma tradução entre

linguagens, explorando a visualidade do poema ao considerar o fluxo contínuo imposto pelo ritmo. Uma tradução que crie uma unidade entre o tempo e o espaço, pois, como lembra Meschonnic (1982, p.21), o ritmo não tem uma linearidade e não se separa do espaço, pois o espaço na poesia, para o ritmo, é tempo.

Na prática, Meschonnic (2010, p.81) assume o ritmo como princípio de tradução, mas o ritmo como organização que busca “uma exatidão prosódica e rítmica *por grupos*”. Sendo que um grupo de ritmo pode ser assumido como um grupo de sentido, em que “o ‘sentido’ oscila entre a sintaxe e o ritmo” (MESCHONNIC, 2010, p.48). Um exemplo dado pelo próprio Meschonnic (2010, p.44) para ilustrar seu pensamento sobre a tradução pelo ritmo é a tradução da Bíblia que, para o autor, tem uma forma única de organizar o discurso pelo ritmo. A oralidade contida nesse documento, assim, neutralizaria “a oposição dual própria ao reino do signo, entre o escrito e o falado”. De acordo com Meschonnic (2010, p.45), portanto, a Bíblia foge ao binarismo habitual entre prosa e verso e, por isso, não tem métrica. No entanto, “ela é de parte a parte uma codificação do ritmo, corporal-oral, versículo por versículo. Até contrariar a sintaxe”. Essa perspectiva tradutória, então, implicaria o reconhecimento da poética da linguagem, que não a restringiria à língua. Sendo assim, traduzir a poética “não se opõe ao saber. Ela impõe um outro saber. Ela mostra que não basta o saber da língua” (MESCHONNIC, 2010, p.47). O autor dá o exemplo da passagem de Deuterônomo (11,30) No exemplo escolhido pela importância dos acentos presentes, ele propõe uma tradução com vazios tipográficos respeitando a separação entre grupos rítmicos e mantendo a relação deles com o sentido.

Para a reimaginação a ser feita nesta pesquisa, o ponto de partida será a tradução dos versos do poema para o português. Para tanto, o ritmo será o norte que guiará a transposição entre línguas e linguagens. Sendo o ritmo aqui considerado como um tempo-espaço imposto pela oralidade na escrita, oralidade que está mais relacionada à subjetividade e a construção de uma unidade rítmica marcada pelo fluxo contínuo do jogo estabelecido entre imagens e palavras no poema. Para tanto, à maneira de Haroldo de Campos, serão feitas uma análise crítica e uma proposição tradutória de transcrição. Inicialmente, será identificado no poema quais as unidades estruturais da composição rítmica feita pelo poeta que podem ser evidenciadas pela consequente proposta da tradução que se configura

como uma reimaginação dessa composição pela visualidade, que abrange, em vista disso, aspectos gráficos e imagísticos do poema.

4. REIMAGINAÇÃO E COMENTÁRIOS

A reimaginação do poema *On the Grasshopper and Cricket* parte da compreensão de suas particularidades rítmicas. Buscar essa percepção, no entanto, exige a identificação das marcas de subjetividade deixadas no poema, além da consideração de estruturas associadas à sua forma e representativas de um modo de escrita poética (no caso, um soneto petrarquiano). A análise rítmica foi feita, portanto, considerando aspectos métricos, imagísticos, gráficos e sonoros. Após esse primeiro momento, os versos foram passados para o português, seguindo a orientação rítmica identificada. A reimaginação do poema em seu espaço gráfico, o livro, é apresentada no fim do capítulo com imagens e comentários para cada verso.

4.1 Análise rítmica do poema

On the Grasshopper and Cricket

The poetry of earth is never dead:
 When all the birds are faint with the hot sun,
 And hide in cooling trees, a voice will run
 From hedge to hedge about the new-mown mead.
 That is the Grasshopper's—he takes the lead
 In summer luxury,— he has never done
 With his delights; for when tired out with fun,
 He rests at ease beneath some pleasant weed.
 The poetry of earth is ceasing never:
 On a lone winter evening, when the frost
 Has wrought a silence, from the stove there shrills
 The Cricket's song, in warmth increasing ever,
 And seems to one in drowsiness half lost,
 The Grasshopper's among some grassy hills.

Publicado pela primeira vez em *Poems* (1817), o poema *On the Grasshopper and Cricket* foi escrito como um desafio de Leigh Hunt a John Keats. Como já mencionado na página 27 ao apresentar o poeta neste trabalho, o editor, em 30 de

dezembro de 1816, promoveu uma competição entre poetas em sua casa, pedindo a Keats que compusesse um poema sobre o canto do grilo em quinze minutos (RAMOS, 2010). Para cumprir o desafio, Keats, assim, entrega *On the Grasshopper and Cricket* — um soneto de catorze versos que traz a natureza como guardiã e evocadora da beleza poética. No Brasil, dentre os livros citados editados com poemas de John Keats, é possível encontrar traduções para o poema em: *Nas invisíveis asas da poesia* (2001), com tradução de Alberto Marsicano e John Milton; *Ode sobre a melancolia e outros poemas* (2010) e *Poemas de John Keats* (1985), ambos com tradução do também poeta Péricles Eugênio da Silva Ramos. Outras traduções do poema para o português devem ter sido feitas, mas considerou-se aqui, para efeito de contextualização, apenas aquelas que constam nas edições localizadas por esta pesquisa.

A versão do poema que será utilizada para a tradução foi retirada do livro *Complete Poems and Selected Letters of John Keats* da editora Modern Library que reúne todos os poemas publicados do autor. Como já abordado ao discutir a base conceitual desta pesquisa, inicialmente será feita uma análise do poema, buscando compreender como foi feita sua construção rítmica. Para tanto, como trata-se de um poema de estrutura fixa, é importante analisar sua composição tradicional para, a partir disso, analisar possíveis nuances rítmicas que possam extrapolar a questão métrica e apontar para uma reimaginação espaçotemporal do poema. Assim, em um primeiro momento, será analisada a métrica, elemento tradicionalmente associado ao ritmo em sonetos, estrutura de *On the Grasshopper and Cricket*. Paralelamente a essa análise, serão considerados outros aspectos (encadeamento imagístico, recursos sonoros — aliterações, assonâncias, rimas, aspectos gráficos) em busca das marcas de subjetividade e da oralidade deixadas espacialmente e preconizada por Meschonnic (2010).

4.1.1 Métrica

O poema pode ser caracterizado como um soneto petrarquiano ou italiano. Geir Campos (1960) esclarece que esse tipo de composição poética apresenta uma forma fixa, totalizando catorze versos dispostos em dois quartetos e dois tercetos, admitindo diferentes esquemas de rimas. Apesar do poema de John Keats ter sido

composto com uma estrofe, seu arranjo se assemelha a do soneto petrarquiano. Para esse poema, John Keats segue o esquema métrico característico do pentâmetro jâmbico, ou seja, um verso decassílabo com acento nas sílabas pares (CAMPOS, 1960, p.153). Cabe aqui uma referência ao sistema de versificação da língua inglesa. Campos (1960) esclarece que o poema em inglês tem o pé como “a menor partícula estrutural do verso quantitativo, a sua molécula rítmica, tendo por núcleo um tempo forte ou marcado (arse), ou seja, uma sílaba geralmente longa realçada pelo acento métrico” (p.153). O pé, portanto, é considerado a unidade rítmica do poema. Paul Fussel (1979) ressalta que o conceito “pé” foi inserido no sistema moderno de escansão silábica de versos considerando a acentuação a partir da prática quantitativa (considerando a duração das sílabas e não sua acentuação), constituindo-se de uma sílaba tônica e uma ou duas sílabas átonas.

O pentâmetro jâmbico, de acordo com Campos (1960), é formado por cinco pés iambos, ou seja, por pés formados por uma sílaba breve (menos acentuada) e uma longa (acentuação mais forte). Fussel (1979) ao falar sobre a forma do soneto petrarquiano ressalta que uma das características desse tipo de soneto é o princípio de assimetria que rege sua construção, já que os primeiros oito versos formam uma textura mais pesada do ponto de vista quantitativo do que o restante dos seis últimos versos, quebrando a monotonia rítmica que poderia haver com a repetição da mesma estrutura em todas as estrofes. Outra particularidade desse soneto apontada por Fussel (1979) é a existência de um ponto de virada na composição, presente a partir do nono verso, ou verso que inicia o esquema de tercetos, com uma mudança em termos lógicos ou emocionais. O autor projeta ainda que um soneto petrarquiano segue esta organização em relação à temática: o assunto é apresentado nos primeiros quatro versos, desenvolvido no quarteto seguinte para, então, sofrer uma reviravolta com o início dos tercetos. Fussel (1979) compara as mudanças que ocorrem nos quartetos e nos tercetos do soneto à ação de inspirar e expirar ou à contração e soltura do sistema muscular. Para o autor, enquanto os primeiros oito versos constroem uma tensão, os últimos seis versos a libera, sendo que o ponto de virada é o ponto central e mais dramático do poema.

Paulo Henriques Brito (2008) chama a atenção para a possibilidade de haver desvios na estrutura do pentâmetro jâmbico ou iâmbico, assim podem ocorrer pequenas variações nas constituições dos pés, muitas vezes como forma de quebrar

a monotonia rítmica. Um pé jâmbico, nesse caso, poderia ser substituído por um anapesto, com uma sequência de duas sílabas átonas e uma tônica, por exemplo, ou a chamada “inversão trocaica”, aparecendo uma sílaba tônica e uma átona. Outras substituições comuns passíveis de ocorrer em um pentâmetro jâmbico são: uso do espondeu, com uma sequência de duas sílabas fortes, ou do pirríquio, com duas sílabas fracas. Britto (2008) esclarece que as sílabas átonas são lidas de forma mais rápida e aceleram o ritmo do poema, enquanto as sílabas tônicas diminuem a velocidade de leitura e, conseqüentemente, o ritmo. Esse esquema rítmico tradicional pode, inclusive, ter impacto no aspecto semântico do poema, já que “a aceleração causada pelo acúmulo de tempos fracos poderá denotar – dependendo, é claro, do sentido das palavras em questão – rapidez, leveza, frivolidade, nervosismo etc.”. Um ritmo mais lento, por sua vez, pode enfatizar as palavras e “implicará, conforme o caso, lentidão, gravidade, nobreza, indignação etc.” (BRITO, 2008, 136).

Por se tratar, dessa maneira, de um poema de anatomia fixa, mais especificamente de um soneto petrarquiano, sua marcação rítmica típica parte desse enquadramento estrutural, ainda que passível de desvios com alterações na forma métrica pré-estabelecida. Para perceber como se dá a estrutura característica dos pés jâmbicos no soneto petrarquiano, o esquema gráfico proposto por Britto (2008) para a escansão dos versos ajuda a visualizar e compreender melhor a distribuição das acentuações nos versos, em que: [-] é utilizado para sílabas átonas; [/] para acentos primários; [\] para acentos secundários, [[]] para pausas e [[]] para separação dos pés.

No esquema abaixo, utilizando essa mesma simbologia gráfica é possível visualizar pela escansão do poema como sua configuração rítmica tradicional foi pensada, considerando para esta análise apenas a visão de ritmo associado à métrica, uma vez que o poema segue o esquema fixo característico do soneto.

The poetry of earth is never dead:

- / | - \ | - / | - / | - /

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

When all the birds are faint with the hot sun

- / | - / | - / | - - * | / / *

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

***Desvio com pirríquio e espondeu**

And hide in cooling trees, a voice will run - / | - / | - / || - / | - /
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

From hedge to hedge about the new-mown mead - / | - / | - / | - / | - /
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

That is the Grasshopper's — he takes the lead / - * | - / | \ - * || - / | - /
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

***Inversão trocaica**

In summer luxury,— he has never done - / / - / | - \ || - / | / - * | -
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

***Inversão trocaica/10 sílabas/contagem até a última sílaba tônica**

With his delights; for when tired out with fun - / | - / | - / | - / | - /
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

He rests at ease beneath some pleasant weed. - / | - / | - / | - / | - /
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

The poetry of earth is ceasing never: - / | - \ | - / | - / | - / | - *
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

***10 sílabas/contagem até a última sílaba tônica**

On a lone winter evening, when the frost - / | - / | - / | - || / | - /
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Has wrought a silence, from the stove there shrills - / | - / | - || / | - / | - /
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

The Cricket's song, in warmth increasing ever, - / | - / || - / | \ / | - / | - *
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

***10 sílabas/contagem até a última sílaba tônica**

And seems to one in drowsiness half lost, - / | - / | - / | - \ | - /
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

The Grasshopper's among some grassy hills. - / | - \ | - / | - / | - /
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Como é possível notar pela divisão silábica do poema, os versos tem dez sílabas e a maioria segue o padrão métrico do pentâmetro iâmbico, com exceção dos desvios que ocorrem nos versos 2, 5 e 6. Os versos no poema, por consequência, seguem uma estrutura de verso regular com uma métrica pré-estabelecida típica do soneto petrarquiano, porém ocorrem alguns desvios que apontam para uma construção rítmica enquanto continuidade e expansão.

Apesar de os poemas com versos regulares e métrica definida, como é o caso dos sonetos petrarquianos, terem sua base rítmica limitada a essa questão, o ritmo, como diz Meschonnic (2010), pode ser entendido “como a organização do movente” e da “própria operação do sentido no discurso. A organização (da prosódia à entonação) da subjetividade e da especificidade de um discurso: sua historicidade” (p.43). Assim, segundo o autor, “o objetivo da tradução não é mais o sentido, mas bem mais que o sentido, e que o inclui: o modo de significar” (MESCHONNIC, 2010, p.43). Dessa forma, escolhas imagísticas, gráficas, sonoras, tudo diz respeito a esse *modo de significar* que Meschonnic (2010) reconhece como o ritmo do poema. Apesar de reconhecer que esses aspectos não ocorrem isoladamente em um poema, em um primeiro momento, eles serão apresentados de forma separada, em uma tentativa de, tal qual sugeriu Haroldo de Campos (2011, p.42), fazer na composição poética uma “visissecção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso”.

4.1.2 Imagística

Outras características também merecem ser ressaltadas aqui para uma melhor compreensão do pensamento rítmico que envolve o poema — lembrando que o ritmo é pensado aqui para além da métrica e como totalidade da ordem do contínuo. Por exemplo, John Keats, seguindo a tendência do soneto petrarquiano

quanto à alternância de imagens entre as estrofes e à presença de um ponto de virada a partir do nono verso que inicia o esquema de tercetos, propõe uma mudança na paisagem com a variação de estações do ano, com o verão aparecendo nos primeiros oito versos e o inverno nos últimos seis versos. Os contrastes imagísticos que marcam essa alternância na paisagem podem ser melhor visualizadas pelas palavras do poema destacadas no esquema abaixo (o uso do negrito se deu para separar as palavras):

Quartetos

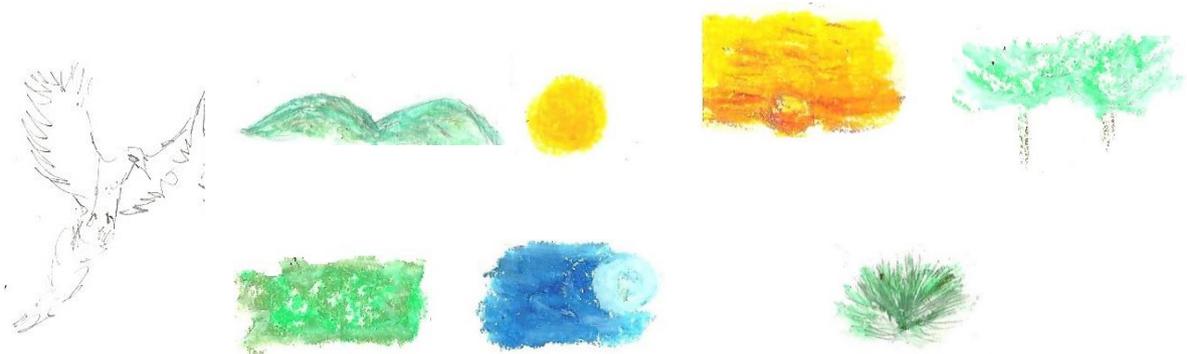
birds **sun** trees **hedge** mead **Grasshopper** summer **weed**

Tercetos

winter evening **frost** stove **Cricket** hills

A paisagem trazida por Keats nos quartetos é mais solar, com imagens de pássaros, árvores, gafanhoto, gramíneas, Sol. Já nos tercetos, as imagens trazem uma paisagem mais melancólica, com a presença de elementos como: noite, inverno, geada, grilo, fogareiro, colinas. Uma representação menos atenta ao ritmo e sua conexão com os diferentes elementos que compõem o poema se voltaria apenas para uma abordagem visual direta da imagística evocada por Keats. Seria quase uma *tradução literal* dos versos para a linguagem visual (fig.1):

Figura 1. Tradução visual literal de *On the Grasshopper and Cricket*





Fonte: elaborado pela autora (2022).

Ainda que os substantivos evoquem as imagens centrais que fazem parte do poema e já apontem para a possibilidade de associações visuais diretas como exemplificado pelos desenhos acima, em um poema, ao se pensar no ritmo como detonador da composição tradutória, as imagens aparecem a partir do emaranhado verbal, visual e sonoro detonado pelos encadeamentos propostos pelo poeta.

No âmbito verbal, por exemplo, o uso de qualificativos ajuda a traçar os contornos da imagem, como os adjetivos *hot* e *pleasant* que aparecem, respectivamente, junto de *sun* e *weed*, e acabam enfatizando, nesse caso, a intensidade do calor do sol, seu aspecto vibrante, e *pleasant weed*, por sua vez, traz a dimensão da textura da gramínea, onde o gafanhoto se sente confortável para descansar. Perceber ainda como se dá o fluxo das imagens no poema amplia as possibilidades de sua reimaginação. Em *On the Grasshopper and Cricket*, por exemplo, o poeta faz um encadeamento de imagens que propõe um constante despertar da poesia pela resistência da vida na Terra. Keats traz, nesse sentido, a ideia do ciclo de renovação que ocorre na natureza: a imagística segue o fluxo contínuo vital que impede a morte da poesia. A conexão das imagens nesse poema é feita pelo som: enquanto os pássaros esmorecem com o calor no verão, outra voz assume o vazio deixado por eles: a voz do gafanhoto. No inverno, a paisagem hostil dá destaque ao canto de outra criatura, o grilo. Keats, então, sugere que não há um silêncio absoluto na paisagem. As imagens se sucedem e se renovam constantemente pelo movimento na natureza.

As escolhas gráficas de Keats também influenciam a composição imagética do poema. Por exemplo, ao optar pela letra maiúscula para *Grasshopper* e *Cricket* (em português, gafanhoto e grilo), o poeta dá destaque às figuras desses insetos, mais especificamente, ao som que produzem e que mantêm a existência poética em

movimento. Gafanhoto e grilo¹¹, apesar de confundidos por sua similaridade, são insetos diferentes, principalmente em relação ao som que produzem e ao período do dia que preferem — enquanto o gafanhoto, que possui antenas curtas e é considerado um inseto diurno, produz um som agudo mais contínuo que ocorre em decorrência do atrito entre pernas e asas; os grilos, mais ativos no período noturno, têm antenas mais longas e são facilmente reconhecidos pelo som noturno que produzem para atrair fêmeas: o “cri-cri-cri”, com pausas entre as emissões e originado do bater das asas anteriores. Outra característica deles é que o grilo tem o corpo mais achatado e cores como marrom e preto, mas de aspecto mais opaco e escuro; já o gafanhoto pode ter uma coloração variada, sendo verde, marrom-escuro, preto, exibindo uma cor uniforme ou algumas manchas com tonalidades diferentes.

As cores que Keats insinua para o poema, como demonstrado pelo exemplo do gafanhoto e do grilo, podem ser percebidas pela própria existência à qual a palavra faz referência. Como se pode perceber, na tentativa de fazer uma apresentação visual rápida dos aspectos principais presentes no poema, algumas cores apareceram por associação direta com o elemento representado verbalmente. Tem-se, assim, exemplificando de uma forma bem simplista, o predomínio do verde, do amarelo e de variações de azul para a composição do céu no verão e no inverno, durante o dia e a noite. No esquema ilustrado (fig.1) das imagens, pássaros, gafanhoto, grilo e fogareiro foram representados com o uso de grafite em preto e branco pela não associação direta com uma cor específica.

Outro recurso gráfico utilizado que interfere na percepção da imagística do poema é a pontuação, associada ao tempo das imagens. Assim, o uso de vírgula, dois-pontos e ponto-final por Keats interfere na duração das imagens, estabelecendo um ritmo para sua transição, o que será explicitado nos comentários sobre o processo tradutório.

Para esquematizar possíveis variações imagísticas, foi proposto o esquema inicial abaixo apenas para se ter uma visão geral inicial de algumas nuances que já podem ser observadas em um primeiro momento. Com a finalidade de separar as

¹¹Informação retirada da matéria “Gafanhoto, grilo, esperança, louva-a-deus ou bicho-pau? Veja como diferenciar esses insetos”. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/terra-da-gente/noticia/2020/09/16/gafanhoto-grilo-esperanca-louva-a-deus-ou-bicho-pau-veja-como-diferenciar-esses-insetos.ghtml>. Acesso em 18 de novembro de 2022.

imagens, será utilizado o mesmo símbolo usado para a separação dos pés apenas para efeito de síntese e associação com a estrutura poética, em que as imagens centrais (destacadas no esquema com cores associadas à sua ocorrência na paisagem, sendo a ocorrência do preto em algumas dessas imagens centrais mantida pela não associação direta com alguma cor) sofrem alterações por elementos que influenciam sua composição — como, por exemplo, adjetivos, verbos, advérbios, uso de pontuação (destaque em negrito com aumento de fonte para a pontuação), uso incomum de maiúscula (destaque com aumento da fonte):

Imagística do poema

poetry of earth| never death:

birds faint| hot sun

hide in cooling trees| a voice will run

hedge to hedge| about new-mown mead

Grasshopper |takes the lead

summer luxury

(Grasshopper) with his delights;| tired out with fun

rests at| pleasant weed.

poetry of earth| ceasing never:

lone winter evening, | frost

silence, | from the stove there shrills

Cricket's song, | in warmth increasing ever,

in drowsiness half lost,

seems Grasshopper |some grassy hills.

Embora essa representação básica da imagística do poema sintetize pontos importantes a serem considerados em sua reimaginação (como a relação com recursos gráficos, as cores que surgem por associações diretas com o elemento

representado, a influência de qualificativos para as nuances da composição etc.), somente nos comentários sobre as escolhas tradutórias ficarão mais explícitas as possibilidades imagísticas percebidas.

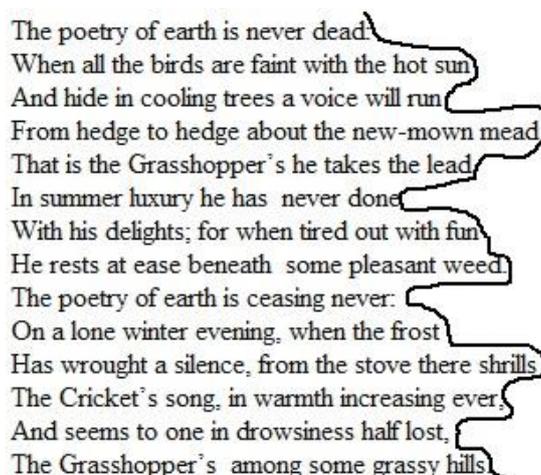
4.1.3 Visualidade

Como marcas gráficas significativas do poema pode-se apontar o uso de maiúscula para *Grasshopper* e *Cricket*, a ausência de quebra do soneto em estrofes, o uso de vírgulas, ponto-final, dois-pontos e travessão. As implicações desses elementos para o ritmo do poema serão discutidas nas notas tradutórias por ser necessário sua percepção em conjunto com os outros recursos utilizados.

Para a percepção sobre a visualidade do poema, senti necessidade ainda de entender o espaço ocupado pelas palavras na página e o ritmo espacial da escrita dos versos. Dessa maneira, para compreender o espaço do poema e das palavras nos versos, contornei todos os versos e as palavras com uma linha utilizando a ferramenta *lápiz* no Paint. Ainda que esse espaço original dependa da tipografia escolhida, tamanho da fonte etc., acredito que as oscilações feitas pelo formato das letras e a quantidade de palavras produzam efeitos similares aos encontrados.

Na mancha do poema, nota-se um padrão curvo acentuado pela presença de linhas sinuosas, como é possível ver na imagem abaixo:

Figura 2. Desenho da linha formada pela mancha do poema



The poetry of earth is never dead:
 When all the birds are faint with the hot sun
 And hide in cooling trees a voice will run
 From hedge to hedge about the new-mown mead
 That is the Grasshopper's he takes the lead
 In summer luxury he has never done
 With his delights; for when tired out with fun
 He rests at ease beneath some pleasant weed
 The poetry of earth is ceasing never:
 On a lone winter evening, when the frost
 Has wrought a silence, from the stove there shrills
 The Cricket's song, in warmth increasing ever,
 And seems to one in drowsiness half lost,
 The Grasshopper's among some grassy hills

Já no espaço ocupado pelas palavras na página, o ritmo é dado pelas ascendentes e descendentes das letras, que são, respectivamente, partes acima e abaixo da altura-x (altura da parte principal das letras desconsiderando ascendentes e descendentes).¹²

Figura 3. Imagem do espaço das palavras

The poetry of earth is never dead!
 When all the birds are faint with the hot sun
 And mid the cooling trees a voice will run
 From hedge to hedge about the new-mown mead
 That is the Grasshopper's he takes the lead
 In summer luxury he has never done
 With his delights for when tired out with fun
 He rests at ease beneath some pleasant weed

The poetry of Earth is ceasing never
 On a lone winter evening, when the frost
 Has wrought a silence, from the stove there shrills
 The Cricket's song, in warmth increasing ever
 And seems to one in drowsiness half lost
 The Grasshopper's among some grassy hills

Fonte: elaborado pela autora (2022).

¹² Informações sobre anatomia tipográfica retiradas do livro “Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editor e s e estudantes” de Ellen Lupton (2020).

É possível notar uma presença maior de curvas nas linhas que contornam letras ascendentes do que nas linhas que contornam as descendentes. Além do predomínio de palavras curtas (com uma e duas sílabas).

4.1.4 Sonoridade

No tocante ao som, os aspectos fonéticos das palavras e a forma como eles são articulados nos versos são importantes elementos rítmicos, já que a forma como vogais e consoantes se juntam e são pronunciadas alteram os momentos de pausa com o espaço criado entre elas pela própria respiração humana e/ou pela maneira como o corpo se organiza para expressá-las. Essa construção rítmica da palavra no corpo se assemelha ao que Roland Barthes (1990, p.240) reconheceu como sendo o “geno-canto”, ou seja, “o espaço onde as significações germinam do interior da língua e em sua própria materialidade”. Esse nascimento das palavras no corpo a nível sonoro interessa a essa pesquisa pelo impulso do movimento que a palavra aciona no corpo e a percepção de que essa oralidade, como pontuado por Meschonnic (2010), é a pulsação rítmica que se traduz visualmente no espaço da escrita poética. Na prática de reimaginação, a reverberação da sonoridade se deu muito pela correspondência fonética das palavras em inglês e português, pela repetição dos sons, pela distribuição espacial das palavras e pelo uso de outros recursos que serão melhor discutidos nas notas tradutórias. Por enquanto, cabe uma análise criteriosa dos artifícios de Keats.

Como recursos sonoros utilizados no poema que interferem em seu padrão rítmico, é possível ressaltar figuras sonoras (como aliterações e assonâncias), uso de rimas, repetições. Para o esquema de rimas, Keats seguiu o esquema de rimas interpoladas *abba abba* para os quartetos e de rimas misturadas *cde cde* para os tercetos. O poema também possui aliterações e assonâncias que, para Faleiros (2012, p.111), são figuras sonoras que “se distribuem ao longo do verso e/ou do poema, compondo sua tessitura”. As assonâncias podem ser encontradas, por exemplo, na composição que Keats faz para descrever a paisagem de inverno nos versos dos tercetos, com a presença de assonância em /o/ em palavras como *lone*, *stove*, *song*, *one*, por exemplo. Já as aliterações podem ser exemplificadas por

ocorrências como (destaque em negrito para as ocorrências): *hedge to hedge, new-mown mead, grasshopper's among some grassy.*

As repetições também criam um padrão sonoro ao longo do poema. John Keats repete a sentença *The poetry of earth*, os advérbios *never* e *when*, e o substantivo *hedge*. No quadro abaixo, é possível visualizar com mais clareza essas e outras ocorrências sonoras. Para marcar essas construções feitas por Keats, estabeleci cores diferentes para tentar perceber o fluir rítmico construído por essas variações de forma contínua no poema.

Quadro 1. Esquema sonoro do poema

Aliterações e assonâncias	Rimas A	Rimas B	Rimas C	Rimas D	Rimas E	Repetições
Pausas						
On the Grasshopper and the Cricket						
The poetry of earth is never dead.						
When all the birds are faint with the hot sun.						
And hide in cooling trees, a voice will run						
From hedge to hedge about the new-mown mead.						
That is the Grasshopper's—he takes the lead						
In summer luxury—he has never done						
With his delights, for when tired out with fun.						
He rests at ease beneath some pleasant weed.						
The poetry of earth is ceasing never.						
On a lone winter evening, when the frost						
Has wrought a silence, from the stove there shrills						
The Cricket's song, in warmth increasing ever,						
And seems to one in drowsiness half lost,						
The Grasshopper's among some grassy hills.						

Fonte: elaborado pela autora (2022).

A sonoridade do poema também aparece na composição imagística feita por Keats que, evoca o canto de seres na natureza para a transição das imagens. O som, para o poeta, é o movimento que afirma a poesia como presença vital e, por ser existência, induz à constatação da impossibilidade de haver um silêncio absoluto na natureza.

4.2 A proposta entre línguas

Para iniciar a reimaginação, a opção por fazer a passagem dos versos para o português se deu pela tentativa de tatear o processo tradutório por uma perspectiva “verbivocovisual” e realizar a reimaginação pelo exercício de traduzir entre línguas, percebendo as oscilações rítmicas e utilizando-as para marcar a proposta em português neste primeiro momento.

4.2.1 O poema em português

Para o exercício de reimaginação proposto por esta pesquisa, o ponto de partida é a transposição do poema para o português uma vez feita a análise crítica dos versos em inglês. Com essa finalidade, levou-se em consideração o encadeamento rítmico dado pelo poeta, não se limitando à questão métrica, tão associada ao ritmo no caso específico do soneto petrarquiano, normalmente traduzido para o português com a utilização de versos decassílabos. Aliás, buscou-se pensar a estrutura métrica em sua dimensão essencial, ou seja, identificando, como esclarece Faleiros (2012, p.67), “os elementos constitutivos do metro”, ou seja, “a tonicidade e a atonicidade, as pausas e a ausência de pausa”.

A reimaginação pelo ritmo, sob a perspectiva de Meschonnic (2006), considera sua totalidade. O ritmo do poema, nesse sentido, é marcado, então, por uma base regular com uma pequena instabilidade (expressa pela métrica característica do pentâmetro iâmbico e alguns desvios), com uma constante mudança cíclica representada pela transição de imagens características da variação de estações na natureza, com sons de pássaros, grilos e gafanhotos influenciando a velocidade de transição entre as imagens. Outras percepções sobre o ritmo do poema incluem: uso de pontuação que marcam diferentes tempos de pausa, ausência de divisão em estrofes mostrando uma fluência contínua e mais orgânica do ritmo.

Feitas as observações gerais sobre o ritmo, primeiro, portanto, as palavras. Contudo, para encontrar uma correspondência em português para o poema, percebendo a composição poética, tal qual Meschonnic (2006 p.43), como “corpo vivo inteiro”, algumas das estratégias utilizadas foram: atenção ao encadeamento de

imagens proposto, busca pela correspondência sonora das palavras, interpretação das marcas gráficas deixadas. Abaixo, seguem os versos em português e comentários sobre as escolhas feitas nesta primeira tentativa de traduzi-los ainda a partir de um pensamento entre línguas.

O gafanhoto e o grilo

a poesia da terra nunca morre:
 quando pássaros desfalecem ao calor do sol,
 e se abrigam sob o frescor das árvores, corre um canto
 de sebe a sebe, sobre a relva recém-ceifada
 é o gafanhoto – ele assume a jornada
 no esplendor do verão – nunca pausa
 seus prazeres; quando farto de diversão,
 pausa, cede ao aconchego da campina
 a poesia da terra nunca cessa:
 em uma solitária noite de inverno, quando a geada
 forja o silêncio, do fogareiro, um som estridente
 é o cri-cri-cri do grilo sempre sempre mais quente
 e, titubeando de sono, até faz lembrar
 o gafanhoto, entre colinas relvadas

4.2.2 Notas tradutórias

Como já mencionado, o poeta faz uso de aliterações, assonâncias, repetições e esquemas de rima fixos. A linguagem utilizada pelo poeta é simples, sem elementos formais e com predomínio de estrutura direta — seguindo a ordem sujeito/predicado — e ocorrência de algumas inversões dessa estrutura. Keats algumas vezes faz uso da inversão da ordem comum das palavras, como em “*is ceasing never*” e “*in warmth increasing ever*”.

Para essa primeira etapa de composição em português, a tentativa de reconhecer o percurso rítmico seguido por Keats me levou a buscar uma correspondência que acredito não seja possível encaixar em um tipo de linha única

seguida para as escolhas feitas. Ou seja, não foi uma tentativa de priorizar aspectos sonoros, semânticos, imagísticos ou ligados à forma do poema. Ao tatear o ritmo, apareceram correspondências imagísticas, sonoras e estruturais. Às vezes correspondências diretas, outras vezes não. Ao buscar o poema em português, surgiu uma primeira versão que considero estar ainda em estado bruto, sem grandes deslocamentos semânticos e algumas variações formais.

Logo no início fiz uma alteração gráfica colocando as iniciais dos versos em minúscula. Essa opção se deve ao entendimento de que o poema tem um ritmo cíclico, contínuo. Assim, quando o poeta afirma em seu primeiro verso que “a poesia nunca morre”, ele não estabelece um ponto de nascimento, ou seja, um ponto de origem para a poesia. A impressão é de que a poesia na terra existe de forma constante. Outra questão gráfica que surge em decorrência dessa percepção rítmica é a ideia de que não há uma pausa conclusiva no movimento da natureza, daí a opção por não utilizar o ponto-final, embora Keats o utilize para sinalizar três longas pausas: o momento em que o gafanhoto é apresentado como o emissor da voz que dá continuidade à poesia na natureza com o esmorecimento dos pássaros pelo calor do sol; o momento em que o gafanhoto repousa de sua atividade; e, no último verso, o momento em que a figura do gafanhoto aparece novamente como uma referência à atuação do grilo e à possibilidade de um novo ser assumir sua função. Mas, ainda que o ponto-final tenha sido utilizado no poema, percebo sua presença mais como uma sinalização que enfatiza e até determina o tempo das imagens. Por exemplo, quando o ponto-final é utilizado para marcar o descanso do gafanhoto, a impressão é de que houve uma longa pausa até que o ciclo na natureza recomeçasse e houvesse uma transição das estações. Ao empregar essa pontuação antes da introdução da figura do gafanhoto no poema — mais especificamente de sua imagem, pois sua voz já estava ecoando na paisagem —, Keats dá destaque para a voz do gafanhoto pelo silêncio imposto pelo ponto-final, prolongando sua sonoridade e a transitoriedade das imagens que passam a se repetir constantemente, como se a voz estivesse atravessando árvores em diferentes espaços, prolongando infinitamente a repetição *from hedge to hedge*. É como se, com o ponto-final, a voz cedesse lugar ao silêncio, pois já estaria muito distante para ser ouvida. Já no último verso, o ponto-final alude à pausa do gafanhoto e ao reinício do ciclo. A opção de

retirar o ponto-final se deu, portanto, para deixar que as palavras imponham o ritmo de continuidade dado por Keats e trabalhar as pausas imageticamente.

A pontuação aparece neste primeiro momento como um recurso gráfico muito utilizado para marcação espacial do tempo no poema e, conseqüentemente, influencia também sua composição semântica. Assim, Keats se vale de vírgulas, dois-pontos, ponto e vírgula, ponto-final e travessão para construir pausas dentro de um esquema métrico que dita um ritmo característico ao poema. O poeta, apesar da lógica estrutural fixa do soneto petrarquiano, com a pontuação deixa outras marcas em seus versos. Outro ponto que merece destaque no que se refere às oscilações gráficas presentes no poema é a utilização de iniciais maiúsculas para o gafanhoto e o grilo, no caso, *Grasshopper* e *Cricket*. A opção pela letra maiúscula ressalta a atuação desses dois seres na composição. Com essas observações gerais sobre o poema, a partir do parágrafo seguinte apresentarei algumas reflexões que levaram às escolhas apresentadas para a transposição dos versos do inglês para o português.

No primeiro verso, o poeta faz uma afirmação categórica com o uso de advérbio de negação e introduz o poema com a utilização de dois-pontos. Keats termina o verso com a palavra *dead* que representa o fim da existência, no entanto sugere que há uma continuação ao utilizar os dois-pontos e não um ponto-final, ou seja, a palavra *dead* insinua um fim, mas ao mesmo tempo inicia o ciclo de transição da natureza marcada pelas alternâncias de paisagem no poema. Optei, portanto, em manter o sinal de dois-pontos.

No segundo verso, com mais palavras no verso e o predomínio de palavras monossilábicas, parece haver uma velocidade rápida ao pronunciá-lo. Porém, como as palavras são mais curtas, tem-se a impressão de ser criado um pequeno espaço entre elas, embora a pronúncia de algumas seja feita conjuntamente. Uma observação importante é que nesse verso Keats já começa a utilizar *When*, que se repete em outros versos do poema. Sendo assim, mantive o advérbio *quando* para marcar essas repetições. A opção por traduzir *are faint* por *desfalecem*, além de resguardar o sentido, também se deve à percepção de que a palavra ecoa os sons dos termos em inglês, tanto pela repetição dos sons das vogais como das consoantes, mais especificamente /f/ e o som similar das consoantes nasais /n/ e /m/. O mesmo ocorre com os sons de *hot sun* e *calor do sol*, a intensidade da

imagem pretendida por Keats é mantida, assim como os sons das vogais e consoantes, porém não de maneira direta, como ocorre com o som de /h/ em inglês pronunciado como um acentuado /r/, em que a referência à intensidade da pronúncia do /r/ é alcançada em *calor*. Os sons /lor/ e /do/ se misturam, e não há espaço, ou silêncio, entre os fonemas, exaltando a imagem do Sol no fim do verso. Ao suprimir *all* e *the* da tradução, quis dar destaque à imagem dos pássaros e ao som do /s/ que parece se prolongar de *birds*, gerando uma sensação do movimento próprio dos pássaros.

No terceiro e no quarto verso, a imagem da voz que corre na natureza em *from hedge to hedge* traz a ideia de que essa voz se materializa e sai cortando a paisagem, atravessando áreas distantes. Optei por seguir o sentido de *correr* para *run* para manter o deslocamento imagístico de se pensar em uma voz que é corpo, que, como se tivesse pernas, está conectada à terra, mas que também tem afinidade com o vento e se desprende de sua corporeidade para ultrapassar os limites espaciais. O uso de *sob* o remete aos sons vocálicos iniciais de *cooling*, assim como a opção feita por *frescor* para traduzir *cooling*, pois traz alguns sons vocálicos e consonantais de *cooling* e *trees*. Utilizei *canto* para traduzir *voice* para associar às variações melódicas próprias das emissões vocálicas do gafanhoto que já passa a estar presente no poema a partir desse verso. No quarto verso, as escolhas também foram feitas buscando correspondência semântica, sonora e imagística.

O quinto verso traz a imagem do gafanhoto assumindo o vazio deixado pela ausência do canto dos pássaros na natureza. Sua voz mantém a harmonia das cores do verão e toda a sua luminosidade. As palavras foram escolhidas para trazer essa explosão solar característica dessa estação do ano, mantendo a referência de repetição de vogais, ainda que não diretamente, conseguida em *summer luxury*. As vogais que se repetem são outras, mas o ritmo imposto pela composição permanece. Assim como a opção por usar *pausa* para traduzir *never done* e estabelecer uma harmonia com *prazeres* pela repetição consonantal. Além disso, ao traduzir *for when tired out with fun* por *quando farto de diversão*, a imagem e o som das palavras são correspondentes.

Para o oitavo verso, optei por traduzir o trecho *he rests at ease* por *pousa* acrescentando uma vírgula para acentuar o descanso tirado pelo gafanhoto que se

entrega ao verde da campina achando aconchego em sua superfície. “Pousar” aparece quase como uma consequência natural de alguém que não pausa e mantém o fluxo da poesia na terra e apenas se coloca no chão para um breve repouso e passagem de “função” para outra criatura. Nos versos nove e dez mantive a estrutura proposta por Keats. No nono verso, Keats repete a afirmação que introduz o poema e retoma a intenção cíclica do ritmo. Inclusive, é a partir do nono verso que o poema tem uma mudança imagística importante, representando a passagem de estação, sugerindo alterações climáticas e uma paisagem mais melancólica típica do inverno. A partir desse verso até o último, Keats apresenta outro cenário para agora introduzir a figura do grilo, que passa então a ser o guardião da poesia, evocando-a, por meio de seu canto. Para a tradução de *Cricket’s song* optei por utilizar uma onomatopeia, reproduzindo graficamente o som emitido pelo grilo, o que remete ao som de seu nome em inglês, repetido no mesmo verso na segunda sílaba de *increasing*. Para transmitir a ideia de um calor que se intensifica pela ação do fogareiro e que reflete no aumento gradativo da intensidade do cantar do grilo, optei por repetir o advérbio *sempre*. Para a tradução do trecho *in drowsiness half lost* optei por *titubeando de sono* tanto pelo sentido que no inglês se refere a alguém que está um pouco perdido de sono, quase que deixando esvair a consciência e, pela imagem que suscita do grilo cambaleando e, como o gafanhoto, vai se entregando ao descanso aos poucos. Nesse sentido, *titubear* traz essa imagem do grilo oscilando, gaguejando em suas emissões. A própria palavra traz esse ritmo oscilante ao ser pronunciada, principalmente pelas sílabas *ti-tu*. Quando Keats compara o grilo ao gafanhoto ao caminhar para o fim do poema, dá a entender que o ciclo irá se repetir e poderá ser recomeçado por outro ser na natureza, como ocorreu com o gafanhoto. Não há um fim para o poema, há sempre um novo ponto de começo para o ciclo.

Nessa versão em português não foram consideradas questões formais relacionadas ao aspecto métrico, além de não ter sido um objetivo realizar uma correspondência direta de rimas e unidades sonoras quanto a repetições exatas de vogais e consoantes em assonâncias e aliterações, respectivamente. Essas oscilações serão abordadas ainda na proposta de reimaginação final do poema neste trabalho.

4.3 Recomposição imagística do poema

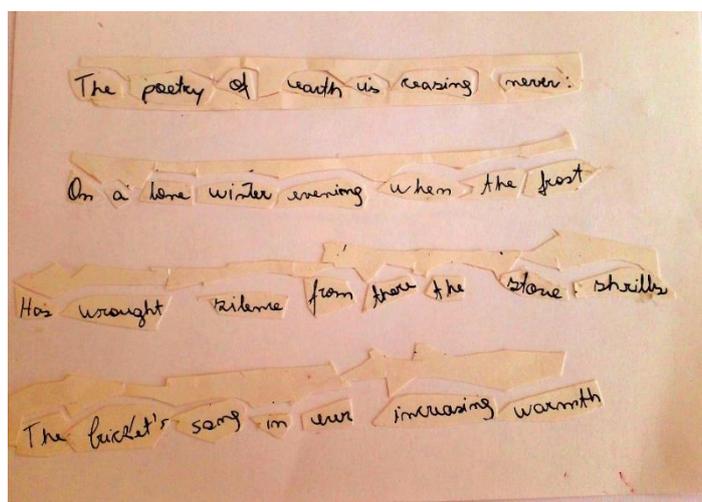
O processo de transpor os versos em inglês para o português serviu de base para a construção de diferentes imagens na paisagem da memória, influenciando, certamente, para utilizar o conceito abordado por Herberto Helder (2017) ao refletir sobre a construção imagística feitas em um poema, as *montagens tradutórias* propostas nesta reimaginação. Inicialmente, a exposição das minúcias dos versos de John Keats foi uma tentativa feita para sentir o ritmo do poema, uma espécie de pulsão vital entregue pelo poeta em sua escrita. Foi preciso, assim, me conectar com as imagens trazidas pelo poeta, entendendo a transição sugerida, o tempo reivindicado pelas palavras. Ao lidar com as palavras, tive a impressão de que elas seguiam um curso que lhes permitia voltar a um ponto de origem indefinido. A sucessão de imagens trazidas por Keats com a mudança de estações, o jogo proposto entre o claro e o escuro (a luminosidade do verão e a escuridão da noite no inverno), os bichos saltadores anunciando a transição imagística, a semelhança exaltada entre grilo e gafanhoto no último verso; tudo isso me remeteu à imagem do círculo como forma do poema. Com essa percepção da forma cíclica do poema e construções paisagísticas simples, ressaltando a alternância constante da paisagem na natureza, defini uma paleta de cores com as quais iria trabalhar para, a partir delas, estabelecer variações de acordo com as alternâncias rítmicas encontradas.

Logo, optei por utilizar basicamente as cores azul, verde, amarelo e vermelho, estabelecendo variações de valor dos tons considerando a luminosidade delas, efeito conseguido a partir de uma maior ou menor presença de branco ou preto. A variação da intensidade foi uma possibilidade encontrada para criar ritmo para a composição com inspiração na própria dinâmica proposta por Keats, que trouxe à sucessão constante da luminosidade na atmosfera em diferentes estações do ano. Para a composição imagística feita com as palavras, utilizei a base da métrica do soneto petrarquiano, criando variações similares às alternâncias entre sílabas átonas e tônicas no poema, estabelecendo essa relação a partir de uma maior presença de branco ou preto na cor (fraco, maior luminosidade, tons mais claros, maior presença de branco; forte, menos luminosidade, tons mais escuros, maior presença do preto). Essas construções, no entanto, algumas vezes coincidem com a métrica da palavra em inglês do poema original, outras vezes, não; seguindo essa

dinâmica apenas como referência para a composição rítmica. Os tons do fundo dos poemas marcados pelo espaço das páginas seguiram a alternância de cores encontradas nas paisagens sugeridas pelos versos, no entanto, como Keats estabelece um jogo entre a luz e a escuridão, o verão e o inverno, e parece querer revelar a semelhança que existe entre esses aspectos contrastantes, brinquei com essas variações inserindo, por exemplo, tons mais escuros de verde nos quartetos, e tons mais claros de verde e azul nos tercetos.

A partir da definição da lógica seguida pelas cores, iniciei a procura pelas linhas e pela forma de dispor os versos na página. Senti necessidade de entender a estrutura dos versos e o espaço ocupado pelas palavras para perceber o gesto que poderia orientar a composição gráfica. Nessa busca de *tocar* o poema, comecei escrevendo os versos e depois recortando as palavras para perceber o seu fluxo no espaço (fig.4).

Figura 4. Fotografia do início do processo de reimaginação



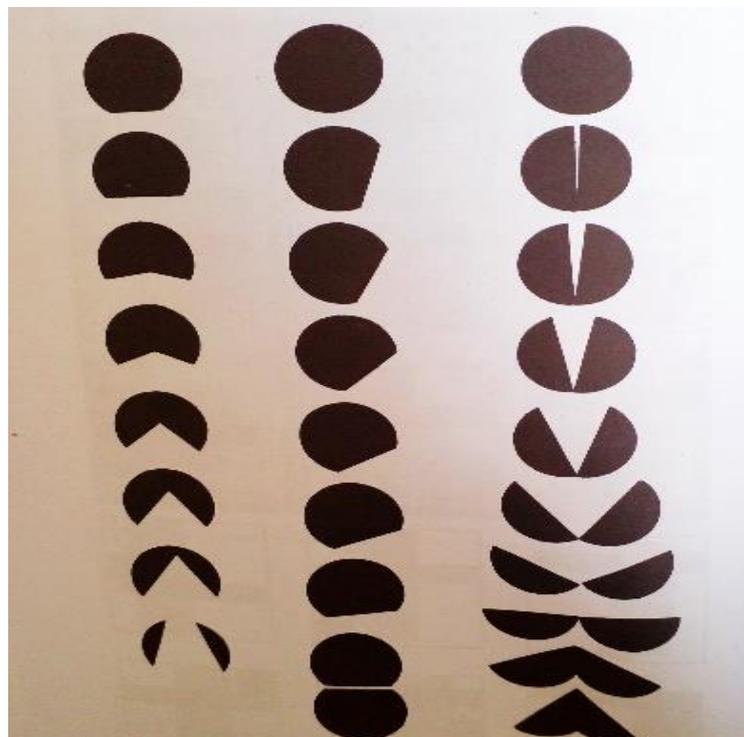
Fonte: elaborado pela autora (2022).

Na sequência, desenhei linhas acima e abaixo dos versos, como pode ser visto na figura 3 sobre a análise crítica da visualidade do poema. Percebi uma predominância de letras ascendentes. O desenho dos versos na página despertou meu interesse e tracei uma linha do início ao fim do poema (fig.2). Com a variação da linha, notei um movimento curvo e constante. Para a composição, portanto, optei por dispor os versos em formato circular, alternando entre um padrão descendente e

ascendente das linhas de acordo com o sentido e a imagística reivindicados para os versos. Embora a disposição gráfica de alguns versos sigam ainda o apelo visual das palavras e se liberte da lógica de linhas e curvas encontrada, quando a opção se dá pelo formato circular para a disposição gráfica, ela entra em consonância também com a forma do poema.

Nesse sentido, em virtude da contínua transitoriedade paisagística em Keats, tentei reproduzir visualmente essa característica optando por um modelo circular para as páginas. Em cada página-poema foram feitos cortes tendo como base a forma do círculo, de maneira a conectar os versos pela disposição espacial, abrindo zonas de interseção entre eles e criando novos sentidos para os versos pelas imagens formadas. Os cortes foram feitos de forma experimental e também baseados nas sequências de imagens obtidas a partir do círculo presente no livro *Design e Comunicação Visual* de Bruno Munari (fig.5).

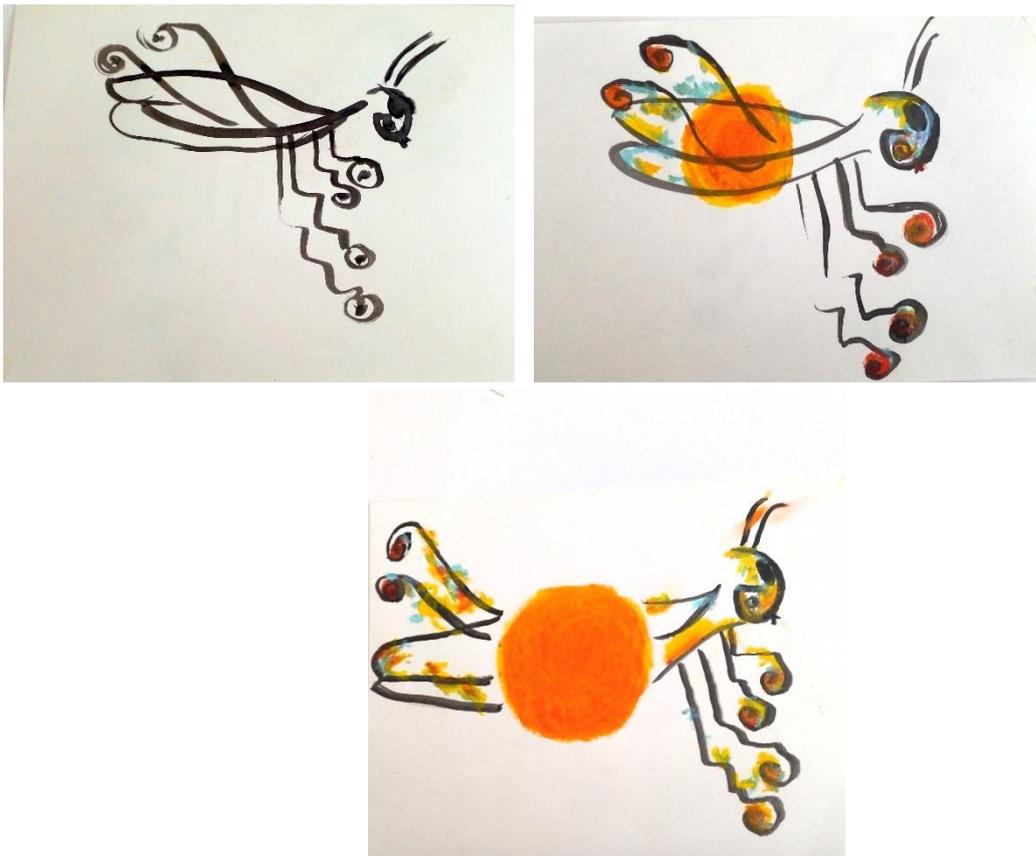
Figura 5. Imagens obtidas pela experimentação com o círculo



Fonte: Bruno Munari (2020, p.138).

Outra definição inicial do processo de feitura das montagens tradutórias foi a imagem do grilo e do gafanhoto. Como Keats, ao colocar os nomes do gafanhoto e do grilo no poema em letra maiúscula, enfatiza a importância desses insetos para o poema, fiz alguns esboços para entender sua dinâmica e como a figura deles poderia ser inserida na composição poética. Os sons que os dois insetos saltadores emitem aparecem como elementos de conexão entre as imagens e representar visualmente essa característica foi uma escolha que ajudou a traçar os contornos das figuras. O gafanhoto, por exemplo, emite seu som a partir da fricção entre patas e asas, o que me remeteu à imagem das patas como um arco de violino e trouxe a possibilidade de desenhá-las fazendo referência a notas musicais. Abaixo a imagem de alguns esboços da ilustração juntamente da imagem final do gafanhoto.

Figura 6. Esboços para a ilustração do gafanhoto



Fonte: elaborado pela autora (2022).

Para as cores do gafanhoto utilizei variações mais quentes que remetem ao verão — laranja, vermelho e amarelo —, já que seu canto é responsável por exaltar as cores dessa estação; e o azul, remetendo ao céu durante o dia. Ainda que essa seja a principal representação do gafanhoto no poema, outras representações foram feitas e serão discutidas nos comentários sobre cada verso. Para a ilustração do grilo, como sua emissão sonora é graficamente conhecida pela onomatopeia *cri-cri-cri*, representei sua imagem com um aspecto mais gráfico, utilizando a onomatopeia para formar suas asas, uma vez que o som emitido por eles é criado pela fricção das asas. A imagem foi criada no programa Indesign a partir do próprio nome “grilo”.

Figura 7. Ilustração do grilo



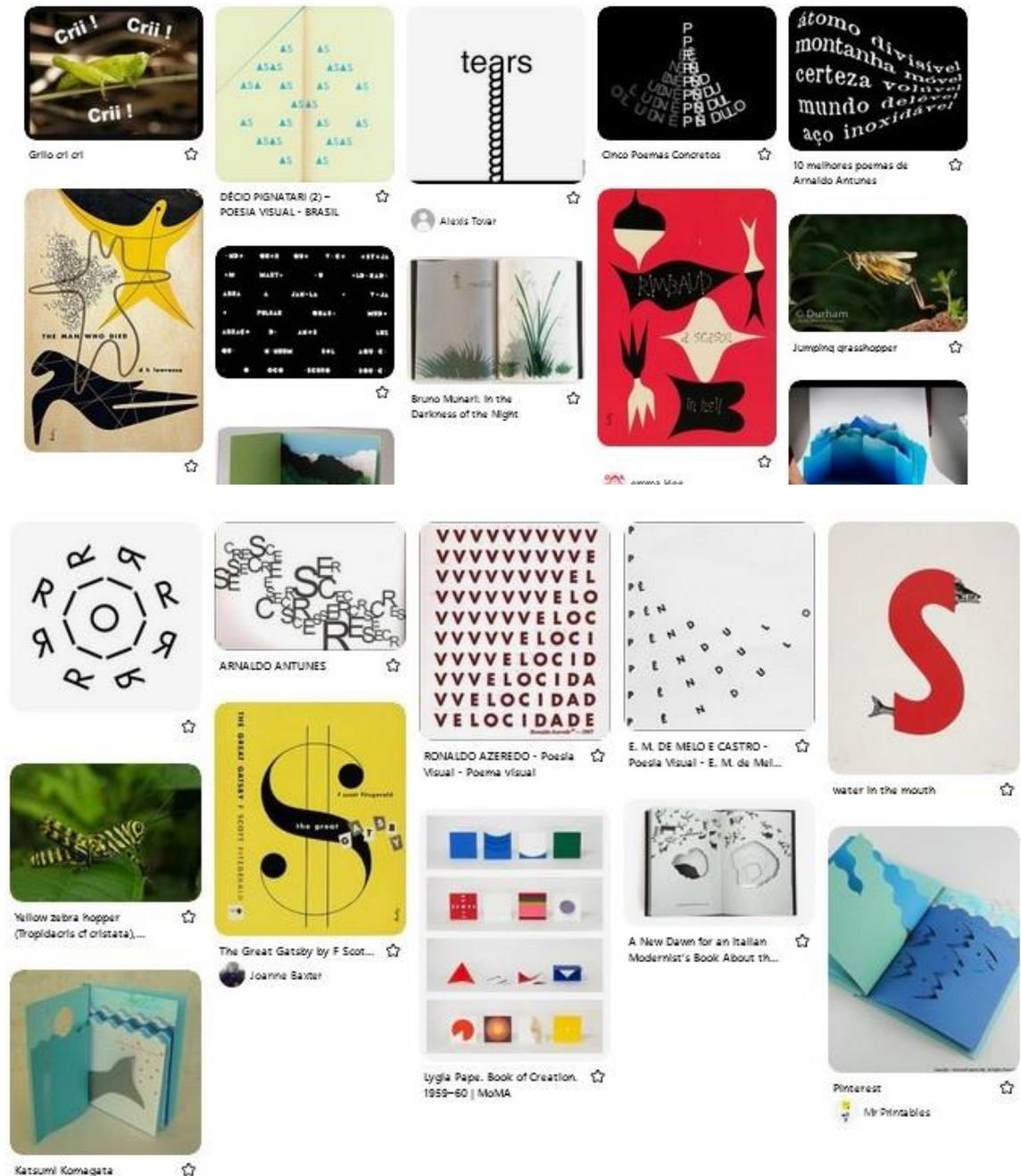
Fonte: elaborado pela autora (2022).

As fontes utilizadas para construção dessa imagem foram a Minion Pro e a Juice ITC, sendo ambas escolhidas pelo formato das letras que possibilitaram a construção do desenho. Ao variar a cor e o tamanho das letras brinquei com a intensidade do canto do grilo, ficando menos potente e mais contínuo no decorrer do tempo, com algumas emissões mais fortes no final. Comentarei mais sobre o desenho ao discutir cada verso mais adiante. A Minion Pro é uma fonte mais encorpada e a Juice ITC é mais longilínea, com uma distância menor entre as letras, o que permite brincar com a oscilação entre graves e agudos na emissão do canto do grilo. De uma forma geral, foram aplicadas doze fontes diferentes ao longo da reimaginação do poema, escolhidas de acordo com as nuances dadas à interpretação dos versos, sendo que a presença delas será abordada de forma mais detalhada para cada caso.

Para a reimaginação espaçotemporal do poema, a pesquisa de referências visuais foi outra fase do processo que abriu caminho para a composição tradutória.

Ao longo da transposição dos versos do poema para o português, fui alimentando uma pequena coleção de imagens de trabalhos com os quais tenho afinidade estética e que inspiraram as montagens feitas (figuras 8 e 9).

Figuras 8 e 9. Memória visual da composição tradutória



Fonte: coletânea da autora no Pinterest. Disponível em: <

<https://br.pinterest.com/martinsticiane/dissertação>>. Acesso em 10 de janeiro de 2023.

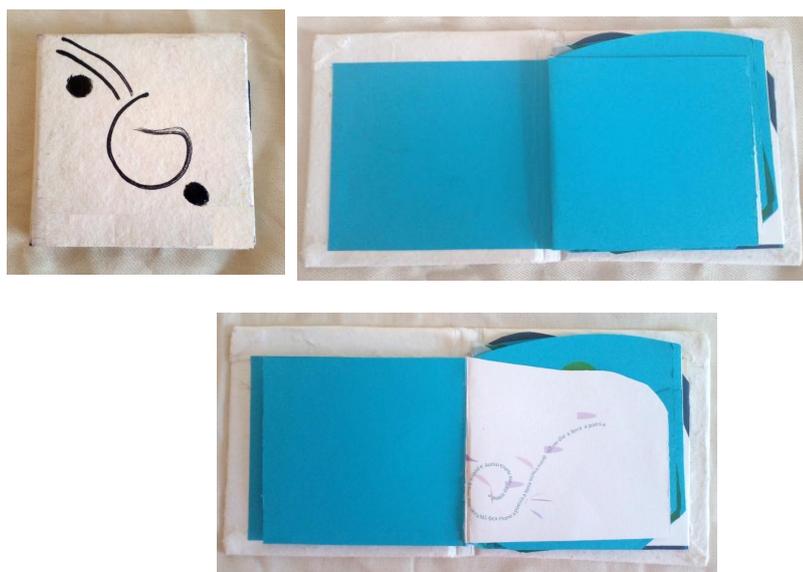
As referências foram pesquisadas pela internet e agrupadas na rede social Pinterest, uma plataforma visual muito utilizada para compartilhamento e registro de imagens. Entre as imagens estão presentes experimentações editoriais, como os livros de Bruno Munari, Katsumi Komagata e a obra *Livro da Criação* de Lygia Pape; poemas visuais; experimentações gráficas de designers como Paul Rand e Alvin Lustig; além de imagens diversas de grilo e gafanhoto. Essas referências trouxeram possibilidades de construção visual com palavras, papel e ilustração, a partir de cortes, uso da cor, disposição espacial de letras, uso de imagens para substituir letras.

Feitos os comentários gerais, farei algumas observações sobre cada verso de modo a facilitar a compreensão da proposta de reimaginação para *On the Grasshopper and Cricket*.

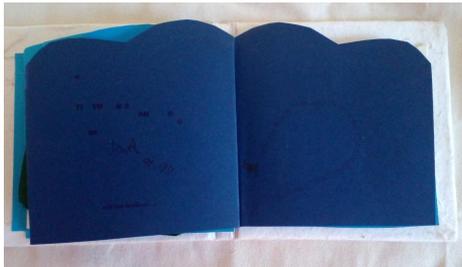
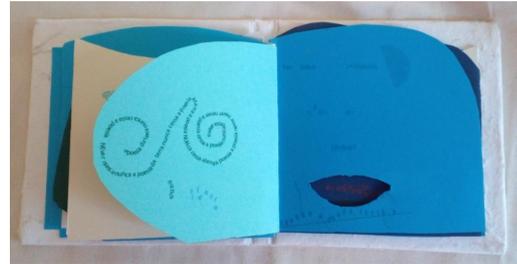
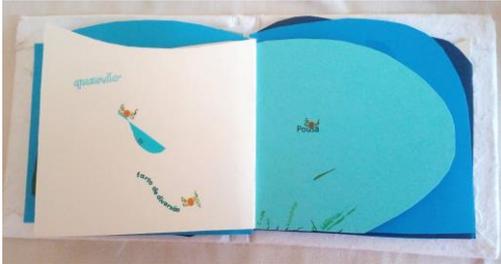
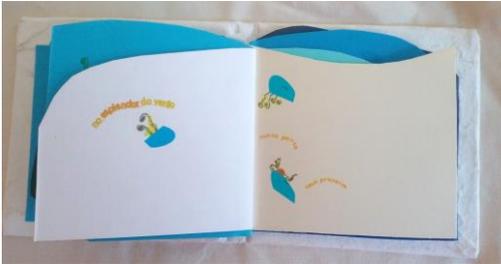
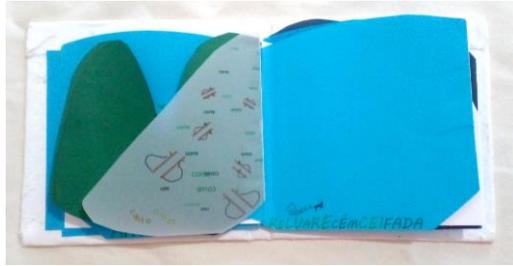
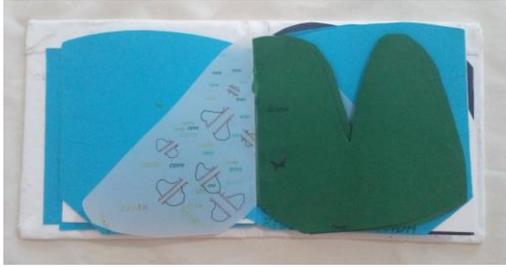
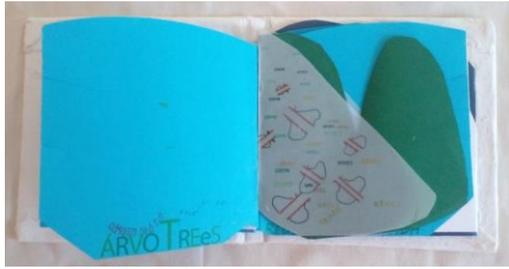
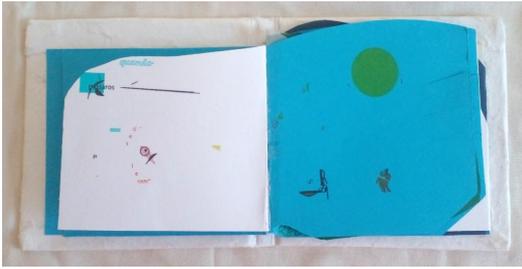
*O gafanhoto e o grilo*¹³

Abaixo seguem imagens da proposta tradutória feita para o poema de John Keats. A reimaginação do poema será explicada com detalhes para cada verso.

Figura 10. Fotografias da reimaginação de *On the Grasshopper and Cricket*



¹³ As imagens do trabalho podem ser encontradas ainda no link: <https://issuu.com/ticimartins/docs/sobreogafanhotoeogrilo.pptx>.





Fonte: elaborado pela autora (2023).

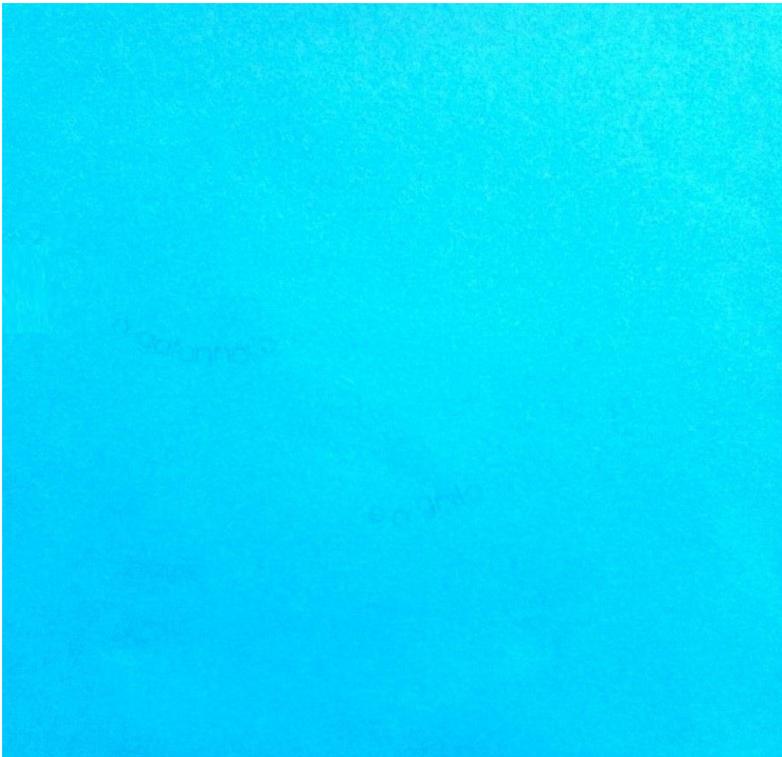
Capa, guardas e título

Figura 11 – Imagem da capa



Fonte: elaborado pela autora (2023).

Figura 12 – Imagem da guarda e título



Fonte: elaborado pela autora (2023).

A reimaginação começa com uma ilustração em nanquim sobre papel artesanal de algodão. Para o início do poema, optei por fazer uma ilustração mais gráfica, criando uma nota musical a partir da letra “g”, que dá origem ao nome do gafanhoto em português e inglês e do grilo em português. Quis brincar com o desenho da letra, fazendo um contorno mais homogêneo na linha do “g” que também pode dar origem ao “c” sem a volta direcionada ao interior da letra “g” que a diferencia do “c”, letra esta que dá origem ao nome do grilo em inglês e também à onomatopeia do canto do grilo. Busquei trabalhar com o preto e o branco, responsável pela luminosidade das cores, característica utilizada para as variações de tons aplicadas na composição. O desenho faz uma referência ao som propagado na paisagem pelos insetos saltadores apresentados por Keats. O papel artesanal de algodão traz a imagem da nuvem para a composição, complementando a visualidade de todos os outros versos. Com essa imagem, o título aparece em uma guarda feita em papel azul em fonte Arbotek, variante Thin, cor cinza, com distribuição suave das palavras em linhas descendente e ascendente, imitando o

movimento das nuvens no céu. As características da fonte trazem suavidade para o título, que foi colocado na guarda presa à capa, deslocando-o de seu local habitual da leitura e causando uma leve dificuldade para ler o título pela mistura de cores propositalmente, a fim de provocar uma experiência de leitura similar à experiência que temos ao observar as nuvens e tentar descobrir o desenho que elas formam.

The poetry of earth is never dead:

Figura 13. Reimaginação do verso 1



Fonte: elaborado pela autora (2023).

Figura 14. Reimaginação do verso 1 em detalhe



Fonte: elaborado pela autora (2023).

Para este verso, as palavras foram dispostas em espiral, como se estivessem sendo lançadas no ar pelo movimento de pássaros e insetos saltadores que propagam a poesia por onde passam. A repetição das palavras é uma afirmação da presença poética pelo contínuo movimento imposto por tudo o que é vivo. A ênfase dada ao advérbio *nunca* segue a repetição proposta por Keats. Algumas vezes, *nunca* aparece com a primeira sílaba em caixa alta em referência ao esquema de acentuação de *never* (sílaba tônica seguida de uma sílaba átona). O verso foi reimaginado na fonte *Arbotek*, em cinza, em papel branco de algodão. A fonte utilizada foi a variante *Thin*, escolhida por sua leveza, com formato arredondado para reafirmar a opção pelo círculo como a forma do poema. A cor cinza em papel branco de algodão foi pensada como forma de marcar um deslocamento rápido entre nuvens causado pelo movimento da poesia na terra. Formas em rosa obtidas a

partir do círculo dispersas entre as nuvens sinalizam a aurora. A continuidade da existência sugerida pelo uso dois dois-pontos foi traduzida pelo sol do próximo verso despontando no horizonte.

When all the birds are faint with the hot sun,

Figura 15. Reimaginação do verso 2



Fonte: elaborado pela autora (2023).

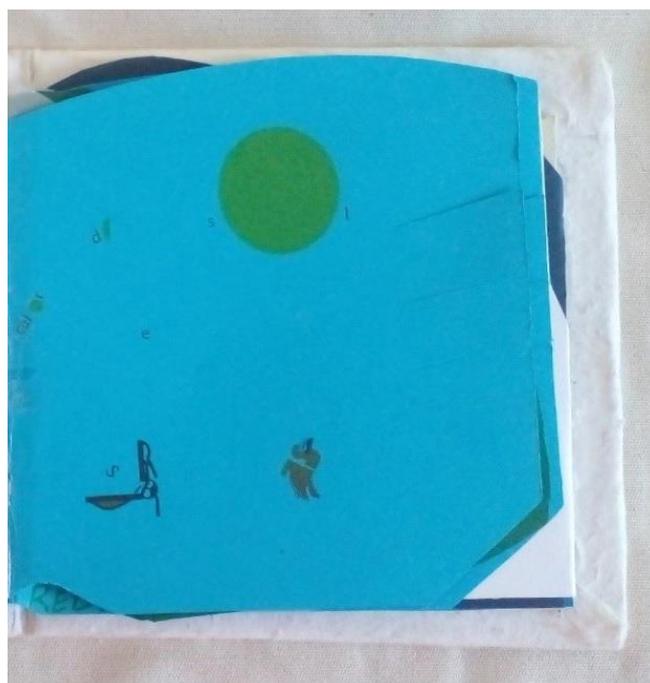
Versos traduzidos em papel branco de algodão e papel azul-turquesa (Color Plus Aruba); fontes Sofia Pro, Lucida Handwriting, Minion Pro e Showcard Gotic. As fontes foram selecionadas pelo desenho das letras, com variações aplicadas de acordo com o efeito pretendido.

Figura 16. Reimaginação do verso 2 – espaço 1



Fonte: elaborado pela autora (2023).

Figura 17. Reimaginação do verso 2 – espaço 2



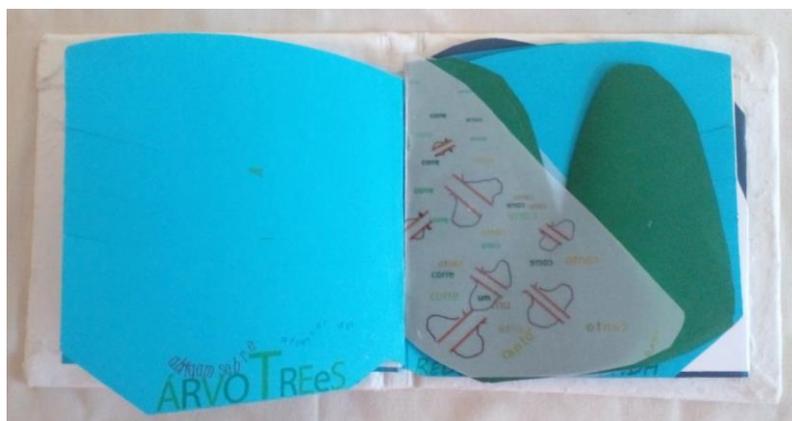
Fonte: elaborado pela autora (2023).

A fonte Sofia Pro, por exemplo, que aparece com mais frequência ao longo das páginas, tem formas arredondadas e um traço mais solto, sem serifas, contribuindo para o aspecto contínuo do poema e para uma harmonia das letras na paisagem configurada por essa tradução editorial. Já para o desenho das nuvens, utilizei a fonte Lucida Handwriting com a variante *Itálico* para provocar a sensação de movimento no céu que se dá com o vento na atmosfera, causando a impressão de que os pássaros representados estão voando. As variações em negrito foram aplicadas para dar maior intensidade às cores, com tons mais associados ao verão; o intenso calor do sol, por exemplo, sugere a combinação de vermelhos e amarelos na paisagem, com oscilações entre valores mais claros e escuros (reconhecida aqui como a presença do branco e do preto na cor). Todavia, embora esse seja um padrão que se repete para a variação de cores, tal qual o esquema métrico dos versos em inglês, introduzi alguns desvios que, neste caso, se deu pelo uso do preto. Os cortes na parte superior do papel respeitam a proposta de trabalhar com o círculo, e os cortes laterais complementam a imagem de pássaro que se constituiu a partir da interferência na forma. O círculo foi inspiração também para as formas que aparecem no lugar da vogal “o” e a forma solta em amarelo na primeira página do verso. Além disso, para a disposição das palavras procurei trabalhar com uma variação entre linhas curvas ascendentes e descendentes, respeitando o sentido do movimento imposto pelo significado das palavras.

Para esta composição, introduzi uma breve pausa apenas depois do voo do pássaro desenhado a partir do pronome “se”, que também sinaliza o movimento descendente dos pássaros no céu, tanto pela inclinação das letras quanto pela analogia com a sigla da coordenada de localização que representa o ponto sudeste (SE). Com esse tempo, optei por prolongar o voo dos pássaros enfatizando o cansaço deles sugerido pelo poema, já que o tempo utilizado para virar a página transmite uma demora dos pássaros em chegar a um local para se abrigar do sol. Foi feito um corte na lateral inferior esquerda, que já começa a trazer a imagem de elementos verdes na paisagem; e um corte na lateral inferior direita que traz a imagem da nuvem e de um azul mais escuro que aparecerá ainda com as mudanças que ocorrem na paisagem.

And hide in cooling trees, a voice will run

Figura 18. Reimaginação do verso 3



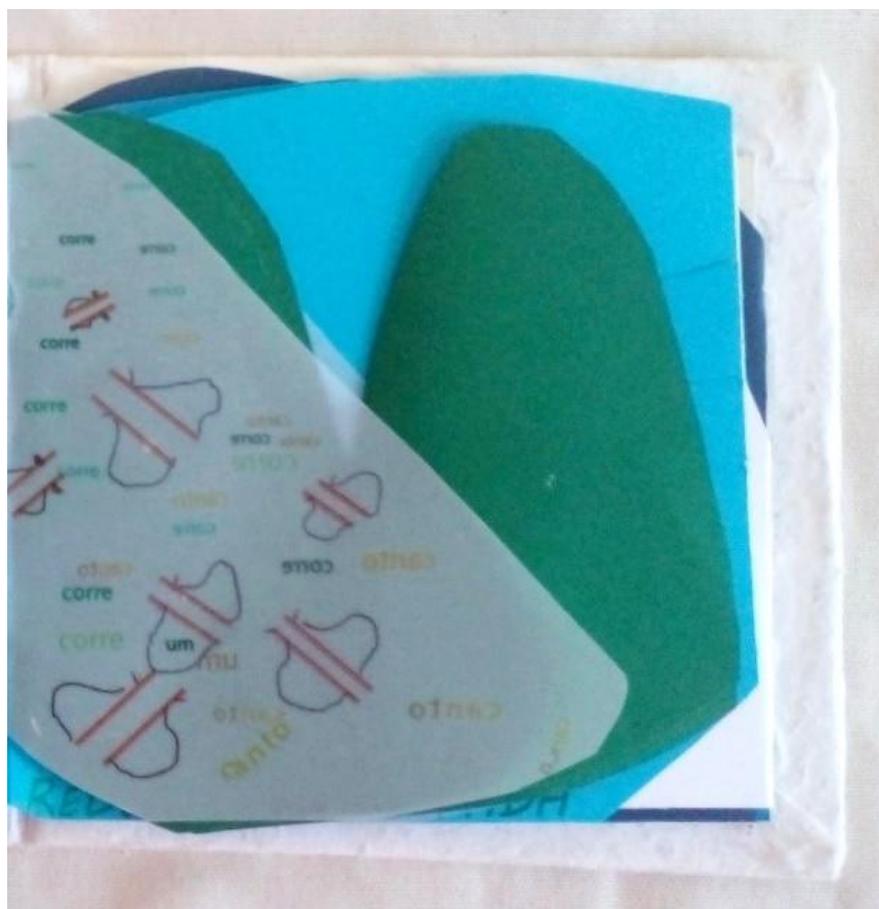
Fonte: elaborado pela autora (2023).

Figura 19. Reimaginação do verso 3, tempo 1



Fonte: elaborado pela autora (2023).

Figura 20. Reimaginação do verso 3, tempo 2



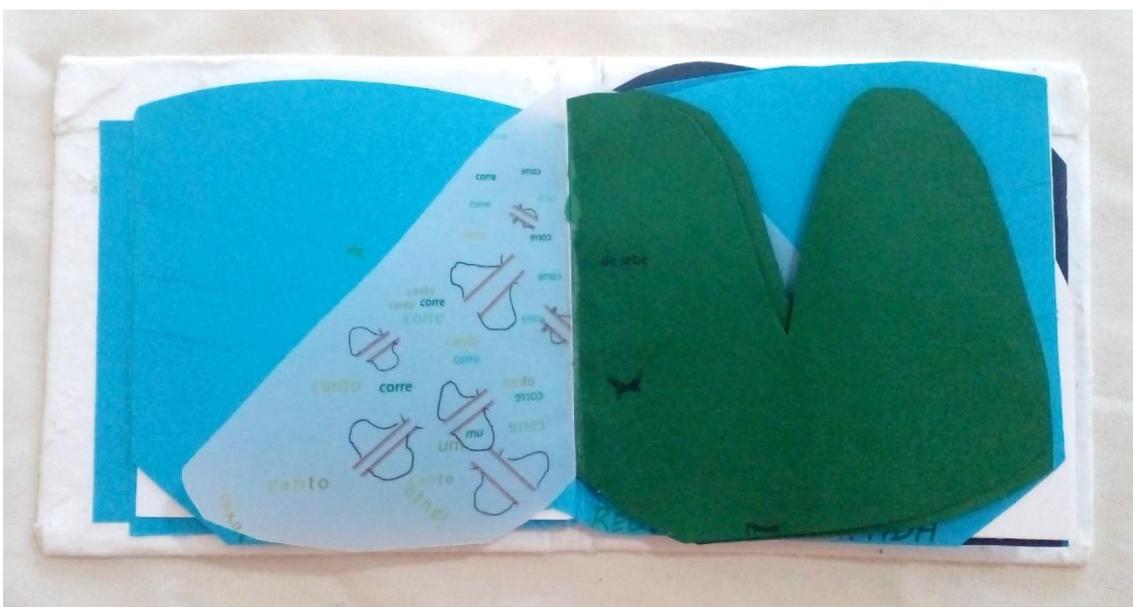
Fonte: elaborado pela autora (2023).

Reimaginação em azul-turquesa (Color Plus Aruba), fontes Sofia Pro, Juice ITC e Acumin Pro Wide. Árvores construídas explorando o desenho das letras que constituem seu nome em inglês e português, com diminuição de espaçamento entre letras, variação de tamanho e cor de fontes. A Juice ITC foi aplicada para corresponder à ilustração de um ninho de pássaros, ampliando a imagem do abrigo sugerido por Keats. A Acumin Pro Wide, variante Light, foi aplicada em cor azul (maior intensidade de preto em relação ao fundo azul-turquesa) e espaçamento maior entre letras para aludir ao vento atuando sobre a copa das árvores. A pausa dada pela vírgula foi mantida com o uso da vírgula imitando um gramado na região inferior das árvores. Para “a voice will run”, a reimaginação foi feita em papel vegetal, fonte Acumin Pro Condensed, variante Ultra Black Italic, corte circular insinuando um movimento pendular e o corpo de um pássaro. A opção pelo papel

vegetal se deu pela ampliação visual conseguida por sua transparência, que faz com que a voz corra por todos os lugares, todos os cantos no caso dessa proposta. Como o canto do gafanhoto é emitido a partir do contato entre suas asas e patas, o movimento das asas que gera o canto foi representado como se o gafanhoto, ainda sem ter sido diretamente revelado no poema, estivesse produzindo o som, o que é sugerido ainda pela imagem que remete à forma de um violão. A variante da fonte traduz o movimento do ato de correr pela inclinação e proximidade das letras; as cores seguem o padrão já definido para a referência à estrutura métrica do poema, com variações de verde e amarelo. O verde foi escolhido para representar a passagem do canto pela natureza, atravessando as áreas verdes; já o amarelo traz a sensação de que o canto ilumina as áreas verdes, e também foi escolhido para manter visualmente a rima entre “sun” e “run” dos versos em inglês, assim, o amarelo do “sol” corresponderia ao amarelo do “canto”, ocorrendo uma variação de valor da cor seguindo a proposta métrica já explicada.

From hedge to hedge about the new-mown mead.

Figura 21. Reimaginação do verso 4, montagem 1



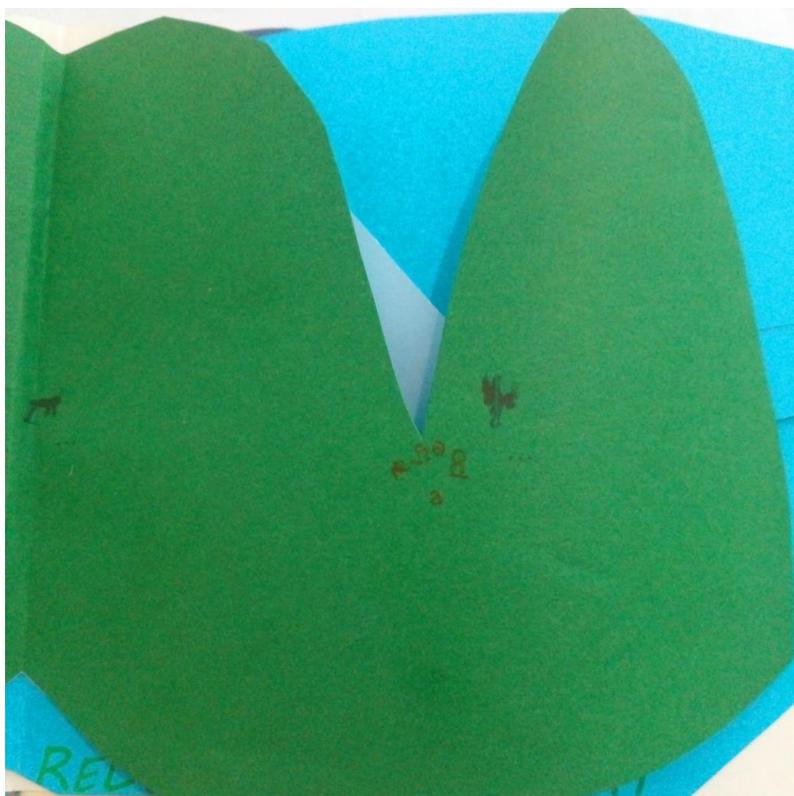
Fonte: elaborado pela autora (2023).

Figura 22. Reimaginação do verso 4, montagem 2



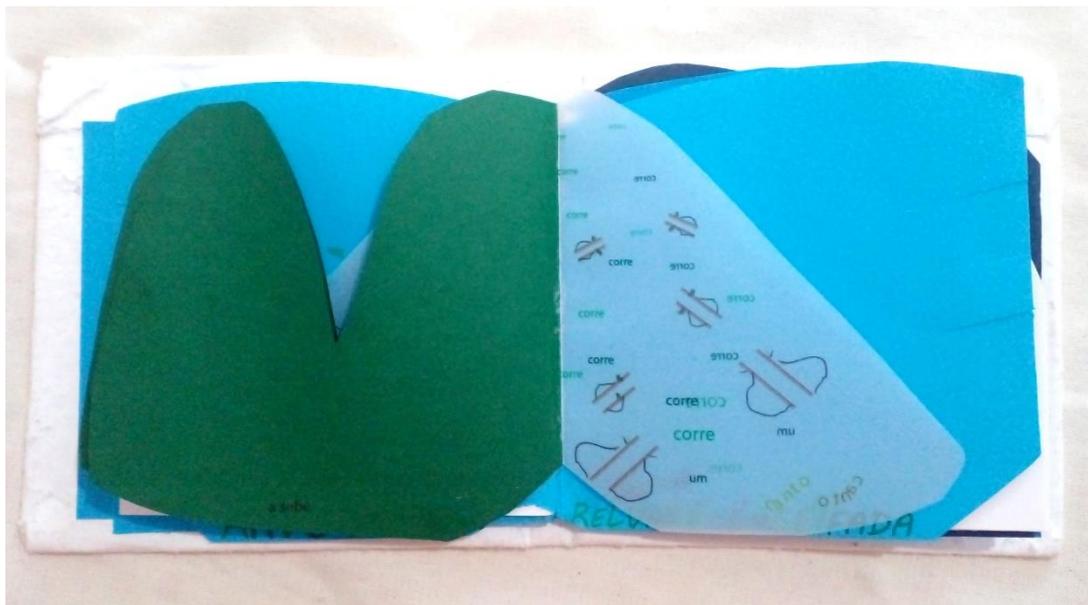
Fonte: elaborado pela autora (2023).

Figura 23. Reimaginação do verso 4 em detalhe



Fonte: elaborado pela autora (2023).

Figura 24. Reimaginação do verso 4, montagem 3



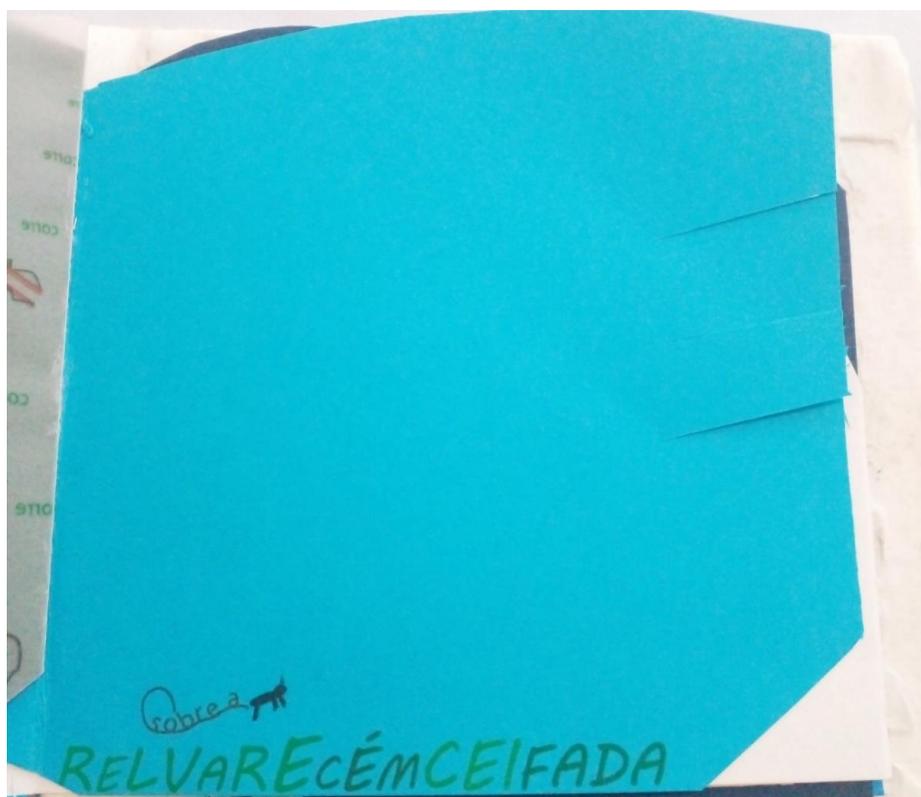
Fonte: elaborado pela autora (2023).

Figura 25. Reimaginação do verso 4, montagem 4



Fonte: elaborado pela autora (2023).

Figura 26. Reimaginação do verso 4, montagem 5



Fonte: elaborado pela autora (2023).

Reimaginação em verde, com desenho de gafanhoto saltando entre verdes. No original, Keats sugere que o canto atravessa muitas localidades ao repetir a palavra “hedge”. Como a figura do gafanhoto ainda permanece desconhecida pelo leitor, optei por representá-lo em preto, como se apenas sua sombra se destacasse na mata, usando reticências para aludir ao cruzamento de áreas longínquas, em que a poesia é lançada por ele iluminando as áreas onde se faz presente. O corte foi feito representando o formato das sebes e formam a imagem do pássaro junto da página em papel vegetal e uma outra paisagem com o fundo do céu. A reimaginação de “new-mown mead” foi feita sobre azul-turquesa, em fonte MV Boli, com variação de tamanho aleatório para dar movimento e remeter ao gramado cortado, e cor seguindo o “esquema métrico” das cores com um desvio desse padrão no final, mantendo as duas sílabas finais com valores mais escuros. A pausa dada pelo ponto-final é dada pela visualização do branco da página seguinte, que passa a impressão de que o canto segue sobre a relva, cruzando o ar.

That is the Grasshopper's—he takes the lead

Figura 27. Reimaginação do verso 5, tempo 1



Fonte: elaborado pela autora (2023).

Figura 28. Reimaginação do verso 5, tempo 2



Fonte: elaborado pela autora (2023).

Figura 29. Reimaginação do verso 5

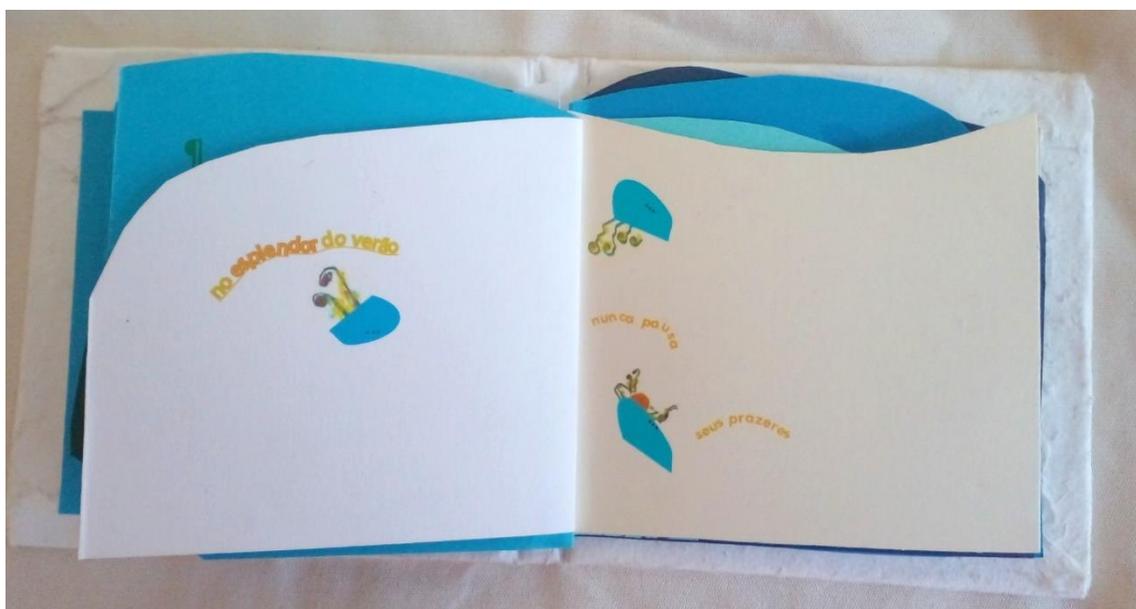


Fonte: elaborado pela autora (2023).

Usei o sinal gráfico de parênteses para acentuar a pausa dada por Keats com o emprego do ponto-final no verso anterior e dar destaque ao aparecimento da figura do gafanhoto no poema. Brinquei ainda com a forma circular imitando folhas e notas musicais verdes emitidas pelo gafanhoto, seguindo o esquema assumido para a variação de tons de verde, e com o surgimento da figura a partir do nome “gafanhoto” e sua versão em inglês, “grasshopper”. O verde usado em “ele assume a jornada” é o mesmo utilizado nas últimas duas sílabas da última palavra da versão em português do verso anterior, fazendo referência à rima em inglês. O corte circular abre espaço para a imagem da paisagem dos próximos versos. A fonte utilizada foi a Sofia Pro, variante Regular, pelas formas arredondadas e leveza.

In summer luxury,– he has never done

Figura 30. Reimaginação do verso 6



Fonte: elaborado pela autora (2023).

Reimaginação em fonte Sofia Pro, com tamanho de fonte maior e uso das cores laranja e amarelo para dar o mesmo destaque à primeira frase dado por Keats ao utilizar o travessão e a vírgula para separá-la da próxima frase, além de enfatizar o calor no verão e fazer referência à incidência da radiação solar. O desenho do gafanhoto foi feito entre nuvens criadas pela experimentação com a forma circular. Optei por fazer a reimaginação em papel artesanal branco de algodão e papel amarelo (Color Plus Marfim), trazendo a leveza do gafanhoto de seguir sua função com alegria e se divertindo, apesar de estar em pleno verão.

Figura 31. Reimaginação do verso 6, tempo 1



Fonte: elaborado pela autora (2023).

Figura 32. Reimaginação do verso 6, tempo 2

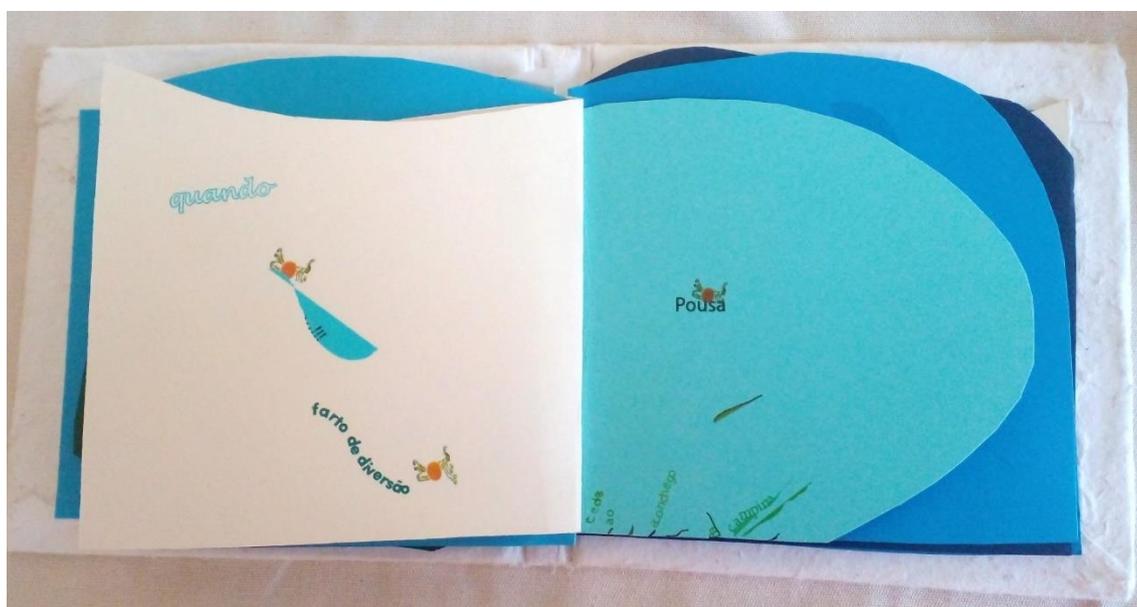


Fonte: elaborado pela autora (2023).

With his delights; for when tired out with fun,

Repetição do advérbio “quando” marcada pela mesma formação já utilizada (fonte Lucida Handwriting, variante *Italic*, contorno azul das letras com preenchimento em branco). Utilizei reticências e ponto de exclamação para ressaltar a diversão do gafanhoto e o verde em “farto de diversão” explora a passagem do gafanhoto pelo céu e pelo verde.

Figura 33. Reimaginação dos versos 7 e 8



Fonte: elaborado pela autora (2023).

Figura 34. Reimaginação do verso 7



Fonte: elaborado pela autora (2023).

He rests at ease beneath some pleasant weed.

Mantive a fonte Sofia Pro, agora com a variante Bold Italic, na cor verde, imitando o pouso do gafanhoto sobre a campina. As letras saem do chão como se estivessem brotando da terra. Segui o padrão métrico para os valores de verde (fig.35).

Figura 35. Reimaginação do verso 8

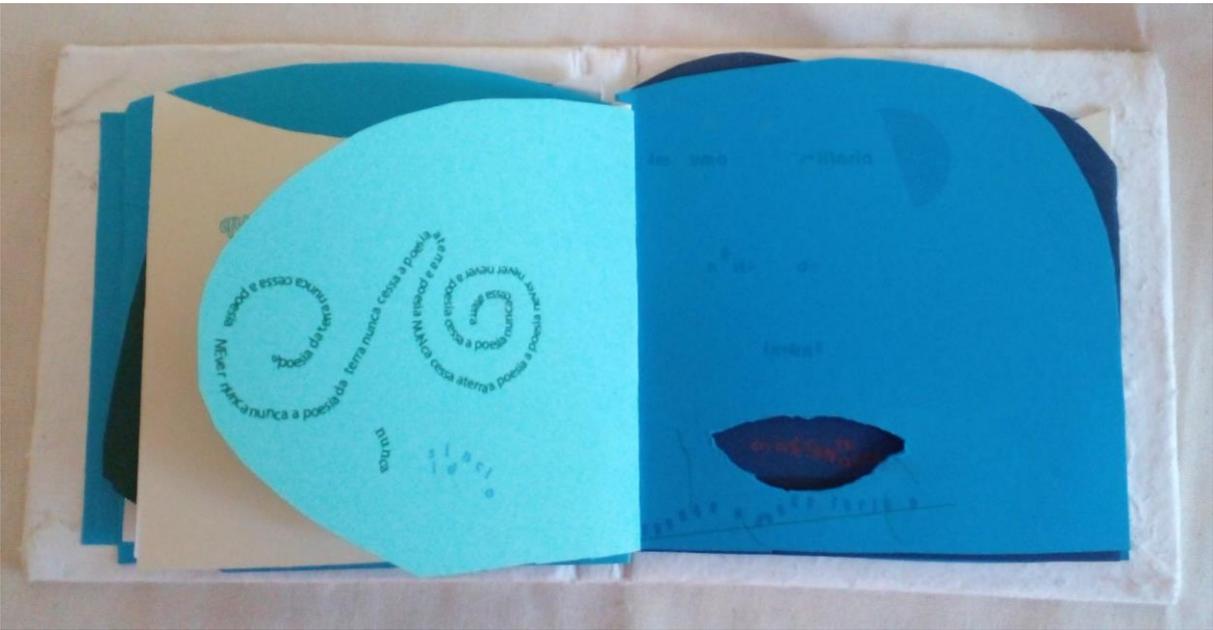


Fonte: elaborado pela autora (2023).

The poetry of earth is ceasing never:

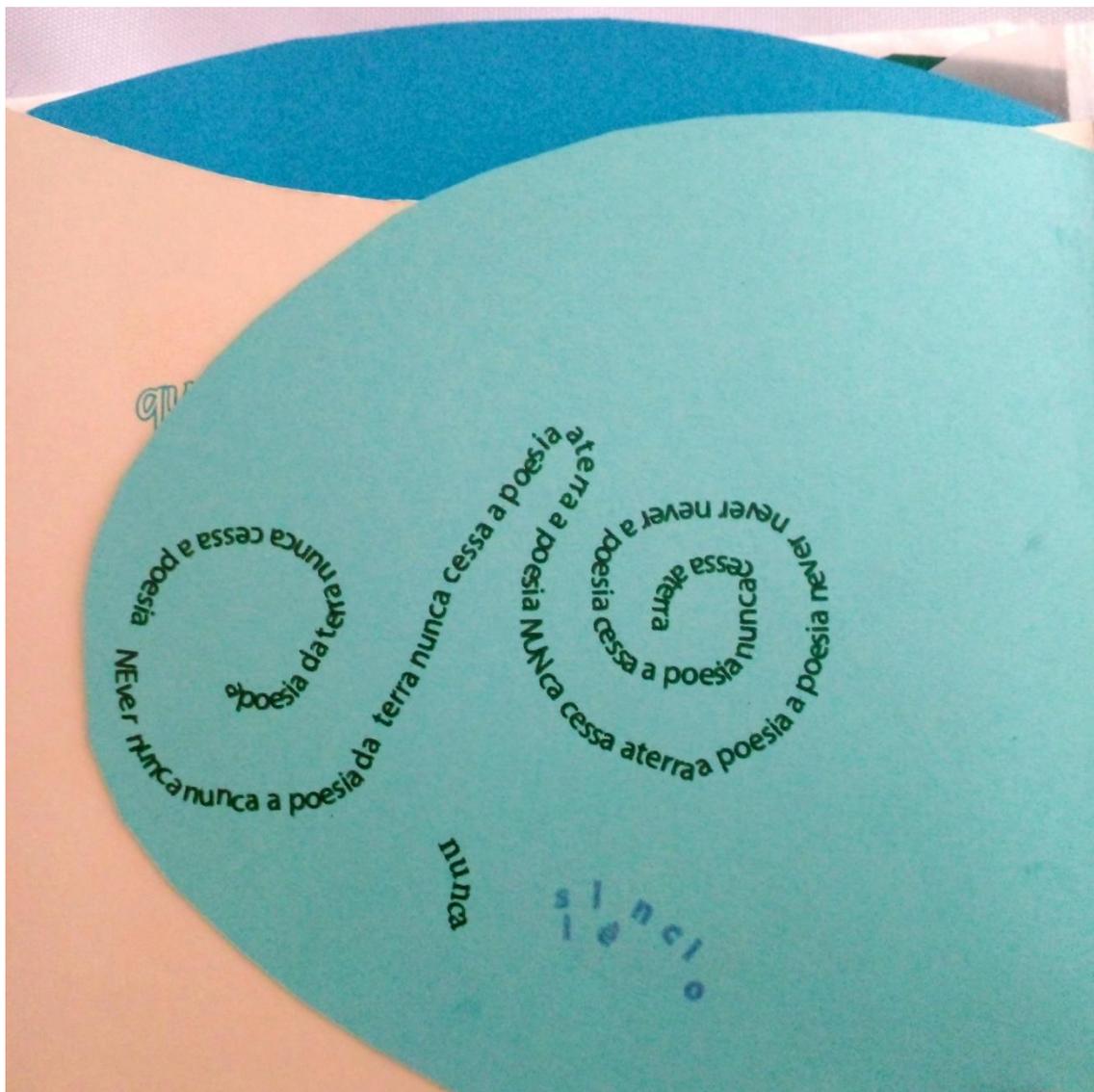
Reimaginação em fonte Arbotek, variante Light Rounded, cor verde musgo em fundo circular verde-claro. Desenho em espiral com corte circular formando uma paisagem solar para transmitir a continuidade da poesia na terra, agora propagada pelo grilo (fig.36). Parte do verso 11 aparece nesta composição com a palavra “silêncio” provocando um jogo com a ausência do silêncio poético e na natureza sugerida por Keats.

Figura 36. Reimaginação dos versos 9 e 10



Fonte: elaborado pela autora (2023).

Figura 37. Reimaginação do verso 9 em detalhe

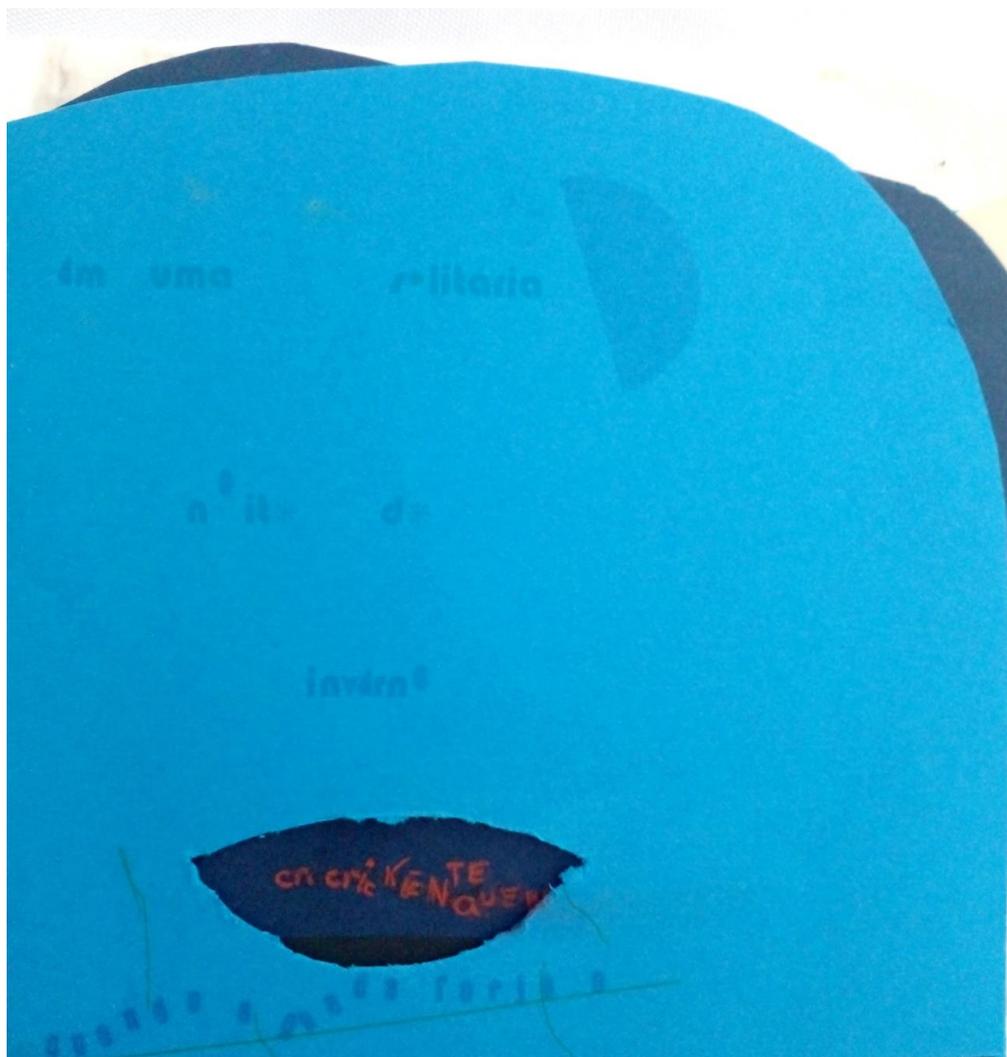


Fonte: elaborado pela autora (2023).

On a lone winter evening, when the frost

Para este verso, a reimaginação foi feita em papel artesanal em cor azul que imita a noite de inverno referida por Keats, em fonte Bauhaus 93, com desenho imitando estrelas à noite, substituição das vogais “e”, “o” com imagens fazendo referência a estrelas e planetas. O corte na página foi feito para dar visibilidade ao verso seguinte e brincar com o som do grilo que já estaria presente na paisagem. A geadas foi escrita na fonte Carl Max, com um espaçamento maior entre as letras, cor roxa, simulando a ação da geadas sobre a folhagem (fig.38).

Figura 38. Reimaginação do verso 10 em detalhe

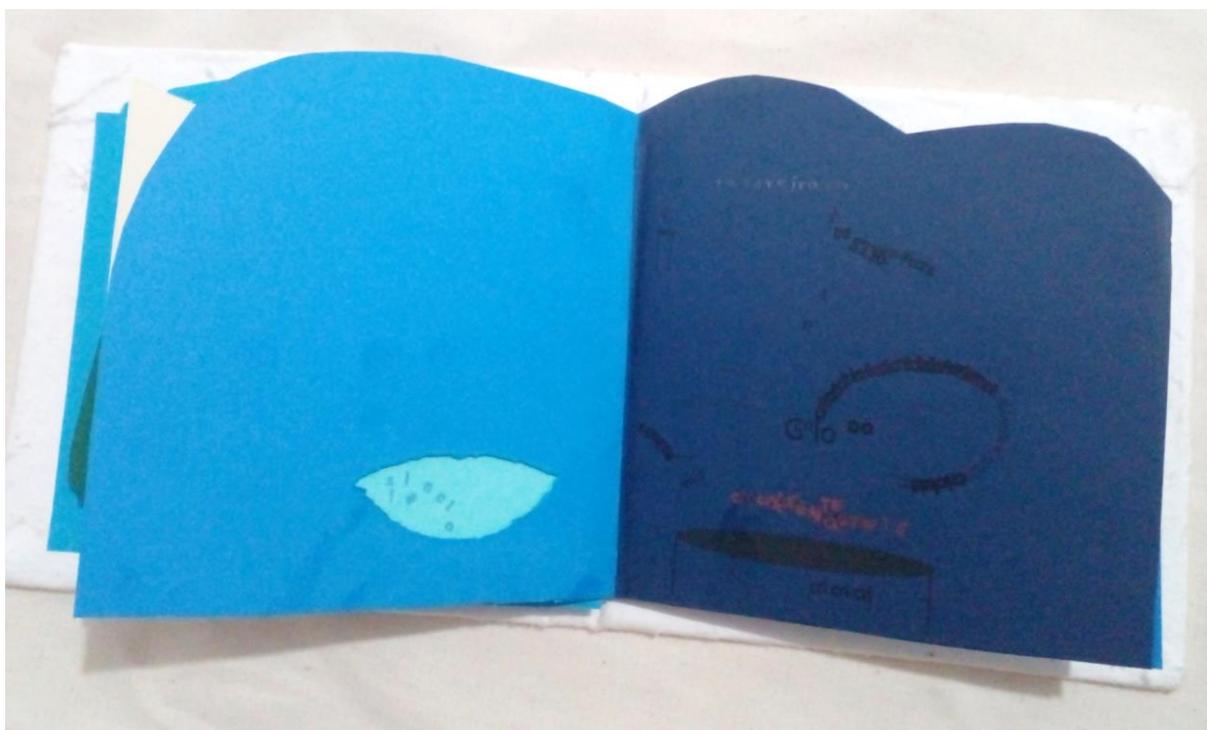


Fonte: elaborado pela autora (2023).

Has wrought a silence, from the stove there shrills

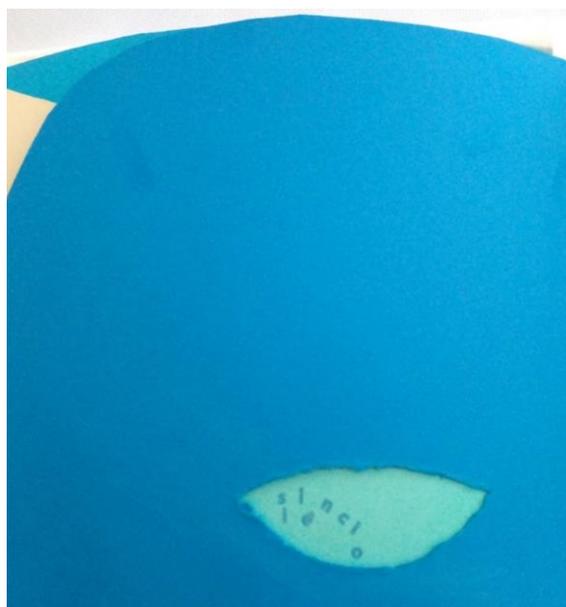
Ao virar a página, o silêncio é formado sobre o verde na noite de intensa geada. A imagem do fogareiro surge em papel azul-escuro. Do fogareiro, se desprendem os versos como fumaça em fonte Minion Pro, com variação entre preto e cinza-claro, letras em maiúscula e minúscula, letras sobrescritas para enfatizar o agudo do som estridente que sai do fogareiro.

Figura 39. Reimaginação dos versos 11 e 12



Fonte: elaborado pela autora (2023).

Figura 40. Reimaginação do verso 11, tempo 1

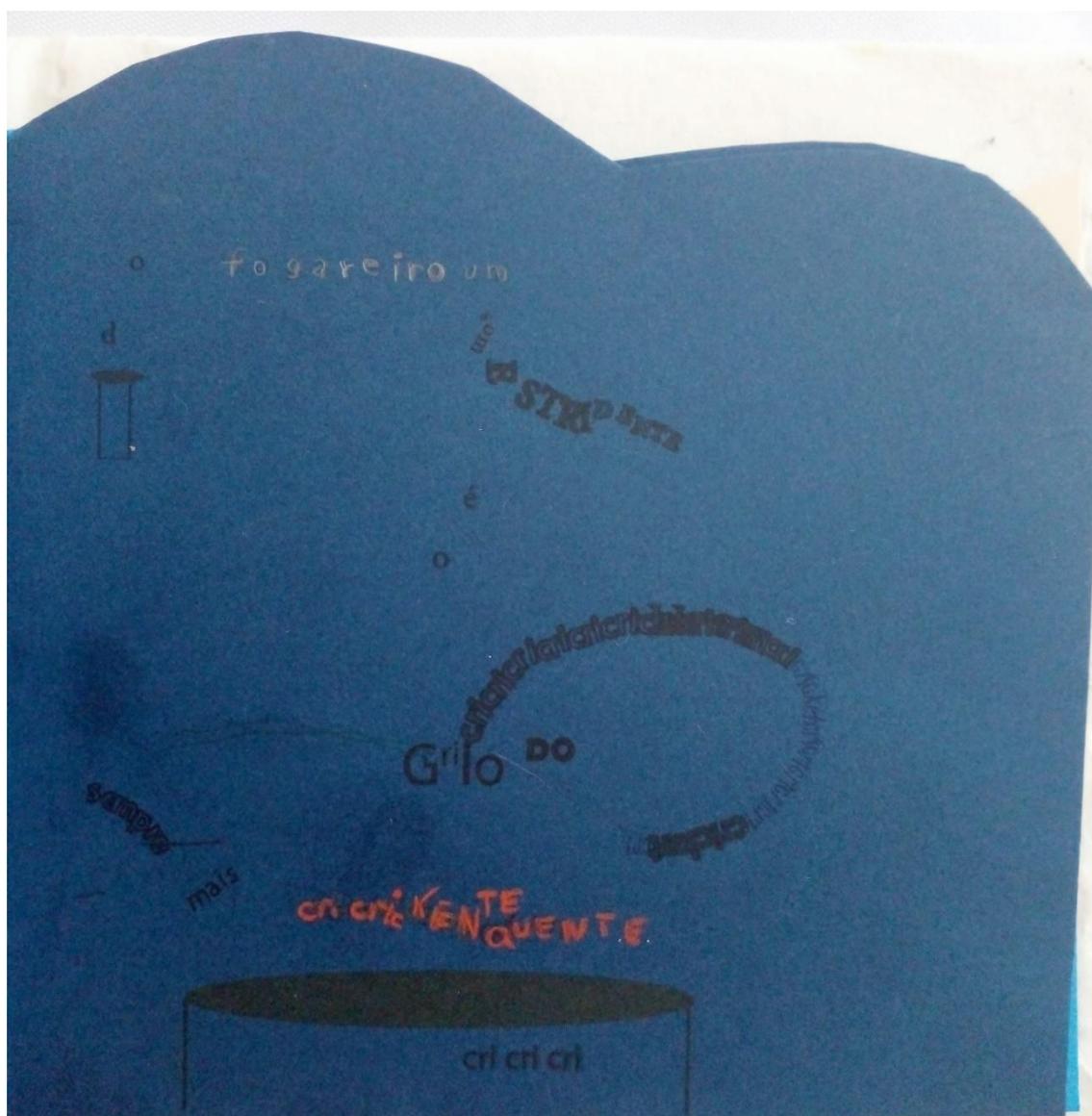


Fonte: elaborado pela autora (2023).

The Cricket's song, in warmth increasing ever,

Para o som do grilo, mantive a referência da onomatopeia e fiz uma ilustração mais gráfica do grilo, brincando entre o som “cri-cri-cri” e o nome do grilo em inglês “cricket”. O aumento da intensidade do fogareiro, aumenta o calor sentido pelo grilo que emite seu som quase como um grito.

Figura 41. Reimaginação dos versos 11 e 12

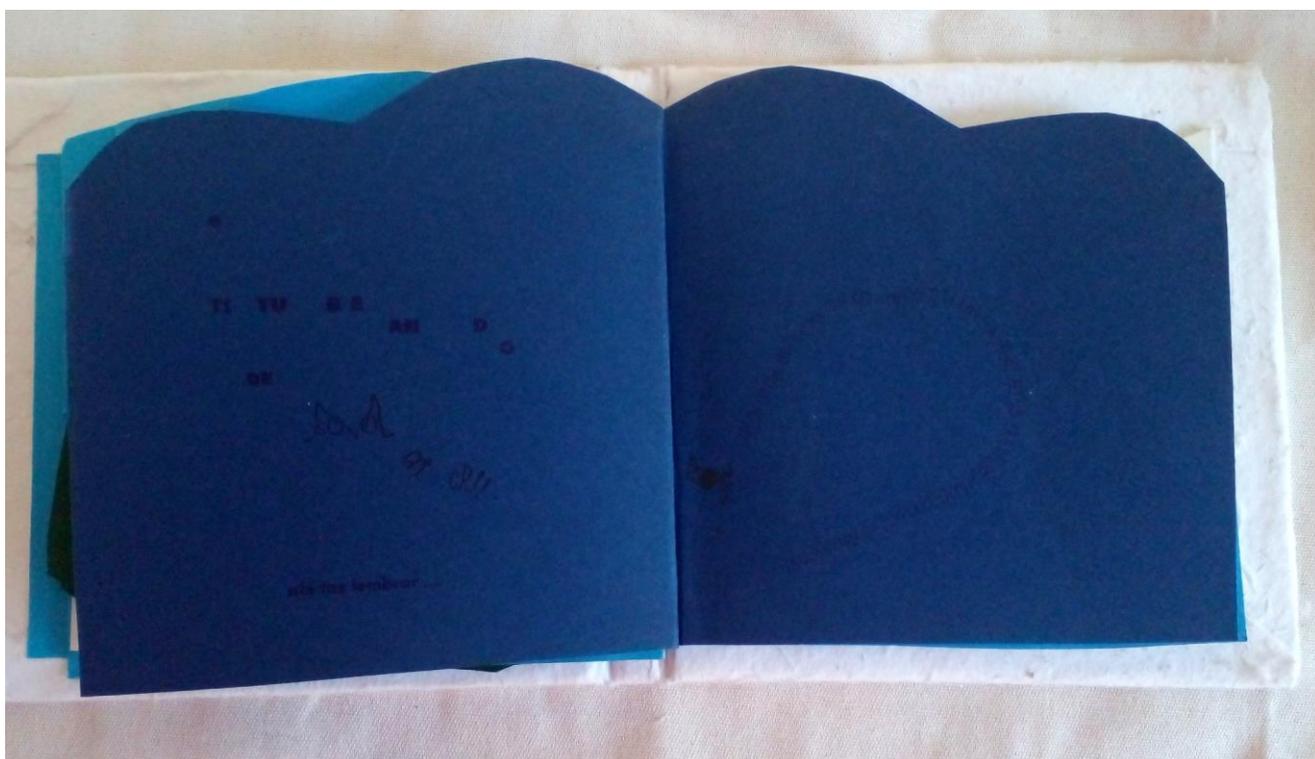


Fonte: elaborado pela autora (2023).

And seems to one in drowsiness half lost,

Reimaginação em fonte Acumin Pro, variante Ultra Black. Optei por esta fonte por seu desenho mais alongado, sendo sua variante escolhida para manter a legibilidade da letra em fundo azul-escuro da cor lilás escolhida para, junto do desenho feito a partir da palavra “sono” dar a impressão de que o grilo está quase dormindo, com as letras esmaecidas, os olhos fechando e seu canto saindo quase como um bocejo em Juice ITC.

Figura 42. Reimaginação do verso 13



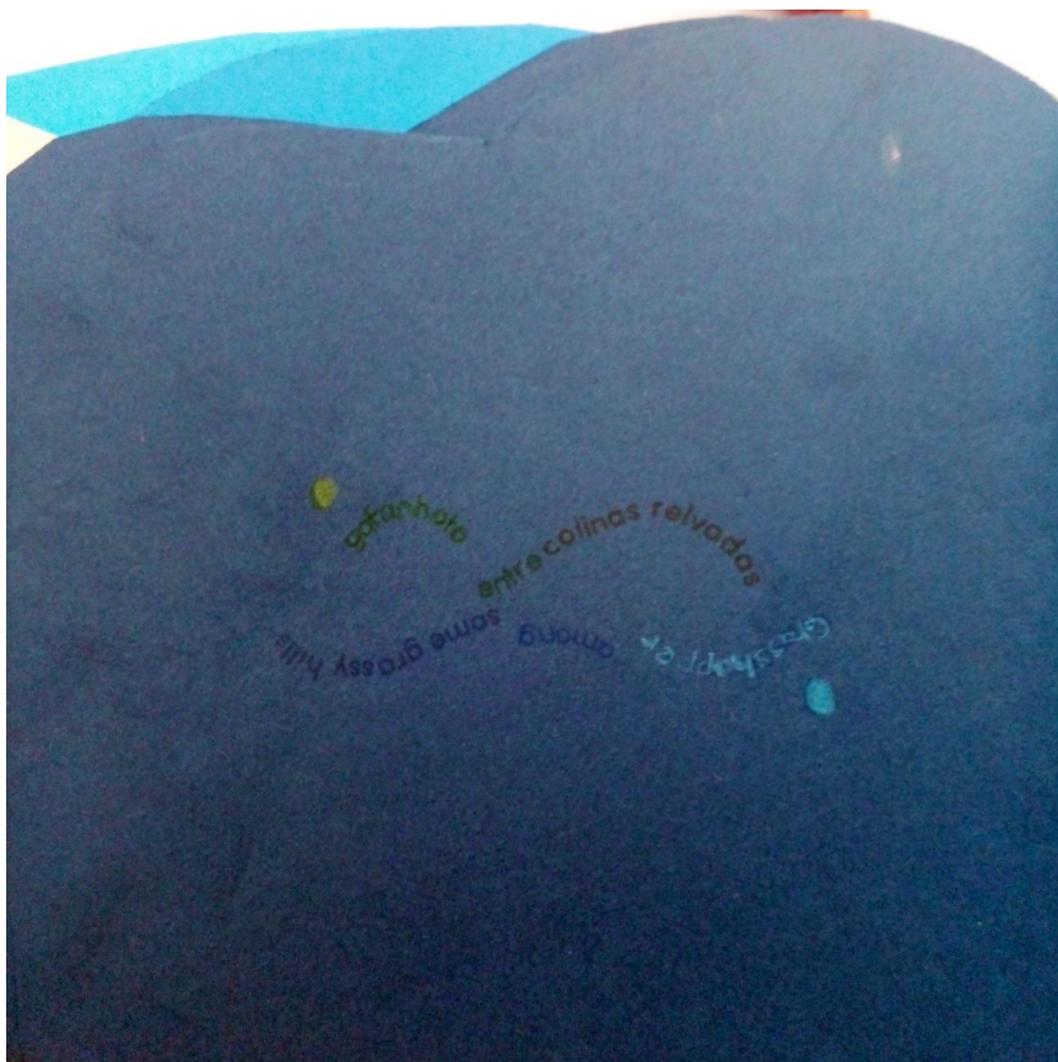
Fonte: elaborado pela autora (2023).

The Grasshopper's among some grassy hills.

Reimaginação com desenho de colina, aproveitando o movimento imposto pela forma, criei um lago refletindo em inglês o verso em português, propondo o mesmo jogo entre luz e escuridão, dia e noite, verão e inverno apresentado por Keats. As cores refletem o padrão métrico do soneto petrarquiano adaptado para

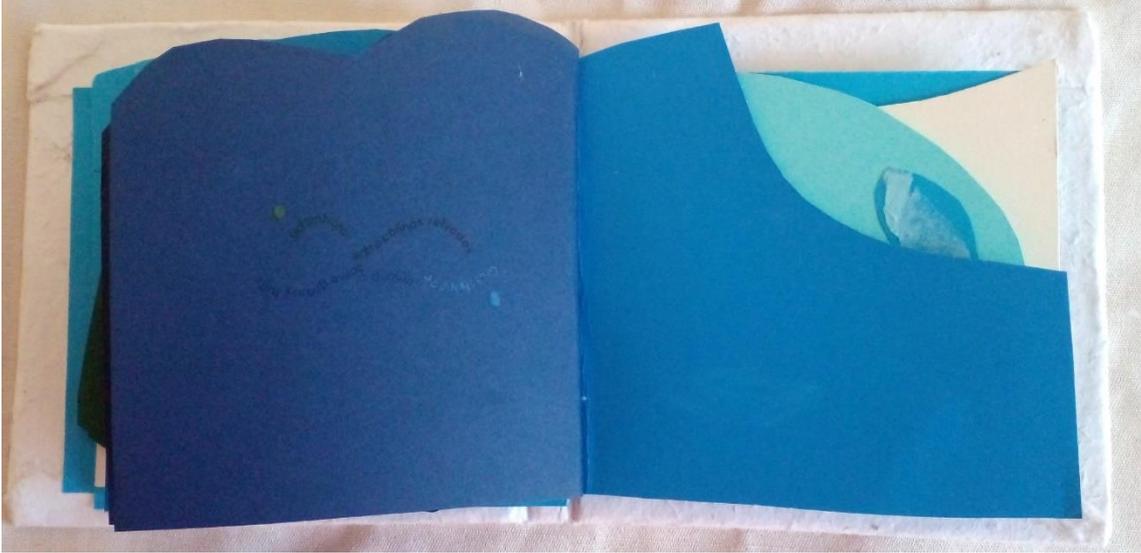
esta reimaginação, sendo maior a luminosidade das cores quanto maior a proximidade das esferas luminosas na paisagem (sol e lua). O corte insinuando montanhas e a figura do gafanhoto/grilo se formando novamente (fig.42) complementam a paisagem.

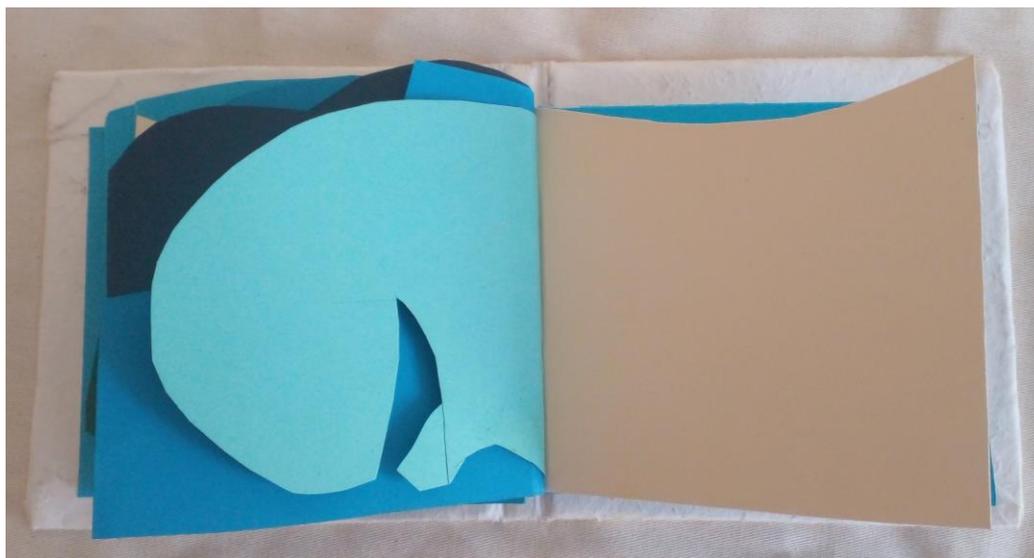
Figura 43. Reimaginação do verso 14 em detalhe



Fonte: elaborado pela autora (2023).

Figuras 44, 45 e 46. Reimaginação do verso 14





Fonte: elaborado pela autora (2023).

4.4 Notas sobre o livro-poema

Assumindo o poema a forma de um livro, algumas particularidades surgiram e definiram, também, um limite para a reimaginação, tais como: tipo de impressão, gramatura e tamanho do papel compatível com a impressora. Essas limitações ajudaram a pensar, principalmente, qual seria o formato do livro-poema. Assim, como optei por variar as cores dos papéis e utilizar papéis especiais, como o papel artesanal de algodão, utilizei a impressora jato de tinta que tenho em casa, já que a maioria das gráficas não imprime em papéis diferentes dos que estão habituados a trabalhar. Tendo o poema de Keats me despertado imagens de paisagens naturais e das alternâncias que ocorrem no céu nas diferentes estações ou entre o dia e a noite, pensei em construir essas paisagens com a cor de fundo do papel fazendo referência às oscilações no céu e os versos compondo elementos que constituem a paisagem, a partir de letras e desenhos. A transição entre as imagens que se sucedem na paisagem constantemente com a passagem do tempo e a mudança paisagística por ambiente sugerido se dá tanto pelo movimento das páginas pelo leitor e pelas novas imagens que se formam pelos cortes inspirados na forma circular presentes em cada página. A escolha de trabalhar com cortes definiu ainda o tipo de encadernação que seria feito e o contrário também ocorreu. Para criar uma estrutura que ficasse firme o suficiente, precisei manter uma altura e largura básica para as margens dos cadernos próximas à lombada. Os cortes circulares foram

feitos de forma a respeitar esse padrão. Para a encadernação, optei por não trabalhar com costuras, pois a linha apareceria e eu precisava de uma estrutura sem tantas interferências, em que as páginas pudessem ser abertas completamente.

É inevitável não tecer algumas considerações sobre produção editorial para livros de poesia a partir desta reimaginação. O exercício de perceber o ritmo como totalidade me permitiu criar um ritmo para a composição das imagens. No capítulo 4, na página 101, em que faço os comentários sobre as escolhas feitas para cada verso, em um determinado momento chamo o processo de *tradução editorial*. Acredito que pensar a poesia como uma linguagem “verbivocovisual” me permite estabelecer essa conexão ao reconhecer a produção gráfica para livros de poesia como reimaginação, ou seja, um processo de montagem de imagens que já fazem parte do poema e que, pelo ritmo, são reorganizadas pela leitura feita pelo tradutor. No exercício realizado é possível perceber, por exemplo, o tempo dado por Keats para as imagens, o contraste de imagens, a ênfase dada a alguma imagem pelo aspecto gráfico (ocorrência de maiúscula de forma proposital, por exemplo como o uso para *gafanhoto* e *grilo* no poema), o movimento e a direção das linhas para disposição do texto pela mancha gráfica do poema e a forma de transição entre as imagens (contínuo circular no caso da leitura feita), escolha dos papéis e das fontes utilizadas de acordo com a leitura proposta para o poema, uso de qualificativos influenciando os contornos das imagens (intensidade de cor, por exemplo), cores que surgem por associações diretas com o elemento representado. O ritmo dado pela métrica, pela alternância entre rimas, repetições de palavras, assonâncias, aliterações... Tudo, na prática, pode ser reimaginado em uma tradução editorial de poesia e transportado para a linguagem imagética, por exemplo, como fiz com a variação típica do soneto petrarquiano ao usar sua especificidade para criar um ritmo para a sequência de cores que apareceriam nas imagens, pensadas também pela variação entre luminosidade e escuridão sugerida por Keats.

Ressalto aqui que a prática foi realizada com a produção artesanal do livro-poema. Esse tipo de produção oferece outras perspectivas para uma reimaginação desse tipo, em que podem ser exploradas, como feito nesta pesquisa, texturas, cortes e cores do papel. A reimaginação com a criação de um livro-poema artesanal, assim, foi a solução encontrada para reorganizar o espaço gráfico do poema,

modelando sua forma e trazendo uma nova configuração para seus versos, seguindo o ritmo encontrado no texto de partida.

5 CONCLUSÃO

Por ser poeta, tradutora e artista visual, ao cogitar realizar este estudo, sabia que queria fazer uma prática tradutória que me possibilitasse ressaltar as imagens que constituem todo poema. Imagens trazidas não só pelo encadeamento dos versos com seus significados, mas também pelo próprio aspecto gráfico da palavra, pelo uso do espaço, da pontuação. Logo, parti do meu objeto inicial para delimitar qual seria o poema escolhido para a prática. Eram tantas opções... Contudo, eu queria algum poeta associado ao Romantismo pela especificidade da escrita e da imagística recorrente nos versos, que, na sua maioria, refletiam um olhar sensível para a paisagem da época. Com esse limite definido, ao pesquisar poemas em inglês para o estudo me deparei com o poeta John Keats. Na minha memória, surgiu um verso: *A thing of beauty is a joy for ever*. Entendi que meu pensamento poético passava por Keats. Foi assim que escolhi o poeta. Mas e o poema? Apesar desse verso de *Endymion* ser uma referência poética muito significativa para mim, eu queria um poema menos conhecido, mais curto — considerando o tempo que teria para concluir a pesquisa e as dificuldades que poderia ter para realizá-la. Quando li *On the Grasshopper and Cricket*, me decidi. O poema era breve, com apenas catorze versos, tinha uma potência imagística que, em uma análise rápida, achei que poderia ser explorada no trabalho e representava um desafio por ser uma composição de estrutura fixa.

Definido o poema, era preciso agora estabelecer o método tradutório. Propus uma discussão inicial sobre a fidelidade do tradutor e a natureza de sua prática para suscitar reflexões sobre como a tradução de poesia escapa da representação fiel ao elemento observado e aponta para a perspectiva da criação, sendo capaz de envolver não só um pensamento entre línguas, mas também um pensamento entre linguagens. Ainda que já existam conceitos sobre a possibilidade de a tradução estabelecer uma relação entre linguagens, como é abordado pelo conceito de tradução intersemiótica, por exemplo, pela especificidade da pesquisa, a opção foi por, em um primeiro momento, fazer uma discussão conceitual sobre o ato de traduzir para, a partir da perspectiva adotada, apontar qual seria o caminho escolhido para o trabalho, reconhecendo a tradução como um processo inserido na contínua metamorfose do texto de partida, em que o tradutor, parte desse processo

de metamorfose, contribui a partir das particularidades do texto ressaltadas em sua composição específica de significação.

Como em um processo tradutório de poesia é comum que se fale em perdas, já que as escolhas feitas pelo tradutor oscilam entre a forma e a correspondência semântica, situar a tradução de poesia como criação, mais especificamente como transcrição na perspectiva trazida por Haroldo de Campos, mantém o tradutor fiel, antes de tudo, à singularidade do fazer poético. No entanto, como sugere o conceito de Haroldo, o ato tradutório, para a poesia, é uma possibilidade de *transcriar*. Ou seja, o tradutor, em sua criação, mantém seu olhar atento ao texto de partida para propor um transbordamento do poema em outra língua. Quando pensei nesta prática, queria que esse transbordamento do texto original se desse para além da limitação existente no encontro entre línguas, como se desse encontro, do atrito e angústia de se perceber em um processo que tem a incompletude como uma de suas principais características, o tradutor fizesse surgir alguma outra possibilidade de significação. Benjamin (2013) reconhecia na tradução uma oportunidade de expandir as línguas, por que não, então, esticá-las até que elas ultrapassassem o limite verbal? É aqui que faço uma ponte entre o romantismo e o concretismo, optando pela visão haroldiana sobre tradução de poesia e me inspirando na prática dos poetas concretistas com a visualidade da palavra e sua percepção do caráter “verbivocovisual” da poesia.

O conceito de reimaginação, que desponta da tentativa de Haroldo de transpor para o português uma língua ideogramática, foi o principal norteador do estudo realizado. E, tal qual Haroldo de Campos (2010, p.122), como objetivo optei por “valorizar o aspecto visual da tradução do poema”. Para estabelecer uma conexão entre o texto de partida e a reimaginação, encontrei no conceito de ritmo de Henri Meschonnic e no caráter “verbivocovisual” conferido à linguagem poética pelos concretistas a possibilidade de estabelecer uma forma que guiasse a execução do trabalho. Para conseguir delinear o ritmo do poema sob esse ponto de vista foi preciso fazer uma análise criteriosa das nuances contidas em cada verso, entendendo o encadeamento imagístico/sonoro/verbal proposto por Keats, em uma tentativa de descobrir o jogo sonoro, com as repetições e contrastes fonéticos, a composição imagística pelo sentido e aspectos gráficos do poema. Tudo isso

apareceu na transcrição dos versos inicialmente para o português e, por fim, em sua reimaginação.

Para a primeira tarefa de passar os versos para o português, essa percepção rítmica enquanto totalidade me fez reconhecer as marcas visuais deixadas por Keats em seu soneto estruturalmente petrarquiano, entendendo que, embora haja uma sequência métrica influenciando o ritmo do poema, ela não o define completamente, embora o contrário seja comumente indicado ao se falar de ritmo de poemas com estruturas fixas. O uso de maiúscula para algumas palavras, ausência de espaço entre as estrofes, uso de palavras mais curtas ou longas e a pontuação são exemplos de escolhas gráficas feitas pelo poeta que ditaram a leitura que fiz de *On the Grasshopper and Cricket*. Entender essas particularidades me remeteu à observação feita pelo poeta Herberto Helder (2017) para quem todo poema é um filme. Como tradutora, me senti descortinando as montagens feitas por Keats, suas relações entre o tempo e o espaço.

Para a reimaginação, era preciso fazer essas montagens saltarem, dando outra dimensão espaçotemporal para as imagens já presentes no poema. Para tanto, considerei o livro como seu espaço gráfico. Precisei pensar, assim, como o ritmo da composição de Keats poderia formar imagens, sintetizando as escolhas do poeta em uma composição editorial. Estabeleci critérios de composição a partir das marcações rítmicas encontradas. Dessa forma, as montagens visuais seguem o ritmo do poema. A forma das páginas, as imagens formadas com o corte do papel, a disposição das palavras, as escolhas tipográficas, a combinação entre texto, ilustração e materialidade do livro (cor do papel, formato, textura, tipo de papel); tudo isso seguiu minha leitura enquanto tradutora. Embora a prática tenha envolvido a produção artesanal de um livro-poema, acredito que seja possível explorar os elementos rítmicos de uma composição poética em uma produção gráfica de larga escala, no entanto, haveria um custo maior para tanto, não compensando, talvez, a realização de pequenas tiragens e exigindo uma aposta maior das editoras para publicação.

Assim como na tarefa realizada nesta pesquisa, decisões de ordem prática também definem o rumo dado à reimaginação. Para este estudo, realizei todo o processo de composição, fazendo, inclusive, a tradução verbal do poema. Porém, como normalmente existem profissionais diferentes atuando nas escalas de

tradução, ilustração e projeto gráfico, o tradutor verbal pode compartilhar seu processo com os outros profissionais para uma proposta de reimaginação coletiva.

Considero a reimaginação pelo ritmo com os trânsitos por diferentes línguas e linguagens como tradução poética e parte do ciclo de transformação de um poema, já que, como sintetiza Haroldo de Campos (1975, p.29), toda criação é uma “organização viva e vívida, fazendo possíveis todas as aquisições, enriquecendo-se a cada nova experiência, completando-se, modificando-se, mudando mesmo de acentuação”. Ao escrever a introdução desta pesquisa não por acaso resolvi começar pelo primeiro verso de Keats em inglês de seu poema *O gafanhoto e o grilo*. E, para concluir, volto ao poema, agora em português. O poeta, não intencionalmente, *acredito*, deixa em seu verso o registro do que esta prática tradutória buscou afirmar e se conectar no decorrer do processo: a convicção de que a tradução poética, como criação, contribui para a continuidade do poema, ecoando o verso de Keats, para quem “*a poesia da terra nunca morre*” .

REFERÊNCIAS

- ARBEX, Márcia. **A visualidade na poesia: os precursores do Concretismo**. Rev. de Letras, Fortaleza, v. 19, n. 1/2, p. 92-97, jan./dez. 1997.
- ARSEFF, Marlova Gonsales. **Poetas-tradutores e o cânone da poesia traduzida no Brasil (1960-2009)**. Tese (Doutorado em Estudos de Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Florianópolis, SC, 2012. 239 p.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BACHELARD, Gaston. **Fragmentos de uma poética do fogo**. Trad.: Norma Telles. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2013.
- BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BRITO, Paulo Henriques. Padrão e desvio no pentâmetro jâmbico inglês: um problema para a tradução. In: GUERINI, A.; TORRES, M-H. C.; COSTA, W.C. (Org.). **Literatura traduzida e literatura nacional**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- BURGESS, Anthony. **A literatura inglesa**. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.
- CAMPOS, Augusto de (trad.). **Entreversos – Byron e Keats**. São Paulo: Editora Unicamp, 2009.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Duas cidades, 1975.
- CAMPOS, Haroldo de. **Tradutor e traduzido**. São Paulo: Perspectiva, 2020.
- CAMPOS, Haroldo de. **Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2011.
- CAMPOS, Haroldo de. **A Arte no Horizonte do Provável**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- CAMPOS, Haroldo de. **Escritos sobre Jade – Poesia Clássica Chinesa reimaginadas por Haroldo de Campos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

CAMPOS, Haroldo de. **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CAMPOS, Haroldo de. **Pedra e Luz na Poesia de Dante**. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPOS, Geir. **Pequeno dicionário de arte poética**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1960.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas Publicações /FFLCH/USP, 1996.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. 3a ed. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008. Disponível em: <<https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/528992>>. Acesso em 8 de setembro de 2022.

DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

FALEIROS, Álvaro. **Traduzir o Poema**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.

FERRARIA, Ana Maria. **As épicas breves de Keats e Pessoa**. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/4491/1/ulfl099679_tm.pdf>. Acesso em 20 de agosto de 2022.

FLUSSER, Vilém. **Língua e Realidade**. São Paulo: Annablume, 2007.

FUSSELL, Paul. **Poetic meter and poetic form**. Nova York, McGraw-Hill: Ed. revista, 1979.

GARRET, John (org.). **Selected Poems of John Keats (Macmillan Master Guides)**. Londres: Palgrave Macmillan, 1987.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. **Versos, sons, ritmos**. 13ª ed. rev. e atualizada. São Paulo: Ática, 2005.

GRIGOLETTO, Marisa. A desconstrução do signo e a ilusão da trama. In: ARROJO, Rosemary (org.). **O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino**. Campinas: Pontes, 2003.

GROGAN, Suzie. **Poetry, life and landscapes**. Yorkshire, Philadelphia: Pen and Sword History, 2021.

GUINSBURG, Jaime (org.). **O romantismo**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HELDER, Herberto. **Photomaton & Vox**. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2017.

HELDER, Herberto. **Os passos em volta**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

HILTON, Timothy. **Keats and his World**. London: Thames and Hudson, 1971.

KEATS, John. **Complete poems and selected letters of John Keats**. Nova York: Modern Library, Nova York, 2001.

KEATS, John. **Nas invisíveis asas da poesia**. Tradução de Alberto Marsicano e John Milton. São Paulo: Iluminuras, 2001.

KEATS, John. **Selected letters of John Keats**. ed. Grant F. Scott. Londres: Harvard University Press, 2005.

MESCHONNIC, Henri. **Manifesto em defesa do ritmo**. Tradução de Cícero Oliveira. Caderno de Leituras, n.40, 2015. Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno-n-41-manifesto-em-defesa-do-ritmo/>. Acesso em: 15/07/2022.

MESCHONNIC, Henri. **Poética do traduzir**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo, Perspectiva, 2010.

MESCHONNIC, H. **Linguagem, ritmo e vida**. Trad. Cristiano Florentino Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2006.

OTTONI, Paulo. **Tradução manifesta: double bind & acontecimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, SP: Edusp, 2005.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva (org./trad.). **Ode sobre a melancolia e outros poemas**. São Paulo: Hedra, 2010.

RICOEUR, Paul. **Sobre a tradução**. Trad. Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

WOLFSON, Susan J. (Ed.). **The Cambridge Companion to Keats**. Nova York: Cambridge University Press, Nova York, 2001.