

SILENE MORENO

ECOS E REFLEXOS: A CONSTRUÇÃO DO CÂNONE DE AUGUSTO E HAROLDO DE CAMPOS A PARTIR DE SUAS CONCEPÇÕES DE TRADUÇÃO

Tese apresentada ao Curso de Lingüística Aplicada do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Lingüística Aplicada

Orientadora: Profa. Dra. Rosemary Arrojo

UNICAMP

BIBLIOTECA CENTRAL

SEÇÃO CIRCULANTE

UNICAMP
Instituto de Estudos da Linguagem
2001



UNICAMP

BIBLIOTECA CENTRAL

SEÇÃO CIRCULANTE

UNIDADE	BC
N.º CHAMADA:	TIUNICAMP
	M815e
V.	Ex.
TOMBO BC/	45616
PROC.	16.392101
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	01/08/01
N.º CPD	

CM00157717-2

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

M815e	<p>Moreno, Silene</p> <p>Ecos e reflexos: a construção do cânone de Augusto e Haroldo de Campos a partir de suas concepções de tradução / Silene Moreno. - - Campinas, SP: [s.n.], 2001.</p> <p>Orientador: Rosemary Arrojo</p> <p>Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.</p> <p>1. Campos, Augusto de, 1931-. 2. Campos, Haroldo de, 1929-. 3. Tradução e interpretação. 4. Cânon (Literatura). 5. Lingüística aplicada. I. Arrojo, Rosemary. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.</p>
-------	---

Rosemary Arrojo

Profª. Dra. Rosemary Arrojo - Orientadora

Profª. Dra. Cristina Carneiro Rodrigues

Profª. Dra. Marcia do Amaral Peixoto Martins

Prof. Dr. Paulo Roberto Ottoni

Prof. Dr. Paulo Sampaio Xavier de Oliveira

Este exemplar é a reprodução literal de uma
defendida por SILVENE MORENO,

é aprovada pela Comissão Julgadora em
08, 05, 2001.
Rosemary Arrojo

Agradeco

À Profa. Dra. Rosemary Arrojo, pelo privilégio de sua orientação e pelo rigor de sua leitura.

À CAPES e à FAPESP, pela concessão de bolsas de estudos para a pesquisa.

Aos meus ex-professores da UNESP/Rio Preto, sempre solícitos. Agradeço em especial ao Prof. Dr. Eli Bechara, pelo incentivo à minha entrada no IEL, ao Prof. Dr. Álvaro Hatthner, por toda a ajuda e à Profa. Dra. Maria Heloísa Martins Dias, por ter despertado em mim o interesse pela pesquisa.

Ao Prof. Dr. Kanavillil Rajagopalan e ao Prof. Dr. Paulo Ottoni, por terem me indicado outros caminhos para a reflexão sobre a linguagem.

À Profa. Dra. Inês Signorini e ao Prof. Dr. Paulo Franchetti, por terem lançado este trabalho a campos mais ambiciosos.

Aos Profs. Drs. Susana Lages, Leila Darin, Cristina Carneiro e Paulo Franchetti, pelas sugestões valiosas por ocasião de exames de qualificação, realizados em diferentes momentos.

Aos Profs. Drs. Paulo Oliveira e Maria Paula Frota, pelas inúmeras indicações bibliográficas.

A Cléber Teixeira, “poeta-tipógrafo-editor-visionário”, no dizer de Augusto de Campos, por ter gentilmente me recebido na editora Noa-Noa, possibilitando a consulta de material bibliográfico.

À Profa. Dra. Viviane Veras, pela revisão do texto.

Ao Dr. José Carlos de Campos e Sra. Vera Bassoi, por me ensinarem que os caminhos são múltiplos.

Aos meus colegas do IEL, pelo companheirismo, pela troca constante e pelas discussões iluminadoras.

A Eric e às muitas amigas que acreditaram, desde o início, neste trabalho e que contribuíram, de uma forma ou outra, para sua realização.

A Antonio Carlos, pela paciência, pela presença constante, pelo tempo cedido e pelo apoio incondicional.

Aos meus pais, Floreal e Marta, por permitirem que eu construísse meu próprio caminho.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
CAPÍTULO I: Os rumos da literatura e da concepção sobre tradução literária no Brasil no momento em que eclode e se dissemina o movimento de poesia concreta	21
I. 1. A “geração de 45” e o retorno aos moldes literários anteriores ao modernismo	21
I. 2. A reflexão essencialista sobre tradução literária no Brasil a partir do final dos anos 50: o poético como característica identificável no texto	25
I. 2.1. Alguns tradutores brasileiros frente à questão da fidelidade: capítulos de traição e culpa	34
I. 3. Uma filosofia da composição: o movimento de poesia concreta e a tentativa de “reformulação” da poética brasileira por seus proponentes	40
CAPÍTULO II: A construção da literariedade e do cânone discutida a partir do concretismo	49
II. 1. O movimento de poesia concreta e a literatura como construção	49
II. 1.1. Repensando a linha divisória entre a “linguagem literária” e a “linguagem comum”: pós-modernidade e texto	50
II. 1.2. Como se constrói um movimento literário: o concretismo em questão	57
II. 2. O cânone como construção e a reformulação canônica proposta pelos irmãos Campos	70
II. 2.1. O papel da tradução na formação do cânone	71
II. 2.2. Como se constrói um cânone: os aspectos valorizados no original diante da definição de poético dos irmãos Campos	83
CAPÍTULO III: As concepções teóricas de tradução de Haroldo de Campos: desfecho aparentemente diferente para o mesmo enredo	95
III. 1. O momento inicial: a proposta	95
III. 1.1. A proposta para tradução de textos “criativos”: a “recriação”	96
III. 1.2. A tradução como crítica	101
III. 1.3. O isomorfismo	104
III. 1.4. O anti-intuitivismo do projeto tradutório de Haroldo de Campos e o laboratório de textos	106
III. 2. O segundo momento: a consolidação	110
III. 2.1. A consolidação das concepções teóricas de tradução de H. Campos: a “transcrição”	111
III. 2.1.1. A tradução e a forma	115
III. 2.1.2. Jakobson e as relações entre lingüística, poética e tradução	119
III. 2.2. A “perspectiva sincrônica”	122
III. 3. O terceiro momento: a transgressão	124
III. 3.1. A tradução parricida: uma nova maneira de conceber o original?	125
III. 3.1.1. O débito do original, a instabilidade da tradução e o não-apagamento do tradutor	128

III. 3.1.2. A “plagiotropia”	131
III. 3.2. A tradução como processo semiótico e os “graus” da “transcrição	134
III. 3.3. O paramorfismo e a hiperfidelidade	137
III. 4. O quarto momento: a radicalização	139
III. 4.1. Os objetivos da tradução e a responsabilidade do tradutor	140
III. 4.1.1. A “transcrição” como modelo a ser seguido	142
III. 4.2. As (des) pretensões do tradutor	144
III. 4.3. Reinventar e / ou recuperar o original?	145
CAPÍTULO IV: Augusto de Campos como construtor de imagens de certos autores, textos e períodos literários	149
IV. 1. Consonâncias: onde as vozes de Augusto e Haroldo de Campos ecoam	149
IV. 1.1. A tradução como (re-) criação	149
IV. 1.2. A tradução como crítica	153
IV. 1.3. A tradução como diálogo entre autores e culturas	155
IV. 1.4. O <i>status</i> do original	158
IV. 2. Projetando reflexos: quando se lê à luz da “semiótica concreta”	161
IV. 2.1. Fazendo justiça com a própria visão: os “excluídos” da literatura “oficial” e as imagens projetadas	162
IV. 2.2. Ver com olhos novos: a disseminação de leituras não-convencionais	174
IV. 3. A tradução devoradora: a questão da Antropofagia	182
CAPÍTULO V: As facetas da fidelidade no projeto teórico de tradução dos Campos como viabilização do projeto concretista	193
V. 1. A visibilidade do tradutor: inovação na tradição ou tradição na inovação?	193
V. 1.1. As “liberdades” que não são livres	202
V. 1.2. A função da “subversão” da tradução no movimento de poesia concreta	210
V. 2. A tradução “criativa” como busca da fidelidade	217
V. 2.1. As traduções criticadas e as interferências de Haroldo de Campos no original, seguindo pressupostos semelhantes: tradição na inovação	222
V. 2.2. A função da “fidelidade” ao original para o movimento de poesia concreta	230
CONSIDERAÇÕES FINAIS	239
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	247
1. Artigos de Haroldo de Campos	247
2. Artigos de Augusto de Campos	254
3. Obras conjuntas	261
4. Entrevistas concedidas por Augusto e Haroldo de Campos não publicadas em livros	262
5. Bibliografia geral	262

RESUMO

Esta tese tem como objeto as concepções de tradução de Augusto e Haroldo de Campos, expressas em prefácios, posfácios e comentários que acompanham suas traduções, bem como em entrevistas e ensaios nos quais abordam o tema. Enfocando sobretudo a questão da fidelidade na proposta teórica de “recriação” dos irmãos Campos, o trabalho propõe-se a examinar, à luz de uma perspectiva pós-estruturalista dos estudos de tradução, a construção e a disseminação do cânone dos referidos poetas e tradutores. Estarão em contraponto duas facetas da teorização tradutória dos Campos -- de um lado a proposta declarada de “subversão” do texto original e, de outro, a suposta submissão às características que consideram inerentes ao original -- no intuito de mostrar que ambas, além de espelharem as concepções poéticas desses tradutores, também contribuem para justificar os contornos da proposta do cânone que disseminam. Partindo do pressuposto de que toda tradução é “recriação” (à maneira sugerida por Arrojo, 1992b) e de que a tradução assume um importante papel na projeção de “imagens” de escritores e obras (à maneira proposta por Lefevere, 1992b), esta tese pretende mostrar que a bipartição da noção de fidelidade defendida pela teorização dos Campos está estreitamente relacionada ao processo de construção e propagação do movimento de poesia concreta, uma vez que vai colocar em circulação suas concepções poéticas a partir dos autores traduzidos. Se as supostas liberdades frente ao texto original propugnadas por Augusto e Haroldo de Campos espelham os procedimentos técnicos defendidos pela poética concretista, as declarações de fidelidade ao original, em vez de reproduzirem o que lhe é pretensamente intrínseco, repetirão, da mesma forma, os princípios concretistas. Assim, além de argumentar que as noções de fidelidade defendidas na proposta teórica de tradução dos Campos refletem suas concepções literárias, o trabalho também sugere que essas posturas frente ao original promovem a visibilidade dos procedimentos e autores eleitos pelo movimento de poesia concreta.

PALAVRAS-CHAVE: 1. Campos, Augusto de, 1931-. 2. Campos, Haroldo de, 1929-. 3. Tradução e interpretação. 4. Cânon (Literatura). 5. Lingüística Aplicada

INTRODUÇÃO

No panorama brasileiro dos estudos da tradução, o estigma de inferioridade e marginalidade atribuído à tradução e a máxima de “invisibilidade” do tradutor no texto traduzido parecem ser predominantes, conforme apontam, por exemplo, Rosemary Arrojo (1993: 78; 2000: 44) e Lia Wyler (1995: 8). Diante desse quadro, os poetas, críticos e tradutores Augusto e Haroldo de Campos despontam como possibilidade de inovação na área. Em sua teorização sobre tradução de textos “criativos”, ou seja, de textos em prosa ou verso que conferem “primacial importância ao tratamento da palavra como objeto” (H. Campos, 1963/1992a: 34)¹, os irmãos Campos concebem o processo tradutório como “recriação” do original (ibid.: 35, por exemplo).

Esse procedimento é definido como “criação paralela, autônoma porém recíproca”, em que não se traduz apenas o significado do original, mas, também, sua “materialidade” (H. Campos, 1963/1992a: 35). Além de se concentrarem no significado, na “informação semântica” do texto original, os poetas-tradutores pretendem, sobretudo, reproduzir a “função poética” dos textos a serem traduzidos (H. Campos, 1981b: 182) ou, em outras palavras, repetir a “beleza estética do original” (A. Campos, 1992: 18). Contraposta a esse projeto está a tradução que seria, nas palavras dos Campos, “literal” (A. Campos, 1964a/1968a: 33) e “servil” (H. Campos, 1986b/1994b: 185), que se restringe ao plano contudístico dos textos poéticos.

A proposta de Augusto e Haroldo de Campos se pretende inovadora por transcender o que faz essa tradução simplesmente “mediadora” (H. Campos em Nóbrega & Giani, 1988: 60): o tradutor deve interferir proposital e conscientemente no original, tomando “liberdades” em sua “recriação”, conforme defendem ao longo de sua teorização sobre o processo tradutório (A. Campos, 1964a/1968a: 32; H. Campos, 1981b: 206, por exemplo). A noção de fidelidade é, em consequência, redefinida nessa proposta, pois a “recriação” pretende reprojeter os recursos estilísticos que são considerados integrantes da “função poética” dos originais.

A atitude deliberadamente “visível” que Augusto e Haroldo de Campos adotam perante o texto original pode, de certa maneira, explicar o interesse nacional, bem como internacional, despertado pela

¹ As referências aos artigos de Augusto e Haroldo de Campos serão indicadas neste trabalho, respectivamente, pelas datas de publicação inicial e a data da edição consultada, a qual serve de parâmetro para a indicação de páginas citadas. Caso o texto em questão não seja uma republicação, apenas a data da edição consultada será indicada. A forma de documentar algumas obras de autores relevantes para a reflexão dos Campos também seguirá o sistema supracitado. Assim procedo para evitar uma possível imprecisão, pois não consulto muitas das obras em suas primeiras edições. Ressalto, ainda, que os grifos das citações, quando não indicados, são do autor.

forma como concebem a tradução. Para Susan Bassnett, “os irmãos Campos oferecem um novo caminho para se pensar a relação entre texto-fonte e texto-alvo ao priorizar o papel do tradutor nessa relação” (1993: 158).² Bassnett ressalta, assim, o caráter “pós-moderno e anti-eurocêntrico” da abordagem desenvolvida pelos tradutores brasileiros, conforme observa Edwin Gentzler (1993: 192). Gentzler, a propósito, menciona a proposta dos Campos ao delinear novas tendências dos estudos da tradução, destacando o caráter transgressor dessa abordagem (ibid.: 192-193). Antoine Berman enfatiza a importância de Haroldo de Campos nas “reflexões latino-americanas” sobre tradução (1995: 251)³ e Sherry Simon aponta os “propósitos políticos” da “forma de reapropriação transgressora” empregada pelos Campos (1996: 16).

Todas essas referências evidenciam a importância do projeto tradutório de Augusto e Haroldo de Campos, uma vez que sinalizam uma posição de destaque internacional dificilmente conquistada por tradutores em geral. Mais que pôr em relevo a “visibilidade” do projeto dos Campos na área dos estudos de tradução, algumas das referências supracitadas indicam a necessidade da realização de um exame mais abrangente desse projeto tradutório, que não se concentre apenas em seu aspecto “revolucionário”; em outras palavras, tais referências indicam que se torna necessário um exame mais cuidadoso das relações entre teoria e prática que estão nele implicadas. Arrojo, a propósito, apesar de apontar o “trabalho pioneiro” de Augusto e Haroldo de Campos (1996b: 62), observa que a teorização desses tradutores não se mostra “conscientemente ciente das implicações de sua prática revolucionária”, indicando a necessidade de “um estudo mais detalhado” sobre a teorização de ambos (1997b: 24).

É exatamente nessa lacuna que a tese pretende inserir-se, ao examinar as concepções teóricas subjacentes à postura vista como “revolucionária” (Vieira, 1992: 22) assumida pelos irmãos Campos, tentando suprir a necessidade de uma análise mais pormenorizada de seu projeto tradutório. A quase inexistência de trabalhos acadêmicos que enfoquem exclusivamente a atividade teórica de tradução dos Campos justifica a pertinência do tema proposto. Apesar de aludidos com certa frequência em ensaios relativos à área de tradução⁴, as questões teóricas referentes a esses tradutores são apenas tocadas tangencialmente mesmo pelos trabalhos de maior fôlego circunscritos na área.⁵ Ao realizar uma releitura das noções teóricas de tradução de Augusto e Haroldo de Campos, este trabalho objetiva, portanto,

² Essa e todas as traduções de textos em língua estrangeira, utilizadas neste trabalho, são minhas, com exceção dos textos já traduzidos para o português, conforme indico nas referências bibliográficas.

³ Conferir, também, Berman (1995: 28; 1984: 286).

⁴ Conferir, por exemplo, Cesar (1988), Milton (1996), Franchetti (1996), Ghirardi (1997) e Seligmann-Silva (1997-98).

⁵ Ver, por exemplo, Wanderley (1983), Vieira (1992), Souza (1993) e Carpenter (1997).

analisar as bases sobre as quais se sustenta a prática tradutória dos referidos poetas.

É oportuno esclarecer que por teoria, ou teorização, entendo, neste contexto, o conjunto de reflexões sobre tradução desenvolvido por Augusto e Haroldo de Campos. Ressalto que não é meu objetivo confrontar teoria e prática, examinando, por exemplo, se as traduções realizadas são compatíveis com a produção teórica proposta. Concentrar-se apenas no plano teórico do projeto dos Campos, no entanto, não implica conceber a possibilidade de uma desvinculação entre teoria e prática. O que esta tese se propõe a mostrar, também, é a impossibilidade mesma de separação absoluta entre essas duas instâncias. Não se trata, também, de questionar a esfera prática desse projeto de tradução e sua relevância para o quadro cultural brasileiro. Trata-se, ao contrário, de examinar os pressupostos teóricos a partir dos quais essa prática é instaurada e, de maneira mais ampla, de enfatizar o papel que a teorização sobre tradução assume na instituição e disseminação das propostas do concretismo, movimento de poesia de vanguarda instaurado em meados dos anos 50, do qual Augusto e Haroldo de Campos, juntamente com Décio Pignatari, foram proponentes e participantes ativos. Questionando as concepções textuais em que se assentam as noções de fidelidade dos Campos, este trabalho aponta, conseqüentemente, o descompasso entre teoria e prática em seu projeto tradutório.

A questão da fidelidade na esfera teórica da proposta de tradução de Augusto e Haroldo de Campos é exatamente o objeto primeiro desta pesquisa, e o ponto de convergência das discussões que serão por ela suscitadas. Se, por um lado, o projeto teórico de tradução dos irmãos Campos defende uma atitude “subversiva” em relação ao texto original, calcado na supramencionada proposta de “recriação”, por outro, defende a reprodução das características consideradas inerentes a esse original. A teorização pretensamente inovadora, portanto, apóia-se em uma noção de fidelidade que tenta recuperar, através da tradução, o “tonus” (H. Campos, 1968b: 48), a “alma” (A. Campos, 1983a/1987b: 150) e a “força” (H. Campos, 1984a/1993a: 30) do texto a ser traduzido. Pretendo sugerir, com base nas leituras realizadas, que as noções de fidelidade dos Campos inevitavelmente refletem suas próprias concepções poéticas e seus objetivos, não apenas quando interferem, de forma explícita, no original, mas também quando pretendem recuperar a atmosfera, a forma e o sentido que consideram estar nos textos que traduzem.

Não por mera coincidência, os irmãos Campos revelam, ao longo da trajetória teórica traçada sobre tradução “criativa”, extrema valorização da forma, da síntese, da espacialidade e dos aspectos sonoros, como mostrarei neste trabalho, elementos esses considerados poéticos pelo concretismo e

defendidos, de forma intensa, nos textos teóricos do movimento, compilados na *Teoria da Poesia Concreta* (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987). Em alguns deles, por exemplo, é proposto o “uso substantivo do espaço como elemento de composição” do poema (ibid.: 51), enfatizando-se, principalmente, as dimensões “gráfico-espacial” e “acústico-oral” da palavra nele inserida (ibid.: 52). Nesse “novo procedimento poético”, propõe-se a “atomização” das palavras (ibid.: 156), que são organizadas “ótico-acusticamente no espaço gráfico” (ibid.: 53), valorizando-se a “linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso” (ibid.: 156). As opções tradutórias que priorizam a disposição gráfica e a “visualização” do poema, seus “efeitos” sonoros e icônicos, a “diretidade da linguagem” e a composição vocabular podem, portanto, ser relacionadas a essa maneira de conceber a linguagem poética.⁶ Parece também não ser mera coincidência o diálogo que as traduções de Augusto e Haroldo de Campos estabelecem com determinados autores como, por exemplo, Mallarmé e Cummings, exatamente dois dos “precursores” do movimento de poesia concreta (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 156).

É a partir da análise dessas duas facetas da noção de fidelidade aludidas por Augusto e Haroldo de Campos em seus textos teóricos sobre tradução, a saber, aquela que declara “subverter” o original e aquela que afirma ser “fiel” às suas particularidades, que a tese objetiva se desenvolver. Pretendo examinar, à luz de uma perspectiva pós-estruturalista dos estudos de tradução, como essa bipartição da noção de fidelidade defendida pelos referidos tradutores pode estar atrelada à construção de seu cânone. Concentrando-se notadamente em autores ou textos estrangeiros considerados “marginais” em relação à “estrada oficial das letras” (A. Campos, 1989m: 7) ou, ainda, sugerindo estratégias não-convencionais de leitura para autores tidos, em geral, como canônicos, os irmãos Campos propõem o questionamento do padrão literário vigente através de um projeto teórico de tradução que se pretende inovador. É proposto e construído um cânone formado não somente por autores e textos relegados a um segundo plano na história da literatura, mas, também, por autores e textos que são lidos pelos Campos a partir da “semiótica concreta” (A. Campos, 1967d/1974c: 29). Esse cânone, não por acaso, é posto em cena com base em uma forma específica de conceber a tradução, a “recriação”.

Partindo do pressuposto de que toda tradução é “recriação” (à maneira proposta por Arrojo, 1992b: 436), fruto de uma leitura realizada pelo tradutor a partir de sua perspectiva, e de que “reescritores criam imagens de um escritor, de uma obra, de um período, de um gênero e, às vezes, até

⁶ Como pode ser visto em A Campos (1964 a/1968 a: 32; 1986p: 17) e em H. Campos (1967c/1977g: 112; 1984 a/1993 a: 35).

mesmo de uma literatura” (à maneira sugerida por Lefevere, 1992b: 5), a tese se desenvolverá no intuito de mostrar que as noções de fidelidade expressas nos textos teóricos sobre tradução de Augusto e Haroldo de Campos funcionam como estratégia argumentativa que pretende justificar a construção e o estabelecimento do cânone que propõem e, conseqüentemente, sugere que essas noções de fidelidade estão vinculadas à disseminação de imagens de certos autores e movimentos literários. De forma mais ampla, o trabalho tentará argumentar que as noções de fidelidade subjacentes ao projeto teórico de tradução dos Campos são um dos elementos responsáveis pelo próprio processo de construção e afirmação do movimento de poesia concreta, uma vez que vão colocar em circulação as propostas desse movimento.

Essa tentativa de legitimação e disseminação da poética concretista dá-se através de inúmeras outras estratégias. Cito, por exemplo, a utilização da mídia escrita (como o *Correio Paulistano* e o *Jornal do Brasil*), que publicava periodicamente os poemas e artigos dos proponentes do movimento durante a segunda metade dos anos 50 e início dos anos 60. O uso de declarações de auto-promoção pelo movimento através de seus próprios textos teóricos, da mesma forma, pode ser entendido como uma maneira de mostrar sua importância.⁷ O concretismo seria, segundo o ponto de vista dos poetas que o propõem, o ponto mais alto de uma suposta evolução da literatura, o centro para o qual afluiriam certas realizações literárias, incluindo Pound, Mallarmé e Cummings.⁸ As dimensões hiperbólicas conferidas à poesia concreta são recorrentes sempre que os idealizadores do movimento fazem alguma alusão à sua proposta poética. Augusto de Campos afirma, por exemplo, que a

poesia de vanguarda (e no momento **não há outra senão a poesia concreta**) é precisamente aquela que não se ajusta aos cânones classificatórios da historiografia literária e que, por definição, se destina a fornecer um mínimo de redundância informativa, um máximo de informação original, imprevista, “inqualificável”. (1967a/1978e: 83, meu grifo)

Segundo Haroldo de Campos, igualmente, a poesia concreta, “brasileiramente, pensou uma nova poética” (1981e/1992c: 247), que passou a ter “trânsito universal” (ibid.: 248). Esse é um dado relevante para um movimento que, em vários momentos, tenta reafirmar sua importância internacional; na introdução à primeira edição da *Teoria da Poesia Concreta*, já é afirmado que, no “plano internacional, [a poesia concreta] exportou idéias e formas”, e que esse é o “primeiro movimento literário brasileiro a nascer na dianteira da experiência artística mundial, sem defasagem de

⁷ Ver Campos, Pignatari & Campos (1965/1987: 7-9, 12, 32, 57, 154).

⁸ Conferir, a esse respeito, Wanderley (1983: 136-137) e Franchetti (1992: 42-49).

uma ou mais décadas” (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 7). Nessa mesma introdução, os autores apontam que os textos da *Teoria da Poesia Concreta* “formam o pano de fundo da poesia brasileira de hoje, não apenas na sua faixa programaticamente de vanguarda, mas naquilo que ela tem de mais essencialmente criativo” (ibid.: 8). As questões que o movimento levantou nas áreas de teoria e criação do poema são consideradas por seus proponentes “o núcleo dos debates de poesia” em nosso tempo (ibid.: 8) e a “força” de suas idéias teria conseguido, segundo eles, “aterrorizar” a poesia brasileira (ibid.: 12). Com o mesmo entusiasmo da época da proposta do movimento, Augusto de Campos afirma, em entrevista, que não pode “recusar a evidência” de que [os poetas concretos] deram “uma contribuição original, paradoxalmente mais avançada do que a de muitos outros centros importantes, onde a consciência desses novos processos poéticos só se afirmaria no fim dos anos 60 e nem sempre com a vitalidade do movimento brasileiro” (“A certeza da influência”, *Folha de São Paulo*, 8/12/96).

O concretismo, conforme pôde ser visto através das citações anteriores, é divulgado como um dos únicos caminhos da originalidade e do vanguardismo em poesia, sendo colocado por seus proponentes no ápice da história literária brasileira. A tradução, da mesma maneira, parece se estabelecer como uma das formas encontradas pelos concretos⁹ para legitimar o movimento. Segundo essa hipótese inicial, a afirmação e a disseminação dessa poética, portanto, seriam realizadas a partir do projeto teórico de tradução defendido, levando-se em conta que o cânone de Augusto e Haroldo de Campos é formado a partir de uma tradução apropriadora, por um procedimento tradutório que reflete nos textos traduzidos os próprios recursos técnicos preconizados pelos poetas / tradutores.

Dessa forma, ao mesmo tempo em que a tese pretende sugerir que as duas facetas da fidelidade defendidas implícita ou explicitamente na reflexão sobre tradução realizada por Augusto e Haroldo de Campos estão vinculadas às suas próprias concepções literárias, procura também estabelecer uma ligação entre essas noções de fidelidade e a disseminação da poética concretista. A postura “rebelde” adotada pelos Campos frente à tradução, que se caracteriza por questionar padrões tradutórios pré-estabelecidos, conforme será sugerido, encontra paralelo no próprio movimento de poesia concreta. Vale lembrar que, se a proposta do cânone desses poetas-tradutores parte de uma atitude de ousadia, rebeldia e insatisfação diante do contexto da literatura brasileira, o mesmo ocorre na esfera da tradução,

⁹ Utilizo, ao longo deste trabalho, o adjetivo “concretos” para me referir aos poetas que propõem o movimento de poesia concreta, tentando evitar o emprego de um “rótulo anonimizador: os ‘concretistas’”, rejeitado por Augusto de Campos (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 12). Nos trabalhos que consultei, esse adjetivo por mim adotado parece ser o de uso mais corrente. Por outro lado, utilizo “poética concretista” -- sem nenhum juízo de valor, no entanto -- por considerar que esse termo também já está cristalizado pelo uso.

em que, também a partir de uma insatisfação, gerada pela ineficiência poética das traduções “comuns”, se propõe uma postura tradutória “radical” e “especial” (H. Campos, 1981b: 184; A. Campos, 1986r).

O trabalho pretende argumentar que essa atitude de rebeldia em relação à tradução funciona como uma das estratégias, embora não se possa afirmar que sejam necessariamente conscientes, que justificam a construção e a afirmação do cânone proposto pelos poetas concretos aqui enfocados. Também objetiva evidenciar que essa atitude pode estar exercendo a função, não necessariamente consciente ou previamente planejada, de promover a disseminação e a valorização do próprio movimento de poesia concreta. Ao assumirem uma postura declaradamente revolucionária frente ao original, os Campos se concedem a “liberdade” de interferir no original e acabam repetindo os princípios concretistas nas traduções, disseminando imagens de autores e textos que são fruto de uma visão muito específica e promovendo, conseqüentemente, ainda hoje, a visibilidade desses princípios.

Da mesma maneira, essa legitimação e disseminação também se dão a partir da faceta “fiel” que defendem: Augusto e Haroldo de Campos afirmam que são “fiéis” aos originais que traduzem, pretendendo repetir as “verdadeiras” características técnicas e as intenções dos autores traduzidos. A fidelidade que declaram prestar ao original, portanto, tem a função principal de tornar aceitos alguns autores e algumas particularidades técnicas celebrados pelos tradutores. Em outras palavras, é provável que certos autores menos “digeríveis” que possuem “vozes insólitas”, “dissonantes” e “minoritárias” (A. Campos, 1989m: 9), enfocados pelos tradutores, sejam mais palatáveis e ouvidos, caso a fidelidade seja um critério advogado por esses mesmos tradutores -- mesmo que não seja essa uma fidelidade àquilo que supostamente está no original. Igualmente, essa declaração de fidelidade ao texto original é um argumento usado pelos Campos que pode ter a função de tornar aceitáveis suas leituras de textos de autores consagrados.

A leitura que Haroldo de Campos faz, por exemplo, de Dante Alighieri e de outros poetas tradicionalmente canonizados seria mais dificilmente aceita, caso não estivesse acompanhada de declarações de fidelidade ao “clima”, ao “espírito” ou, nesse caso específico, à “língua pura” que se supõe estar oculta no original (1978b: 17). As traduções de Augusto de Campos, que propõem, por exemplo, uma leitura não-convencional de Rainer Maria Rilke, ressaltando seu caráter “mais visual”, também poderiam despertar estranhamento, caso não viessem acompanhadas do propósito explícito de “configurar” o poeta, a partir de sua face “menos visível” para o público e a crítica (A. Campos, 1994a: 14). As declarações de fidelidade exerceriam, assim, a função de conferir uma espécie de imunidade aos tradutores, que se sentem autorizados para realizar uma determinada leitura, pretensamente isenta e

descomprometida com sua perspectiva. Ainda que não seja possível afirmar que esse procedimento seja necessariamente premeditado, este trabalho se propõe mostrar que tanto quanto “subverter” o original, declarar-se “fiel” a ele também é uma estratégia usada pelos irmãos Campos para explicar e justificar a construção e o estabelecimento de seu cânone, ou de suas leituras não-canônicas, já que, conforme argumento, serão “fiéis” aos procedimentos defendidos pelo concretismo e não a algo supostamente presente no texto original.

Ao focar a problemática acima delineada, a tese tem o intuito de mostrar que o processo tradutório não é inocente e desinteressado, mas, ao contrário, é interferente e que, sobretudo, “faz alguma coisa” (Arrojo, 1996b: 63, meu grifo), ou seja, está comprometido, implícita ou explicitamente, com alguma causa. Tomarei, como pressuposto teórico, a noção de tradução como “uma escritura **produtora** suscitada pelo texto original” (Derrida, 1985b: 153, meu grifo), como uma “transformação, uma intervenção inevitável” (Arrojo, 1993: 128), levando-se em conta que, ao realizar uma tradução, o tradutor “não poderá deixar de lado aquilo que o constitui” (ibid.: 19). Mostrarei como essa concepção de tradução se sustenta a partir da análise da teorização dos irmãos Campos e de suas correlações com o movimento de poesia concreta. O exame das noções de fidelidade por eles defendidas corroboram a concepção de tradução como evento inescapavelmente comprometido com as circunstâncias do tradutor e como força motriz que impulsiona a formação de imagens de autores e de um movimento literário.

No intuito de possibilitar a análise da problemática sugerida, a tese foi dividida em cinco capítulos, além de conclusão e referências bibliográficas. O primeiro capítulo tem como objetivo contextualizar o movimento de poesia concreta em duas frentes, a literária e a de tradução literária. Para isso, traçarei, em um primeiro momento, um panorama do quadro literário brasileiro anterior à proposta da poesia concreta (item 1) e, em um segundo momento, delinerei um panorama das concepções essencialistas de tradução literária vigentes no período em que se desenvolve a reflexão sobre tradução de Augusto e Haroldo de Campos (item 2). As noções de fidelidade subjacentes a essas concepções também serão discutidas a partir de declarações de tradutores que são, inclusive, criticados pelos Campos (2.1.). Ainda nesse capítulo, apontarei alguns procedimentos preconizados pelo concretismo (item 3), para que, posteriormente, sejam estabelecidas suas relações com o projeto de tradução dos Campos. O objeto do trabalho não será focado diretamente neste capítulo, que apenas prepara a discussão a ser realizada nos capítulos subsequentes. Sua pertinência no conjunto desta tese, no entanto, é justificada por fornecer subsídios que permitem uma comparação das posturas enfocadas com aquela assumida pelos Campos.

O segundo capítulo discute questões acerca da natureza do literário e do canônico suscitadas pelos textos teóricos do concretismo. Os itens 1 e 2 aproveitarão as propostas do concretismo para evidenciar, respectivamente, o caráter construído da literatura e do cânone, explicitando os pressupostos que nortearão esta tese. Com base nessas discussões, relaciono as concepções poéticas dos Campos às suas propostas teóricas sobre tradução, sugerindo que tais propostas estão intimamente ligadas à disseminação dos princípios concretistas.

A teorização sobre tradução proposta por Haroldo e Augusto de Campos é objeto do terceiro e quarto capítulos da tese. Embora essa exposição contemple pontos fundamentais da teorização dos Campos, terei a preocupação de focar questões relacionadas, direta ou indiretamente, ao conceito de fidelidade sustentado pelos tradutores. Em relação a Haroldo de Campos, sua teorização encontra-se fragmentada nos diversos ensaios, notas, prefácios e posfácios que acompanham as traduções que realiza, além de figurar em algumas entrevistas concedidas. Serão considerados, no terceiro capítulo, os ensaios escritos entre 1957, início da reflexão de Haroldo de Campos sobre tradução, e 1998, data de publicação de seu texto mais recente até o início da realização deste trabalho. Consultarei especificamente textos em que ele se concentra em questões tradutórias e que acompanham suas traduções.¹⁰

No intuito de apresentar as concepções teóricas de tradução de Haroldo de Campos de forma mais elucidativa, divido sua trajetória teórica em quatro momentos, ressaltando que a proposta de “recriação” acaba repetindo alguns dos procedimentos das traduções consideradas “comuns” por ele (1986b/1994b: 185, por exemplo). Apesar de não ser homogênea, a teorização de Haroldo de Campos guarda, ao longo do período delimitado para pesquisa, certos traços comuns. As fases delimitadas são assumidamente uma construção deste trabalho, que apenas tenta agrupar as propostas haroldianas a partir de denominações que o próprio tradutor confere aos procedimentos que adota, bem como a partir de inovações que incorpora a essa teorização, levando em conta, ainda, as influências que assume, de forma explícita, ao refletir sobre tradução.¹¹ Vale salientar que essa divisão não é estanque. Algumas

¹⁰ Outros artigos que não tratam exclusivamente de tradução, publicados em volumes como *A arte no horizonte do provável* (1966a/1977c; 1967a/1977e; 1967d/1977h, por exemplo), *A operação do texto* (1969c/1976c; 1971b/1976e, por exemplo) e *O arco-íris branco* (1984b/1997l, por exemplo), foram escolhidos na medida em que contribuem para explicar as concepções de tradução de Haroldo de Campos e para corroborar a hipótese deste trabalho.

¹¹ Cabe ressaltar que, devido aos objetivos expostos, a organização que faço dos conceitos referentes à teorização de Haroldo de Campos será mais abrangente ou, talvez, mais sistemática, se comparada a outros trabalhos que focalizam, direta ou indiretamente, sua visão tradutória, como Wanderley (1983), Scramim (1991a; 1992), Vieira (1992), Lima (1994), Guariglia (1996), Khouri (1996), Prestes (1997) e Seligmann-Silva (1997-98). A discussão de tais conceitos nesses trabalhos acaba sendo diluída, devido ao tratamento de outros aspectos da atividade multifacetada de Haroldo de Campos, como a de poeta e a de crítico de arte, ou mesmo de outros aspectos de sua própria atividade como tradutor, em termos mais gerais.

dessas características se repetirão durante todo o caminho percorrido pelo tradutor, não obedecendo a nenhum limite rígido ditado pela cronologia, por exemplo. As “fases” são difusas e certos motivos sempre são retomados.

Se a leitura da trajetória das concepções teóricas de tradução de Haroldo de Campos fornecerá subsídios para que se defenda a tradução como atividade comprometida com a perspectiva do tradutor, a leitura dos textos teóricos de Augusto de Campos confirmará essa argumentação, uma vez que, conforme objetivo mostrar, o tradutor explicita o que suas traduções “fazem” com os textos originais e destaca os objetivos que o levam à escolha de determinados autores para serem traduzidos (A. Campos, 1989m: 9; 1993b: 10, por exemplo). Em relação a Augusto de Campos, enfocarei sua produção teórica sobre tradução e sua produção ensaística acerca de autores traduzidos desenvolvidas entre 1955, data em que o tradutor inicia a publicação de seus textos teóricos, e 1997, ano em que publica as obras *Hopkins - a beleza difícil* e, com Haroldo de Campos, *Os Sertões dos Campos: duas vezes Euclides*, com as quais encerro minha análise no âmbito do quarto capítulo. É a discussão em torno dos autores traduzidos que fornecerá argumentos para esta tese defender que a proposta do movimento de poesia concreta é difundida até hoje através da tradução, a partir do “paideuma” estabelecido.

Apesar da convergência dos pensamentos dos dois tradutores, as diferenças na maneira através da qual abordam a questão tradutória, no entanto, são significativas. Os comentários de Augusto de Campos sobre os procedimentos que adota em suas traduções, ao contrário dos de Haroldo de Campos, são muito sintéticos ou simplesmente inexistentes.¹² A diversidade de tratamento conferida neste trabalho a Haroldo e Augusto de Campos decorre das próprias particularidades de cada tradutor. Se ambos se concentram em aspectos distintos ao discutirem tradução em termos teóricos, esta tese fará o mesmo, ressaltando os elementos enfatizados pelos próprios tradutores em seus estudos sobre tradução.

Serão examinados principalmente os textos de Augusto e Haroldo de Campos que foram reunidos em livros, critério esse estipulado por uma necessidade de delimitação do *corpus*. Ao examinar os textos de Augusto e Haroldo de Campos, não objetivo buscar uma coerência supra-humana em seus escritos, tampouco enquadrar o pensamento de ambos em alguma forma de organização que pretenda eliminar as contingências e a mobilidade que marcam qualquer projeto. Pretendo apenas

¹² Ver, por exemplo, A. Campos (1982c/1987a: 37). As notas de Augusto de Campos às traduções que realiza, quando eventualmente ocorrem, dedicam-se a comentários em torno do texto original ou de seu autor (1989n, por exemplo). O mesmo ocorre em relação aos prefácios que acompanham suas traduções. Talvez isso se passe porque Augusto de Campos não tem a preocupação de propor uma teorização tradutória, como faz seu irmão que, desde o princípio de sua trajetória, empenha-se em definir a natureza e as peculiaridades de seu trabalho. Obviamente, o fato de Augusto de Campos não teorizar no sentido estrito do termo não significa que sua produção seja marcada pela gratuidade e pela falta de rigor. Seu percurso teórico, bem como o de Haroldo de Campos, prima pela responsabilidade e pela seriedade.

examinar o percurso desses tradutores e problematizar seu universo teórico, mostrando como tecem uma bem tramada reflexão sobre tradução, “traduzindo”, no sentido lato, vários pensadores que passam a trabalhar em seu favor. Permito-me, entretanto, criticar a posição de ambos quando essa entrar em conflito com os próprios princípios tradutórios por eles propostos.

Por fim, o quinto capítulo argumenta que as noções de fidelidade em relação ao original, defendidas explicita ou implicitamente nos textos sobre tradução de Augusto e Haroldo de Campos, estão relacionadas à construção de seu cânone e, conseqüentemente, vinculadas à disseminação de imagens de certos autores e movimentos literários. As duas posturas que os tradutores assumem em relação ao original, portanto, mostram que a única fidelidade possível é aquela à sua própria perspectiva e que essas posturas estariam a serviço do projeto concretista. Focalizando as oscilações assumidas pelo conceito de fidelidade no discurso de Augusto e Haroldo de Campos, minha argumentação se concentrará, em um primeiro momento, na faceta “transgressora” da teorização sobre tradução dos Campos e, em um segundo momento, na busca da fidelidade ao original empregada pelos tradutores nessa teorização.

Cabe ressaltar que essa bipartição da noção de fidelidade apresentada aqui tem o mero interesse de analisar com mais detalhes suas implicações para o projeto tradutório e poético em questão. Não pretendo, portanto, enquadrar toda a produção dos referidos tradutores em uma dicotomia redutora, mas problematizar o conflito daí decorrente, bem como apontar a função que essa questão assume no projeto poético concretista. Ao focar as noções de fidelidade defendidas nos textos teóricos sobre tradução dos Campos, meu discurso será permeado, inevitavelmente, pela discussão sobre as concepções textuais por eles sustentadas. Ressalto que a poesia concreta será entendida aqui não como um evento local ou datado, mas de forma mais ampla, que transcende o mero “ismo”, constituindo-se em uma maneira “transtemporal” de “encarar a poesia”, como defende o próprio Haroldo de Campos (1984b/1997l: 269).

Para facilitar a localização dos textos consultados neste trabalho, as referências bibliográficas foram agrupadas em cinco partes. As três primeiras dessas subdivisões indicam, separadamente, os textos utilizados de Haroldo e Augusto de Campos, bem como os textos conjuntos. Na relação dos textos dos Campos, apresento os dados referentes à primeira publicação e à edição consultada, respectivamente. As entrevistas concedidas por ambos, que não foram compiladas em livros, ocupam uma subdivisão específica das referências bibliográficas. A referência a essas entrevistas, no corpo do texto, será feita a partir do entrevistador; caso a entrevista faça parte de matéria de jornal não assinada,

o título da matéria, seguido do título do jornal e da data de publicação, serão indicados. A bibliografia geral, que ocupa a última das subdivisões propostas, engloba as obras consultadas sobre tradução e sobre literatura, bem como aquelas de caráter mais geral.

Cabe esclarecer, ainda, o recorte que faço nesta tese em relação à análise de certas questões tradutórias e literárias. Não pretendo preencher a lacuna que parece existir na área de historiografia de tradução, em que há poucos dados sobre tradução literária no âmbito brasileiro. Não é objeto deste trabalho fazer um histórico sobre as tendências estéticas de que se ocupa¹³, nem propor generalizações sobre a natureza do literário e da constituição do cânone a partir dessas tendências, tampouco fazer um levantamento e análise da fortuna crítica de Augusto e Haroldo de Campos. Apesar de apontar alguns aspectos da teoria da poesia concreta, extrapola o âmbito desta tese a análise pormenorizada de seus principais textos teóricos, manifestos e poemas, bem como a avaliação dos possíveis êxitos e fracassos do controverso movimento poético. A ênfase será conferida, sobretudo, às inconsistências teóricas sobre as quais se sustenta a poesia concreta, na medida em que vêm ao encontro dos propósitos deste trabalho, e à identificação de certos recursos estilísticos adotados por essa poesia. Em relação à questão do cânone, não pretendo analisar o grupo de autores celebrado “oficialmente”, nem sua validade. Quanto ao cânone dos Campos, especificamente, as particularidades das escolhas de cada um desses tradutores não interessarão a esta tese, pois não é meu objetivo comparar listas de autores traduzidos, mas examinar a função desses autores em uma determinada poética.

¹³ Para um histórico sobre a formação do grupo “noigandres”, constituído por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, bem como sobre a gênese do movimento de poesia concreta e suas particularidades, por exemplo, conferir o terceiro capítulo de Holzhausen (1993) e o texto de Sacerio-Gari (1984).

CAPÍTULO I - OS RUMOS DA LITERATURA E DA CONCEPÇÃO SOBRE TRADUÇÃO LITERÁRIA NO BRASIL NO MOMENTO EM QUE ECLODE E SE DISSEMINA O MOVIMENTO DE POESIA CONCRETA

Naquele entonces, quando os dois turgimanos siamesmos se uniram ao oleiro calábrico, a literordura buralheira teve um baque [...] Já antes o padr'antropófago havia desantocado a anta passadanta e a corraera a ponta-de-lança e paubrasil. [...] Vieram os gerarcas de quarantacincos e repopoliram o camartelo parnasinane e todomundo embilacou-se em festa e sesta para um enfim soneto repausante. Vai daí que exsurgiram como horda de uhnos esses três -- e pareciam trezentos! -- os trigênios vocalistas. Tanta broca no mundo botaram com suas terrorias ex três mistas e seus três jeitos variantes, esses três réus magos, que todos una voce se arrabilaram: pois não é que os três varrões voladores de tumbas estão querrindo desflorar a núltima folor do lássio? [...] E como um só satana pode mais que cem sant'annas, os tresdemoniados estão aí, tresrindo [...].

Haroldo de Campos, *Crisantempo*

1. A “geração de 45” e o retorno aos moldes literários anteriores ao modernismo

A discussão do momento literário em que a poesia concreta é proposta volta-se para a chamada “geração de 45”, tendência poética então predominante no país. Terei sempre em vista que não há, entre críticos, historiadores literários e até entre poetas tidos como constituintes dessa tendência, um consenso sobre vários aspectos relacionados ao que convencionalmente se chama de “geração de 45”. Limito-me, portanto, a apresentar diferentes visões sobre o período, ressaltando que essa divergência é resultado, por exemplo, de leituras distintas que são realizadas sobre o que se supõe ser o “mesmo” autor, os “mesmos” procedimentos técnicos e os “mesmos” poemas. Minha apresentação desse momento literário concentra-se na divergência de visões sobre ele, no intuito de sugerir que o estabelecimento de uma poética não é pacífico e desinteressado e, principalmente, consensual, discussão essa que permeará todo o trabalho.

Distante de uma coesão ou unidade, o grupo de “poetas de 45” parece ter se caracterizado pela “diversidade” de opinião, conforme ressalta Paulo Franchetti (1992: 90). Com efeito, o programa estético dessa “geração”, as características e os procedimentos técnicos por ela utilizados, os autores que a constituem e a influência que exerce na literatura brasileira hoje são objeto de discordância. Sua

própria presença no quadro literário brasileiro é contestada, conforme relata, por exemplo, Manuel Panguoso: “alguns sequer admitem sua presença [a da “geração de 45”] dentro da continuidade evolutiva do Modernismo iniciado em 22” (1980: 9). Outros autores, apesar de reconhecerem a existência dessa “geração”, negam sua representatividade na literatura brasileira. Alfredo Bosi, por exemplo, afirma que a poética do grupo “não exerce influência decisiva na literatura hoje” (1994: 523). Domingos Carvalho da Silva, criador da expressão em 1948 (1966: 119; 1980: 10), diz, ao contrário, que “a Geração de 45 tem um lugar definitivo na história da poesia brasileira” (1966: 145).

Apesar do desencontro de opiniões sobre a representatividade do grupo na literatura brasileira, o episódio escrito pelos poetas da “geração de 45” está, segundo Massaud Moisés, “incorporado ao nosso patrimônio literário” (1993: 393). De fato, dentre os historiadores literários e ensaístas consultados, grande parte¹ concebe a “geração” como uma fase tardia do modernismo, o que, a despeito de informações que colidem entre si, no mínimo revela o reconhecimento dessa “geração” de poetas pela história da literatura brasileira. Faço essa afirmação sem intenção de julgar qualitativamente a produção desses poetas ou de ponderar a validade de sua incorporação ao “patrimônio” da literatura brasileira. Em vez de emitir um juízo de valor a respeito da “geração de 45”, interessa-me antes mostrar que essa poética, contra a qual Augusto e Haroldo de Campos se voltam, é fruto de conceitos que lhe são atribuídos de forma divergente: de acordo com o que se entende por “literário”, enfatiza-se sua importância fundamental ou, ao contrário, nega-se qualquer traço positivo que porventura tenha e chega-se, inclusive, a ignorar sua existência.

Diante desse quadro, é possível chegar à conclusão de que a “geração de 45”, antes de ser um todo coeso, é uma denominação que, como afirmam Antonio Candido e José Aderaldo Castello, “exprime mais propriamente as suas tendências e atitudes” (1968: 31). Assim, no que se refere a essa “geração”, só se pode, como Moisés, falar em “tendências ou semelhanças gerais” (1993: 393). Se o “ideário ou programa” da “geração de 45” é difuso e não definido (Moisés, 1993: 392), também os autores que se costumam associar à mesma não são consensuais. Geralmente, o elenco de poetas arrolados inclui Domingos Carvalho da Silva, Bueno de Rivera, Lêdo Ivo, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Antônio Rangel Bandeira, Darci Damasceno, José Paulo Paes e Geir Campos.

O nome de João Cabral de Melo Neto, apesar de frequentemente ser associado a essa fase², não é, para muitos, um poeta da “geração de 45”. Para Bosi, por exemplo, se o verso de João Cabral parecia

¹ Refiro-me, por exemplo, a Moisés (1993: 382), Coutinho (1976: 277; 1986: 44), Lima (1959: 100) e Sodré (1995: 581).

² Ver Bandeira & Ayala (1966: 55), Candido & Castello (1968: 33), Coutinho (1986: 202) e Lima (1959: 125), por exemplo.

partilhar com os “formalistas de 45” o “rigor métrico”, na verdade, “instaurava um novo critério estético” (1994: 525). O autor enfatiza a “radical modernidade” dos procedimentos que lê nesse poeta, colocando-o em uma posição de inovação estética. Bosi, por não associar a “geração de 45” a uma postura inovadora, parece afastar Cabral do referido grupo de poetas. Como confirma Pantigoso, alguns autores, dessa forma, “negam o valor” do grupo e “retiram” previamente João Cabral de Melo Neto” da “geração de 45”, afirmando que esse poeta “nunca pertenceu a ela” (1980: 9). Haroldo de Campos é um dos que não consideram Cabral como um representante dessa “geração”:

nem 45 pode ser reconhecida como instituidora de uma nova ordem poética entre nós (a menos que se confunda **forma** com **fôrma**...); nem JCMN [João Cabral de Melo Neto] -- a não ser por um critério de cronologia tabelioa -- pode ser incluído nessa geração, naquilo que ela acabou representando como ideário estético. (1967g/1992b: 77-78)

O próprio João Cabral reconhece: “O que há de comum entre os poetas que a constituem [a “geração de 45”] é a sua posição histórica. O momento em que iniciaram seu trabalho de criação” (apud H. Campos, 1967g/1992b: 79). Moisés também concorda com a tese de que “é a coincidência cronológica da estréia o fator de aglutinação [dos poetas da ‘geração de 45’] sob o mesmo rótulo, não propriamente da opção estética” (1993: 397). Note-se, portanto, que o “rótulo” que identifica os referidos poetas é uma mera atribuição que, no caso em questão, independe, inclusive, da “opção estética” assumida.

Quando se fala em “geração de 45”, entretanto, mesmo se levando em conta a heterogeneidade do grupo, alguns comportamentos são associados, de forma recorrente, a seus integrantes e algumas características e procedimentos técnicos são convencionalmente lidos em seus poemas. Ao mesmo tempo em que a instabilidade acerca do que é “realmente” a “geração de 45” interessa a este trabalho, uma vez que esse fato sugere que é impossível estabelecer definições *a priori* sobre o literário, essa convergência delineada por críticos e historiadores literários, que é explicitada por certas “características” comuns, também é relevante aqui, pois indica o contexto em que a poesia concreta é proposta e ao qual ela se opõe.

Uma das marcas mais evidentes atribuída aos “poetas de 45” é a de “reação”: a “geração” reagia contra os “excessos de 22” (Moisés, 1993: 393) e contra seu “irracionalismo” (Bosi, 1994: 520), contra as “tendências mais radicais da poesia modernista” (A. Campos, 1965b/1989d: 100), adotando, frente aos modernistas, uma “atitude polêmica de negação” (Candido & Castello, 1968: 32). Afrânio Coutinho confirma que a “atitude estética” dos poetas da “geração” foi de “reação contra o clima desleixado da primeira fase modernista” (1986: 195) e José Guilherme Merquior, além de ressaltar que o programa

estético desses poetas “foi uma reação contra 22”, afirma que esse programa “consistiu num antimodernismo” (1965: 33). Como resumem Iumna Maria Simon e Vinicius Dantas, o “postulado básico” dessa geração de poetas “é o epitáfio do Modernismo” (1982: 4).

Esse “regime” supostamente novo que é introduzido na poesia brasileira (Silva, 1966: 119) ironicamente incita à “revolução”, mas pretende resgatar moldes literários pré-modernistas. O “formalismo” é, assim, considerado o único “denominador comum de todos os poetas de 45” (Silva, 1966: 143). O “apreço formalista” (Candido & Castello, 1968: 32), ou o “apuramento formal” (Coutinho, 1976: 279), ou seja, o cuidado com a forma do poema, é o que une tais poetas. Segundo Bosi, “o que caracteriza -- e limita -- o formalismo do grupo é a redução de todo o universo da linguagem lírica a algumas cadências **intencionalmente** estéticas, que pretendem, por força de certas opções literárias, definir o poético, e, em conseqüência, o prosaico ou não-poético” (1994: 521).

Essa limitação sobre o que é considerado “poético” ou “não-poético” não é exclusividade da “geração de 45”, sendo observada de forma explícita no movimento de poesia concreta. Para Bosi, o recorte de procedimentos “intencionalmente” estéticos realizado pela “geração de 45” é reducionista e limitado, pois, provavelmente, esse autor discorda das “opções literárias” às quais se refere. A definição sobre o que constitui o “poético” para uma determinada tendência literária parece-me, portanto, relevante, quando o propósito é estudá-la e investigar os elementos “poéticos” aos quais se opõe e quais implicações essa definição provoca nas críticas ou nas concepções de tradução produzidas a partir dessa perspectiva. Tais relações serão explicitadas com o enfoque do concretismo; porém, a postura de “reação” contra o modernismo de 22 assumida pela “geração de 45” e a colocação de Bosi acerca das “limitações” do formalismo dessa “geração” já antecipam questões relevantes para esta tese.

Relacionada diretamente ao “formalismo”, característica atribuída aos “poetas de 45”, a “disciplina”, que eles consideram ter sido quebrada pelo modernismo de 22, é outro traço neles reconhecido e que ajuda a delinear a definição de “poético” concebida por essa tendência literária. Coutinho afirma que os poetas representantes dessa “geração” reivindicam “uma volta à disciplina e à ordem, à reflexão e ao rigorismo” (1986: 195). Guiados pelo “signo da Disciplina e não da Liberdade” (Lima, 1959: 114), os poetas dessa “geração”, segundo Coutinho, policiam a emoção “por um esforço de objetivismo e intelectualismo” (1976: 294) e cultivam “preferencialmente o *sermo nobilis*, a palavra erudita” (H. Campos, 1967g/1992b: 78). Essa poética ainda “reabilita as formas fixas de organização do poema, especialmente o soneto” (Moisés, 1993: 386) e, também, a ode (Coutinho, 1976: 294). Sua “preocupação crescente e renovada” é com o “elemento **verso**” (Lima, 1959: 125). O “verso livre”,

assim, “foi o grande inimigo da geração” que defende “formas de verso pautadas pelas regras e disciplinas da versificação” (Coutinho, 1986: 195).

Silva sintetiza outros traços que são geralmente reconhecidos nos “poetas de 45”: “técnica, precisão de linguagem, intensidade emotiva, sentimento de medida, equilíbrio entre a dicção e o ritmo, abolição do prosaísmo” (1966: 128). A partir da leitura de Silva, que tem o propósito de definir “os característicos [sic] fundamentais da poesia de uma nova geração” (ibid.: 128), é possível confirmar a não-unanimidade de opiniões acerca da geração. A “**intensidade** emotiva”, por exemplo, vista por ele como característica “fundamental” dessa “nova geração”, é lida de maneira oposta por autores como Coutinho, que reconhece nesses poetas uma “**contenção** emocional” (1976: 279, meu grifo). Silva, além de atribuir características estáticas e invulneráveis a diferentes leituras, parece também pressupor que tais características são, de fato, “novas”, capazes de diferenciar essa geração de sua precedente. Assim, para Silva, parece evidente que “técnica”, “precisão de linguagem” e “sentimento de medida”, como particularizadores da “poesia diferente” (1966: 121) que pretende praticar juntamente com outros “poetas de 45”, não são elementos buscados pela poesia de seus predecessores. Como defende Haroldo de Campos, o modernismo de 22 não pode “ser dado como carecedor de preocupações formais”, pois seus nomes mais representativos, como Oswald de Andrade e Mário de Andrade, “foram incansáveis experimentadores de formas” (1967g/1992b: 77). As características lidas por Silva, portanto, além de não serem exatamente “novas”, já que reconhecidas inclusive nos poetas aos quais a “geração” reage, estão sujeitas a leituras diversas, não podendo ser classificadas de forma definitiva.

Se, para Moisés, a poética da “geração de 45” “não [se] constitui [...] numa volta ao passado” (1993: 386) e se, para Candido & Castello, seus poetas desejam “renovar a forma poética” (1968: 32), outros autores partilham de diferentes visões. Para Carlos Nelson Coutinho, por exemplo, essa geração “significou a reinstauração das formas saudosistas e improdutivas do Parnasianismo” (apud Sodré, 1995: 586). Simon & Dantas apontam o “timbre classicizante” da poesia da “geração de 45” (1982: 4) e Moisés ressalta a responsabilidade dessa na “retomada do Classicismo” na literatura brasileira (1993: 386). Os Campos, da mesma forma, rejeitam o caráter inovador da “geração de 45”, ao proporem o movimento de poesia concreta.

2. A reflexão essencialista sobre tradução literária no Brasil a partir do final dos anos 50: o poético como característica identificável no texto

Neste item será realizada uma apresentação das concepções de tradução de alguns teóricos e tradutores do período em questão, vislumbradas a partir de ensaios, prefácios a traduções e entrevistas, no intuito de preparar a discussão sobre a problematização do caráter poético imanente ao texto. As reflexões que interessam a este trabalho são aquelas realizadas especificamente acerca da tradução dita literária, a partir da segunda metade dos anos 50, período em que Augusto e Haroldo de Campos dão início às suas reflexões sobre tradução, enquanto, simultaneamente, instauram o movimento de poesia concreta. Minha análise estende-se até os anos 90, pois considero que a disseminação dos procedimentos propalados pelo movimento de poesia concreta ainda prossegue. Interessa-me, portanto, apresentar um contraponto às propostas dos Campos.

Conforme afirma Wyler, praticamente não se encontra “nenhuma informação sobre o que ocorre ou ocorreu em nosso país” nessa área (1995: 26). Conjugada à escassez de informações disponíveis, a inexistência de uma “tradição tradutória” brasileira (ibid.: 27) é outro fator que leva a autora a concluir que “a história da tradução apenas começa a ser registrada” no Brasil (ibid.: 34). John Milton também ressalta que “pouco se tem escrito”, em termos históricos ou descritivos, na área de tradução literária aqui (1996: 204). Essa carência de reflexões de que sofre a área, se, por um lado, estimula o desafio da pesquisa em campo tão pouco explorado; por outro, explica a bibliografia pouco extensa consultada neste item.

A despeito da inexistência de estudos que indiquem as principais tendências seguidas pelas reflexões sobre tradução literária realizadas no país, pretendo levantar alguns exemplos que conduzem ao caminho que essas reflexões parecem seguir, qual seja, aquele que pressupõe a existência de características poéticas imanentes aos textos chamados literários. Essa posição, que se associa a uma tradição essencialista, estaria seguindo a abordagem que “domina o discurso sobre a tarefa do tradutor” e a reflexão sobre tradução não apenas no âmbito brasileiro (Arrojo, 1998: 28, por exemplo). A predominância dessa posição³ justifica seu tratamento aqui, em detrimento de tendências não-essencialistas, geralmente vinculadas à pós-modernidade⁴, já que este capítulo se propõe a traçar um panorama do que é preponderante no país durante o período de eclosão e disseminação do movimento de poesia concreta. Obviamente, um recorte será feito, pois o que me interessa aqui é apresentar alguns exemplos que mostram uma determinada atitude predominante ao longo desses anos. O tratamento da

³ Tal predominância pode ser observada nos textos selecionados pela “Bibliografia da tradução literária” (Galvão & Dutra, 1982), como também no ensaio “A tradução literária no Brasil” (Paes, 1990) e em Milton (1996).

⁴ Neste trabalho, o termo “pós-modernidade” relaciona-se a tendências distintas que se concentram no desmascaramento dos pressupostos e argumentos da “modernidade”, enquanto ideal da racionalidade e objetivismo, como será discutido em II. 1.1.

reflexão essencialista sobre tradução literária no Brasil, em detrimento da reflexão não-essencialista, realizada particularmente durante os últimos anos, é justificado, ainda, pelo fato de a primeira, muitas vezes, defender relações entre autor e tradutor, bem como entre original e tradução, que são aparentemente questionadas pelos irmãos Campos.

Este trabalho entende como “essencialista” a visão que concebe a existência de um significado estável que possa estar presente em qualquer forma de discurso oral ou escrito e que, por essa razão, seria passível de resgate pelo sujeito, sem a interferência de suas contingências. No caso de textos ditos literários, tal visão concebe a existência de uma poeticidade imanente ao texto, ou seja, de uma essência poética que estaria intrinsecamente nesses textos. Segundo essa perspectiva, os elementos marcados pela poeticidade, por pertencerem ao texto, seriam passíveis de resgate por parte do tradutor. Tais elementos, portanto, seriam imunes à passagem do tempo e independentes de uma interpretação circunscrita a determinadas condições sócio-culturais e ideológicas.

Essa visão pretende, assim, separar claramente o objeto (o texto a ser lido / traduzido) do sujeito (o leitor / tradutor), admitindo a possibilidade de uma leitura neutra e descomprometida com as circunstâncias desse. A neutralidade é apenas considerada possível, senão também o objetivo maior de grande parte dos teóricos, e mesmo dos tradutores que são norteados por essa perspectiva, conforme será mostrado. A relação entre leitor / tradutor e texto original seria, dessa forma, pautada por uma atitude de passividade, à qual o único obstáculo, além do lingüístico, seria a “descoberta” das intenções do autor e a conseqüente transmissão desses significados poéticos na tradução. Ao longo da tese, chamarei de “tradicional” essa visão de linguagem e, mais especificamente, de tradução, em que se concebe que há uma essência lingüística nos textos, o que leva à conclusão de que “traduzir é apenas passar de uma língua para outra, ou **substituir** o material textual de uma por outro, de outra língua”, com pretensa imparcialidade, conforme critica Leila Darin (1997: 43). Como o resgate total de significados poéticos de um texto para outro, de uma língua, cultura e tempo para outros, parece nunca ocorrer sem interferências e sem diferença, instaura-se na tradução literária um estigma que a coloca na categoria de “remendo”, de “mal necessário”, conforme observa Arrojo (1992b: 415). Para Sílvia Romero, por exemplo, “poesia não se traslada sem perder a mor parte de sua essência” (1954, apud Paes, 1990: 9). É a quase sacralização da “essência” poética, portanto, que relega a tradução literária a uma posição marginal, de destruidora, alimentando uma “visão popular e distorcida do trabalho do tradutor” (Darin, 1997: 43).

Essa aura criada em torno do poético e sua possibilidade de tradução incita uma reflexão mais

sistemática sobre o tema. Nos anos 50, é lançado *Escola de Tradutores*, de Paulo Rónai (1952), “o primeiro livro específico sobre tradução publicado no Brasil” (Galvão & Dutra, 1982: 134), seguido por *A arte de traduzir*, de Brenno Silveira (1954), “segundo livro do gênero publicado entre nós” (Paes, 1990: 30). Apesar da publicação dessas obras pioneiras na área, a reflexão sobre o assunto parece se consolidar no Brasil apenas nos anos 70, que têm como referência outra obra de Rónai (*A tradução vivida*, 1976), a de Onédia Barboza (*Byron no Brasil. Traduções*, 1975) e a de Erwin Theodor (*Tradução: ofício e arte*, 1976). Os anos 80 são marcados por *Tradução e ruído na comunicação teatral*, de Geir Campos (1982a), por *O que é tradução* (1986), do mesmo autor, e por *Estudos de tradutologia e Cultura e tradutologia*, coletâneas organizadas por Delton de Mattos (1981 e 1983, respectivamente).⁵

As concepções teóricas sobre tradução desenvolvidas durante as décadas de 70 e 80 serão analisadas aqui através dos depoimentos registrados na coletânea *A tradução da grande obra literária* (Rocha et al., 1982). Assim procedo por considerar que os nomes aí reunidos são representativos desse período, tidos pela ABRATES (Associação Brasileira de Tradutores) como “alguns dos mais renomados tradutores do país” (Morejón & Portinho, 1982: VII). Além de sua representatividade, justifica a relevância do *corpus* escolhido para este item o fato de alguns dos tradutores aí enfocados, como Campos, Rónai e Theodor, desenvolverem, durante o período em questão, reflexões sobre tradução paralelamente à atividade tradutória, diferentemente dos demais tradutores, que se limitam a fornecer suas declarações. Os depoimentos desses três tradutores serão tomados como paradigmáticos para ilustrar suas concepções de tradução, expressas em suas obras acima indicadas, as quais serão consultadas apenas eventualmente para complementar as idéias defendidas nesses depoimentos. As demais declarações, dos outros tradutores, são aludidas para confirmar a postura essencialista predominante na literatura sobre a teorização de tradução literária no Brasil.

Antes de iniciar a apresentação dos depoimentos, cumpre relembrar que as noções de tradução de um autor considerado “pioneiro” como Brenno Silveira, por exemplo, parecem perdurar nas gerações posteriores. Silveira enfatiza a “responsabilidade moral e intelectual” do trabalho do tradutor (1954: 9) que tem, para ele, relação direta com a questão da fidelidade. Segundo o autor, a fidelidade “deve constituir o principal objetivo de quem traduz” (ibid.: 127), razão pela qual afirma orgulhosamente: “jamais, até hoje, tomei liberdade alguma diante da ‘propriedade literária alheia’. Não há, em

⁵ Estão sendo considerados aqui somente os livros que apresentam reflexões essencialistas sobre tradução, elencados pelas fontes explicitadas na nota 3. Para referências de teses e artigos, verificar Milton (1996).

minhas traduções, omissões ou acréscimos de espécie alguma” (ibid.: 14). Esse é o caminho “seguro” que Silveira pretende indicar aos leitores (ibid.: 127), e que será seguido também por outros teóricos. Vejamos, pois, as noções de tradução difundidas no Brasil posteriormente.

Começemos com Erwin Theodor, prefaciador da coletânea supramencionada. O autor compartilha as idéias de uma tradição que tenta definir o conhecimento que o tradutor deve ter para cumprir sua tarefa adequadamente:

Não basta ao tradutor dispor, por exemplo, do conhecimento das figuras do texto e das causas dos conflitos existentes: será necessário compreender em toda a extensão a ordem dos fatos desenvolvidos na obra, quer estes sejam esclarecidos progressivamente ou intencionalmente obscurecidos. Da mesma maneira, deverá conhecer o público visado por sua tradução e seu condicionamento, a fim de que não venha a falsear a obra, incluindo informações que não constem do original ou sejam apenas subrepticamente expressas. (1982: X)

O tradutor almejado por Theodor parece uma figura idealizada, distante do horizonte do possível. Além de conhecer “em toda a extensão” a obra a ser traduzida e o público a que ela se destina, o tradutor deverá, ainda, por algum processo que Theodor não explica e que parece superar o limite humano, saber reconhecer o que foi “intencionalmente” deixado implícito pelo autor ou “subrepticamente” expresso por ele. O próprio Theodor, no entanto, reconhece que a missão que se delega ao tradutor, “em muitos casos”, é impossível (1982: XI). Embora reconheça a impossibilidade de uma “correspondência” dos “significados externos” do original na tradução, o autor não abre mão daquilo que chama de “realidade” do original -- que estaria em contraposição aos “significados externos” e que poderia ser entendido como um outro nome para “essência” ou para aquilo que é tido como “fundamental” na obra. Essa maneira de conceber a tradução parece ser constante nos outros depoimentos.

Paulo Rónai, apesar de sua reflexão pioneira sobre tradução no Brasil, e de ser responsável por introduzir aqui “o conceito de que a tradução literária [...] era algo que merecia não somente consideração, como minucioso acompanhamento e discussão crítica e teórica” (Ascher, 1994: 20) e por “levantar entre nós a bandeira da profissionalização” (Portinho & Dutra, 1994: 25), também segue uma tradição que coloca o autor e o original em um plano privilegiado e o tradutor em uma posição de invisibilidade. Rónai considera a tradução literária “uma arte” (1952: 14), a qual pode ser aprendida, como explica em *A tradução vivida* (1976: 3). Ao original deve-se “respeito” e “a maior fidelidade possível, ainda que com prejuízo do estilo” (1982: 9). Ao comentar a tradução conjunta que faz com Aurélio Buarque de Holanda, Rónai afirma, no tocante à relação autor x tradutor, que houve um

esforço de não buscar uma personalidade própria, de apagar completamente nas traduções, os vestígios da passagem dos tradutores. Conservar o tom próprio a cada autor foi nossa ambição máxima. Era preciso reconhecer as marcas distintivas do estilo de cada um para poder respeitá-lo, e atribuir importância a cada acessório para não desprezá-lo. (1982: 16)

Rónai e Buarque de Holanda, dessa forma, encarnam o retrato do tradutor obediente: “Por mais que sentíssemos no original a falta de uma palavra ou a presença inoportuna de uma frase, não obedecemos à vontade de acrescentá-la ou cortá-la” (ibid.: 16). É o “respeito” ao original que não permite aos tradutores mudá-lo, mesmo que esse seja reconhecido como incompleto ou imperfeito.

Geir Campos, teórico representativo do tipo de reflexão desenvolvida nos anos 80, também, não abre espaço para a possibilidade de qualquer espécie de interferência no texto traduzido. Em *O que é tradução*, por exemplo, Campos reitera a noção de que o tradutor deve se concentrar no que “o autor quis dizer” (1986: 57) e desempenhar, portanto, o papel de mero intermediário nesse processo aparentemente não-problemático.⁶ Para ele, na verdade, a tradução parece ser algo bem delimitado e resolvido, uma atividade em que o tradutor “decodifica”, passivamente, os sentidos que estão no texto original, sob “influência de fatores emocionais e intelectuais que lhe são peculiares” (1982b: 32). Mesmo quando admite a “influência” do tradutor no texto traduzido, ou quando admite que a tradução é “recriação” do original (ibid.: 16, 32), ele o faz em nome da “correspondência” entre original e tradução. Tomando como base a teorização de Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet (1958), que pretende sistematizar o que ocorre durante o ato tradutório, mediante alguns procedimentos lingüísticos, o tradutor explica:

É claro que, valendo-se dos recursos usuais da tradução oblíqua -- a compensação, a modulação, a transposição, e às vezes mesmo a transferência literal de palavras e expressões -- pode-se dar a um texto traduzido, sobretudo quando não-exato, uma certa correspondência de valores estilísticos. E creio ser mesmo isso o que se deve fazer, desde que haja para tanto a adequada margem de tempo disponível. (Campos, 1982b: 37)

Se a tradução é vista como um processo meramente lingüístico⁷, é difícil imaginar onde entram

⁶ Darin (1997) apresenta uma bem articulada crítica especificamente sobre essa obra de Geir Campos, mostrando suas contradições e as bases de que se vale para definir “o que é tradução”. O texto de Campos, por apresentar “um grande potencial de circulação” (Darin, 1997: 42), acaba disseminando idéias equivocadas e preconceituosas acerca da tradução. Por isso, concordo com a conclusão da autora de que “o livro de Campos presta um desfavor à área da tradução, na medida em que corrobora o estereótipo negativo de que traduzir é uma atividade mecânica, secundária e ‘neutra’” (ibid.: 47).

⁷ Conferir Vinay & Darbelnet (1958), para explicação dos procedimentos tradutórios citados por Geir Campos. No Brasil, Heloisa Gonçalves Barbosa faz uma “recategorização” desses procedimentos, por considerar a descrição proposta pelos autores “insatisfatória e

os “fatores emocionais” admitidos por Campos. Além disso, se o tradutor “opera com a matéria do seu próprio repertório”, conforme o autor afirma (Campos, 1982b: 32), não fica claro, em sua argumentação, como traduzir pode ser considerado “apenas” um transporte de textos de uma língua para outra, de forma transparente, sem a decorrente interferência desse “repertório”. Nesse contexto, as “liberdades” tomadas por tradutores são vistas negativamente, pois, para o autor, “em certos casos”, elas “tendem mais para a adaptação do que para a tradução propriamente” (1982b: 38). Tais “licenças poéticas”, portanto, devem ser usadas “sem abusos” (1982a: 53). A tradução, para ele, não poderá “jamais igualar o texto original” (ibid.: 71), confirmando a noção de sua suposta inferioridade.

Dando prosseguimento aos depoimentos selecionados, que são aqui apresentados como um contraponto à proposta de tradução dos Campos, é possível afirmar que Lêdo Ivo é outro tradutor que, sobretudo como Theodor e Rónai, atribui ao caráter poético dos originais a maior parte das dificuldades -- ou impossibilidades -- da tradução. Conforme afirma Ivo,

[p]oeta e tradutor de poesia, sei que um poema é uma estrutura, formada por sons e signos, que na verdade só existe no original. A poesia é, assim, uma linguagem especializada e específica dentro não só da língua geral dos povos como ainda dentro da própria linguagem literária. Justifica-se, portanto, a interrogação: essa linguagem poética, centrada no peso e na magia das palavras, submetida a uma retórica própria [...] pode ser vertida para outro idioma? Como transplantar para outra língua a carga de subjetividade que permeia cada poema, ora ostensiva, ora engastada no mistério da substância poética? (1982: 76).

Diante dessa linguagem tão “especializada e específica”, cheia de características próprias e tão especial e misteriosa, cuja “estrutura” supostamente “só existe no original”, resta a Ivo recorrer às virtudes que, segundo ele, caracterizam o ofício do tradutor: “a paciência, a devoção, a humildade e a investigação” (ibid.: 78).

Helena Parente Cunha, apesar de conceber que uma “tradução fiel, no rigor absoluto da palavra” é “impensável” (1982: 56), também recorre ao fator poético para explicar a impossibilidade da tradução. A “linguagem literária”, diz ela, “se afasta da função de comunicação” e, a partir dessa idéia, “a possibilidade de tradução” é posta em dúvida (ibid.: 62). O poema é visto como “estrutura unitária”, o que torna “improvável a manutenção desta unidade” em outra língua (ibid.: 57). Chamo a atenção

incompleta” (1990: 23). A autora propõe, então, treze categorias que pretendem abarcar tudo o que ocorre “efetivamente” no processo de tradução (ibid.: 63). Tais categorias, no entanto, também não parecem “recobrir” tudo o que se passa durante uma tradução, deixando perguntas que não podem ser respondidas a partir do arcabouço teórico de que partem. No procedimento que chama de “melhorias”, por exemplo, a autora sequer toca na questão dos objetivos da tradução (“melhorar” para quem e para quê?), pressupondo que a tradução é, de fato, mera transferência textual. Deti-me no caso de Barbosa, pois, embora sua teorização não se destine à tradução literária, muitas concepções apresentadas aqui partem da mesma matriz teórica de que se vale a autora.

para a afinidade teórica entre essa visão e as próprias concepções sobre tradução dos Campos, que também pode ser observada nas reflexões de Noel Delamare e Mário Laranjeira e, da mesma forma, na reflexão de alguns tradutores que serão focalizados em 2.1., como José Lino Grünewald e Régis Bonvicino.

A noção de que o poético é inerente ao texto original também está presente nas reflexões de Delamare. Para ele, “no discurso artístico-literário” há “nítida predominância [...] da abertura polissêmica, do código fluido, que convoca funções icônicas, os signos que representam imagens, e as funções simbólicas, os signos de correspondência ampla, flexível, analógica” (1982: 86). Já que o literário é um todo fechado em si, segundo essas declarações, cabe ao tradutor de textos desse gênero “reconstituir” o poema na tradução:

A reconstituição do poema tem o mesmo itinerário caprichoso da criação do poema. O tradutor deve ler e reler a obra; estudar a vida do poeta; analisar os poemas; enfronhar-se no quadro literário e histórico-social em que se deu a criação; familiarizar-se com as interpretações e avaliações críticas a respeito (ibid.: 92-93).

Delamare completa, ainda, que “é preciso uma afinidade especial com os poetas escolhidos e uma demorada residência em seus escritos” (ibid.: 90). Tais exigências parecem ter saído de uma página da ficção de Jorge Luis Borges, em que o intuito maior do personagem-tradutor Pierre Menard é chegar a ser o próprio autor do original (Borges, 1976b).⁸ Como essa missão está fatalmente condenada à frustração⁹, a conclusão a que se chega beira o conformismo, como pode ser lido no comentário de Robert Scott-Buccluch, tradutor do romance *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida, para o inglês:

Às vezes me conforta pensar que inevitavelmente a tradução será diferente do original e que também inevitavelmente um pouco do próprio original será perdido. Isso é algo que, mais cedo ou mais tarde, todo tradutor aprende a aceitar, sabendo que seus eventuais erros e falhas serão perdoados se ele conseguir captar e transmitir o espírito essencial do original, com fidelidade absoluta às intenções do autor (1982: 119).

A atitude de resignação que pode ser depreendida do comentário do tradutor supracitado também encontra paralelo nas concepções de tradução do teórico e tradutor José Paulo Paes. Apesar de

⁸ Diferentemente dos tradutores “menardianos” supramencionados, Eliana Zagury nega a possibilidade de identificação total entre autor e tradutor (1982: 22), constituindo uma exceção nesse conjunto de comentários e não sendo, por isso, exemplar desta abordagem que está sendo apresentada. Ressalto que Daniel da Silva Rocha também não será abordado aqui pois trata, em apêndice, dos aspectos legais da tradução, não tendo como objetivo apresentar noções de tradução.

⁹ O tema da identificação entre autor do original e tradutor e a conseqüente frustração gerada por essa exigência é tema recorrente nos estudos da tradução. Apenas para citar um exemplo, conferir Lawrence Venuti (1995).

não figurar em *A tradução da grande obra literária*, sua reflexão pode ajudar a ilustrar o panorama teórico essencialista desenvolvido nos anos 80, através de *A tradução: a ponte necessária*, coletânea de artigos publicados na referida década.¹⁰ Para Paes, “não há liberdade no ato tradutório: o tradutor está sempre limitado pelos parâmetros do texto com que se avém” (1990: 36). O tradutor, nessa visão, “tem que contentar-se com a nomeação aproximativa”, pois é, “no limite, um recriador, com um estatuto **necessariamente de inferioridade em relação ao criador**” (ibid.: 65, meu grifo). Inferiorizado e posto à sombra do original, o tradutor, para Paes, deve ter a “humildade” como “virtude indispensável”, conforme afirma em entrevista (Nóbrega & Giani, 1988: 53). Isso porque há “sempre uma consciência culpada por parte do tradutor, ele sempre acha que poderia ter feito melhor” (ibid.: 58).

O sentimento de culpa não parece infundado na visão do autor, pois a “humildade” relaciona-se à “capacidade de aceitar críticas”, ou seja, reconhecer que seu trabalho sempre está em débito frente ao original; o próprio Paes assume essa postura “humilde” ao se “envergonhar profundamente” quando reconhece um “erro” cometido em uma de suas traduções (ibid.: 58). O tradutor, assim, é definido como um “**pequeno co-autor**” e a tradução como “um **fantasma muito pálido** perto da **caradura rígida e rica**” do original (ibid.: 64, meus grifos), como “a arte do possível”, não a “arte do desejado” (ibid.: 54). Humildemente, o tradutor deve “fazer o possível” para que sua tradução consiga uma “aproximação maior do texto (a maior possível)” (ibid.: 54).

Concentrando-se também especificamente na tradução literária, a reflexão desenvolvida por Laranjeira é um exemplo indicativo de que essa abordagem à tradução ainda se desenrola em nossos dias. Laranjeira, como os demais teóricos e tradutores arrolados, admite a possibilidade de se “estabelecer uma **linha divisória** entre o poético e o não-poético, entre a poesia e a não-poesia, entre o poema e o não-poema” (1993: 45, meu grifo). Para o teórico, pode existir uma divisão clara e incontestável entre o “texto veicular, o literário não-poético e o poético, cuja manifestação mais representativa é o poema” (ibid.: 12). Os “textos veiculares” têm como “qualidade” a “univocidade e a clareza”, compromisso com uma “racionalidade objetiva e com o critério de verdade” (ibid.: 21). Em contrapartida, nos textos tidos como literários, o código é considerado parte integrante da própria mensagem e o significante sofre alterações em sua linearidade (ibid.: 21-22).

Os critérios que Laranjeira tenta estabelecer para diferenciar o literário do não-literário objetivam funcionar de forma organizada e higienizada. Os textos “veiculares”, por exemplo, por serem supostamente “unívocos” e “claros”, pretendem chegar ao leitor integralmente, sem nenhum tipo de

¹⁰ “Sobre a crítica de tradução” é o único artigo que figura na obra e que é publicado em 1990 (*Folha de São Paulo*, 21/4/90).

interferência e seguindo as “intenções” do autor. Parece, nesse caso, não existir margem para múltiplas interpretações, pois tudo o que é dito parece ter a garantia de poder ser identificado plenamente. O autor não explica, no entanto, quem define onde termina o texto “veicular” e onde começa o texto “literário”; ele próprio reconhece a fragilidade de tal divisão e que “o terreno [em que tal divisão é proposta] é escorregadio, movediço e suporta mal os marcos de balizamento” (1993: 45).

A despeito do reconhecimento da fluidez dessa demarcação, a objetividade, a univocidade, a clareza, a verdade e a linearidade são atributos que, para Laranjeira, existem no texto e que ficam à espera de uma leitura suficientemente competente para que os reconheçam. Se os textos “veiculares” podem ser “perfeitamente” traduzidos de uma língua para outra, segundo a visão do autor (1993: 21), tratando-se de tradução poética, espera-se do tradutor não só essa capacidade de decifrar sentidos como também um comportamento tão “singular” quanto a natureza do texto com o qual trabalha (ibid.: 54). Laranjeira vê o texto poético como um “fato social que se inscreve na história”, sempre permeado ideologicamente (ibid.: 46) e admite que a “tradução leva as marcas do sujeito tradutor” (ibid.: 124). Mesmo assim, restringe a questão da fidelidade em tradução poética à definição de que é a “resultante de um trabalho operado nos níveis semântico, lingüístico-estrutural e retórico-formal, integrados todos no nível semiótico-textual onde se dá a significância” (ibid.: 125), ou seja, o “significante como gerador de sentidos” (ibid.: 82). Tais níveis são, para o autor, supostamente separáveis, intrínsecos ao texto e não perturbados por fatores “externos” como a história e a ideologia.

Após essa apresentação de concepções teóricas, em que autor, o original e o poético são privilegiados em detrimento do tradutor e da tradução, examinemos as declarações de outros tradutores brasileiros em torno da questão da fidelidade.

2.1. Alguns tradutores brasileiros frente à questão da fidelidade: capítulos de traição e culpa

A noção de fidelidade é tópico frequente -- e, apesar de muito discutido, é ainda polêmico -- em grande parte das discussões teóricas sobre tradução. Alguns autores, como Lenita Esteves, por exemplo, chegam a considerar que “não se pode falar de tradução sem falar em fidelidade” (1997: 64). Arrojo sintetiza o vínculo entre tradução e fidelidade, afirmando que “o desafio que toda discussão sobre tradução se impõe é a resolução da questão da fidelidade ao chamado ‘original’” e das relações que se podem estabelecer entre esse e a tradução (1992a: 73). De fato, conforme pode ser visto acima, as concepções de tradução se confundem com a própria discussão acerca da noção de fidelidade. Se o texto literário (original) é concebido como invólucro de procedimentos “poéticos” arquitetados pelo

autor, espera-se que, na tradução que realiza, o tradutor se concentre exatamente nessa “essência”. Conforme observa Wyler, “continua-se a exigir do tradutor uma fidelidade” que impõe a ele invisibilidade “dentro e fora do texto que produz” (1995: 33). Tanto a exigência a que se refere Wyler como aquela que conseqüentemente é impingida pelos próprios tradutores em relação às suas traduções parecem, então, partir de pressupostos semelhantes, a saber, a existência dessa “essência” poética e seu decorrente resgate na tradução. Considero que a noção de fidelidade está, portanto, estreitamente relacionada às concepções textuais a ela subjacentes; em outras palavras, a própria concepção de literariedade, ou seja, a própria noção sobre o que é “literário”, ou o que é “não-literário”, e a conseqüente definição do original sustentadas pelos tradutores, entendida como a explicitação do que lêem nesse original, é que estabelecerão o que é, ou não, relevante na tradução e, conseqüentemente, guiarão suas noções de fidelidade.

A escolha dos tradutores citados neste subitem, cujas declarações acerca da questão da fidelidade serão abordadas, segue três critérios concomitantes: primeiramente, são escolhidos aqueles que trabalham com textos ou autores também “transcriados” pelos irmãos Campos; em segundo lugar, foram escolhidos tradutores que, se não criticados diretamente, seriam passíveis de críticas pelos Campos, por apresentarem posturas consideradas “servis” ou não “radicais”; em terceiro lugar, os textos dos tradutores escolhidos foram publicados no Brasil. As noções de fidelidade desses tradutores serão citadas, na maioria das vezes, segundo a ordem dos originais ou dos autores traduzidos seguida pelos Campos ao longo de seus percursos tradutórios, e serão entrecortadas eventualmente por opiniões de críticos ou prefaciadores das traduções em questão. As declarações dos tradutores enfocados não constituem um todo homogêneo, pois as traduções por eles realizadas têm objetivos díspares e são fruto de contextos distintos. Embora em diferentes níveis, tais tradutores têm em comum algumas atitudes (“humildade”, “resignação”, “neutralidade” e “servilidade”) que são censuradas pelos irmãos Campos (H. Campos, 1981b: 184, por exemplo), possibilitando uma comparação dessas posturas com aquela por eles assumida.

As declarações acerca de traduções de haicais dão início a este panorama. Olga Savary, tradutora de Matsuo Bashô, um dos mais célebres haicaístas japoneses, pretende que o leitor, “ao tomar contato com qualquer texto [traduzido], tenha a sensação de que o mesmo foi escrito na língua em que ele está lendo” (1989: 9). Essa fluência conjuga-se com o ideal de fidelidade ao original: “seguiu-se o critério de realizar uma versão **o mais fiel possível** entre sentido e conteúdo, prescindindo-se da métrica” (ibid.: 9, meu grifo). Ao haicai, na visão de Paulo Franchetti, “repugnam as ostentações

técnicas” (1996: 48); por essa razão, os tradutores da antologia por ele organizada optam “sistematicamente pela maneira **mais neutra e familiar** na tradução em verso” do haikai (ibid.: 49, meu grifo). Franchetti atribui a essa composição poética algumas características, como a fluência, a leveza (ibid.: 22), o despojamento, o não-simbolismo (ibid.: 46). A partir desse delineamento do original, o autor objetiva propiciar ao leitor “o contato mais direto possível com o haikai” (ibid.: 48).¹¹

José Lino Grünewald, a despeito de compartilhar esteticamente as concepções de Augusto e Haroldo de Campos, explicita suas noções de fidelidade, baseadas na obediência ao original e às intenções do autor, ao comentar sua tradução dos *Cantos*, de Ezra Pound: “Em matéria de Pound, volta a eterna expressão: *traduttore traditore* -- ele que tão bem aplicou o adágio em textos alheios, o tem de retorno sobre sua própria obra” (1986: 17; 1990: 35, 36). Ao recorrer a autores como Wilhelm Humboldt, para quem o tradutor “não tem o direito” de aclarar o que está “obscuro” no original, e Edward Fitzgerald, que prefere “um pardal vivo do que uma águia empalhada”, fazendo alusão ao original e à tradução, Grünewald revela, portanto, o arcabouço em que sustenta sua tradução e suas noções de fidelidade (ibid.: 17-18).

Embora as reflexões de Dante Milano, tradutor de três Cantos da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, sejam imediatamente anteriores ao início da reflexão dos irmãos Campos, não se enquadrando no período aqui delimitado, sua postura é exemplar para mostrar a atitude de subserviência ao original assumida por alguns tradutores. Milano inicia sua introdução ao texto traduzido afirmando: “Sei o muito que custa e o pouco que vale o esforço [...] para traduzir o célebre Canto V do Inferno” (1954: 3). O original é visto, da mesma maneira que para os teóricos e tradutores citados anteriormente, como superior, produzindo uma atitude de resignação por parte do tradutor. O “vigor musical” da “dicção dantesca” se “dilui”, e as palavras, mesmo traduzidas por outras “rigorosamente equivalentes”, provocam no leitor “reações dissemelhantes” em relação ao original (ibid.: 3). A busca do tradutor, nessa visão, portanto, é vã, pois seu “esforço” nunca é recompensado: a “linguagem de um poeta”, diz Milano, “não pode ser trasladada a outro idioma: pode-se traduzir o que ele quis dizer, mas nunca o que ele disse. **Sirva isto de escusa às deficiências desta e de qualquer tradução**” (ibid.: 7, meu grifo). Pedindo desculpas pelas imperfeições de sua tradução, resta a Milano apoiar-se na seguinte justificativa: “fiz de tudo para que **não sentissem o tradutor, mas o autor**” (ibid.: 4, meu grifo).

¹¹ Guilherme de Almeida também traduziu haicais de Bashô, chegando a propor uma “fórmula” para o “seu” haikai, que inclui, por exemplo, atribuição de título, versificação e rima (1996: [s.p.]). Seria interessante observar que tipo de fidelidade Almeida diria prestar ao original; abstenho-me de comentar suas noções de fidelidade porque o tradutor, apesar de elaborar todo um plano de aclimação do haikai às necessidades da língua portuguesa, não tece comentários sobre suas traduções.

A inexistência de “marcas” do tradutor no texto traduzido é valorizada, da mesma forma, por críticos de outras traduções do original dantesco. Paulo E. de Berredo Carneiro, por exemplo, conclui que Vinicius Berredo traduz seguindo a máxima de que “o poeta traduzido deve comunicar a impressão de haver sido composto diretamente na língua do tradutor” (1976: IX). Na opinião de Carneiro, o original é, como para Milano, sacralizado: “Nem tudo será, porém, perfeito na melhor das traduções, porque sobre todas elas pesarão impenetráveis alegorias e enigmas do original” (ibid.: IX).

Decifrar os “enigmas” do original é tarefa que Péricles Eugênio da Silva Ramos assume em relação a alguns poetas gregos -- dentre os quais, Píndaro -- e latinos que traduz. A tradução de Ramos

pretende apenas transmitir ao leitor de nossos dias, **de modo acessível e em linguagem fiel**, embora a mais simples e viva possível, alguns retalhos daquela grande alma antiga que nutriu por tantos séculos o pensamento ocidental -- e ainda o nutre, em suas bases mais legítimas. (1964: 8, meu grifo)

O passado literário, como se pode notar, é idealizado como algo integral -- apenas acessível por meio de “retalhos” -- e dotado de grandeza insuspeita. Em relação à poesia provençal, essa mitificação do passado também ocorre, conforme pode ser observado nos comentários de Segismundo Spina (1956). Ao contrário de Ramos, que se concentra em poetas que são a “base” da poética ocidental, Spina detém-se em um movimento literário cujo “desconhecimento” o leva a organizar, inclusive, um roteiro que se propõe a apresentar esse movimento (Spina, 1956: 7). O tipo de comentário que se faz em relação à tradução e à fidelidade, no entanto, é bastante próximo em ambos os casos. Para Spina, trabalhos como o seu “não podem estar isentos de inúmeras imperfeições” (ibid.: 7); as traduções que faz não têm “pretensões literárias: a preocupação pela **fidelidade ao espírito do texto**” obriga-o a “sacrificar aqui e ali” os “valores expressivos e o colorido do poema” (ibid.: 7-8, meu grifo).

O dilema entre traduzir poemas em prosa ou verso é recorrente nas reflexões aqui comentadas de alguns tradutores. Traduzir em prosa é uma forma buscada por alguns deles para solucionar a questão da fidelidade ao original. As cantigas trovadorescas que figuram na antologia organizada por Spina, a propósito, são apresentadas em prosa. J. B. Mello e Souza, tradutor de *Antígone*, de Sófocles, afirma também que “a tradução em prosa pode, **com fidelidade absoluta**, acompanhar o texto clássico”, aproximando-se daquilo “que o poeta quis exprimir” (1970: IX, meu grifo). Para outros, como Aíla de Oliveira Gomes, que traduz Gerard Manley Hopkins, a prosa iria, ao contrário, “muito provavelmente provocar um distanciamento ainda maior do **espírito de fidelidade aos poemas**” (1989a: 11, meu grifo).

As “intenções” do poeta e a plenitude do sentido parecem ser mais fugidias -- e, em consequência, menos passíveis de recuperação, a partir dessa perspectiva -- quando o original em questão não é apenas distante, em termos cronológicos, mas também em termos lingüísticos. A escrita ideogramática do chinês, por exemplo, constitui para alguns autores como Alexei Bueno, por exemplo, um “desafio insolúvel” em sua tradução para a escrita alfabética (1996: 12). O caráter singular da escrita ideogramática condena a tradução de poesia chinesa, para o referido autor, ao fracasso, transformando-a em um “*tour de force* sem muita esperança, mas sempre intentado” (ibid.: 13). Cecília Meireles, que traduz poesia clássica chinesa, parece render-se a todas as “dificuldades irremovíveis” de que fala Bueno (Meireles, 1996: 13). Para ela, toda a “beleza” vista nos originais não é atingida por suas traduções, as quais, segundo a própria tradutora, “dão uma idéia, **embora apagada**” do que se traduz (ibid.: 23, meu grifo).

Paulo Vizioli, ao traduzir poemas de John Donne e William Butler Yeats, considera que o tradutor deve ser “fiel ao texto em si”, e que não existe “tradução livre” (Nóbrega & Giani, 1988: 54). Segundo Vizioli, “em nenhum caso, o tradutor é autor do que traduz, a menos que ele jogue o texto original às urtigas e faça uma coisa qualquer da cabeça dele” (ibid.: 64). Vizioli explica, em relação ao seu trabalho, que é “como se o autor desse o mapa da mina e o tradutor fosse explorar” (ibid.: 64). Na realização dessa tarefa de “exploração”, o tradutor, na opinião de Régis Bonvicino, que traduz Jules Laforgue, deve ser “exato”: “Não posso traduzir um poema rigidamente metrificado em versos livres e vice-versa” (1989b: 169). O tradutor procura seguir os dois movimentos instados pelo original -- o do “conteúdo” e o do “significante” -- com o “propósito de ser fiel” à estética de Laforgue (1989a: 34).

Traduzindo o *Faustus* de Goethe, em 1867, Agostinho D’Ornellas também entende por tradução “a **reprodução fiel e escrupulosa** do original”, tendo o objetivo de “conservar a intenção do autor” (apud H. Campos, 1981b: 186, meu grifo). A tradução da mesma obra por Jenny Klabin Segall, cuja primeira parte foi publicada em 1943¹², é elogiada exatamente pela “fidelidade e fidedignidade” que lhe são atribuídas (Houaiss, 1970: [s.p.]), pela “preocupação de aprofundar-se sempre mais no espírito do autor” e pela “ambição de melhor respeitar o texto” (Holanda, 1949: 14). A concepção de tradução de Sílvio Meira, que também traduz o *Faustus*, rejeita a introdução de “idéias pessoais que nada têm a ver com a concepção goetheana” (1968: 9), defendendo a “humildade” do tradutor:

Com toda humildade confessamos tratar-se de um começo de trabalho, sujeito a ser revisto e limado muitas vezes (se houver tempo para tanto) [...]. **Loucura seria querer igualar Goethe.**

¹² As considerações dessa tradutora, bem como as de D’Ornellas, estão sendo tratadas por serem criticadas por H. Campos (1981b).

A tentativa de traduzi-lo, no entanto, merece ser divulgada, com toda humildade (repetimos), seguindo o conselho de Manuel Bernardes, citando Lucas, 17, 10: “acabada de fazer boa obra, [...], a cobríssemos com a humildade, dizendo: Servos inúteis fomos, fizemos o que devíamos”. (ibid.: 12, meu grifo)

Meira completa, ainda: “Só nos amedronta o perigo de **macular a pureza da obra imensa** [...]. Tal **sacrilégio nos apavora**” (ibid.: 13, meu grifo). Resignado, o tradutor pede perdão aos “que são capazes de realizar algo mais perfeito” (ibid.: 13). Carlos Alberto Nunes trilha, na tradução da *Iliada* de Homero, traduzida em parte por Haroldo de Campos, o mesmo caminho, e assume a “responsabilidade” e a “culpa” pelos “defeitos” de seu trabalho, atribuindo-os a “uma fraqueza muito humana” ([s.d.]: 445). É certo que esse tipo de declaração expressando humildade, em que o tradutor se exime de qualquer responsabilidade em relação ao seu trabalho, no contexto de prefácios a traduções, não pode ser encarado como teorização sobre tradução. Porém, creio que esse procedimento é fruto de toda uma tradição do pensar sobre a tradução, que a coloca numa posição de marginalidade. Essas formulações que estão sendo expostas, portanto, não são meramente retóricas, tendo, por certo, um embasamento teórico que as guiam.

Ivo Barroso, que assim como Lêdo Ivo, citado anteriormente, traduz Jean-Arthur Rimbaud, objetiva, com sua tradução, um “resultado fotográfico” em relação ao original (conforme afirma em entrevista concedida à revista *Range Rede*, 1995: 37). Sustentando essa fidelidade que funciona como uma “fotografia do poema em português” (ibid.: 29), Barroso afirma sobre sua tradução do poeta francês: “eu quero a poesia dele e não a minha [...], porque há uma **omissão absoluta** do Ivo Barroso poeta, criador autônomo, na tradução desses poemas” (ibid.: 32, meu grifo). Categoricamente, Barroso enfatiza: “Eu não quero criar nada. Não quero inventar nada” (ibid.: 32).

Considero que as noções de fidelidade dos tradutores supramencionados constituem exemplos significativos da atitude que presta “reverência” ao “dogma do caráter ‘ancilar’ e mesmo ‘servil’ do trabalho do tradutor” (H. Campos em Nóbrega & Giani, 1988: 59), criticada pelos irmãos Campos. Ressalto, ainda, que alguns dos tradutores aqui mencionados, como Lêdo Ivo, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Geir Campos e José Paulo Paes, conforme pôde ser notado, são poetas tidos como integrantes da “geração de 45”, examinada no item 1. Concepções poéticas e concepções de tradução caminham, portanto, lado a lado, já que ambas serão guiadas pela definição de literariedade sustentada pelo autor ou tradutor. Particularmente em relação aos poetas-tradutores supracitados, as propostas de poesia e de tradução dos Campos se insurgirão frontalmente contra as duas frentes, a literária e a tradutória. Quanto

aos outros tradutores focalizados, também estarão em jogo, principalmente, suas concepções de literariedade, embora isso não seja tão evidente como no exemplo dos “poetas de 45”. Diante do original caracterizado como enigmático, inigualável, imaculado e impenetrável, o tradutor deve, nessa visão, ser o decifrador do “espírito” e das “intenções” do autor, mantendo-se “fiel” a esses elementos e não tendo o “direito” de interferir nessa arquitetura textual.

3. Uma filosofia da composição: o movimento de poesia concreta e a tentativa de “reformulação” da poética brasileira por seus proponentes

Antes de explicitar as noções de literariedade defendidas pelos poetas concretos, resalto que serão expostos aqui apenas os aspectos da poesia concreta que interessarão, mais adiante, à discussão sobre as concepções de tradução de Augusto e Haroldo de Campos, uma vez que a tese pretende traçar um paralelo exatamente entre os preceitos poéticos do movimento e as concepções de tradução de seus proponentes. Ao se concentrar nessas propostas, este trabalho esbarra, inevitavelmente, em alguns desencontros do movimento, que dizem respeito, basicamente, às relações entre cultura “popular” e “erudita” em seus textos e manifestos, ao descompasso entre a atitude antiliterária proposta e o confinamento dos poetas numa atitude que cultiva o ideal de “pureza” artística e à negação da própria razão que motiva o movimento: o contexto local. Abstenho-me de discuti-los pormenorizadamente, pois, além do fato de que alguns estudiosos do movimento de poesia concreta já o fizeram¹³, interessa-me, ao contrário, explicitar em que consiste essa “nova poética” (H. Campos, 1981e/1992c: 247), para que, posteriormente nesta tese, seja mostrado o papel que a tradução assume nessa proposta.

O movimento de poesia concreta, à primeira vista, pode ser tomado como uma forma de rejeição de toda uma maneira de conceber o poético. Isso pode ser observado recorrentemente em *Teoria da Poesia Concreta*, em que não só a geração imediatamente anterior a ele é atacada -- ainda que isso seja feito de maneira indireta¹⁴ -- como também é atacado o “lirismo anônimo e anódino” (ibid.: 57) que, segundo os poetas concretos, domina a concepção de poesia no Brasil em um sentido mais abrangente, não se restringindo especificamente aos poetas discutidos acima. Cumpre ressaltar que

¹³ Refiro-me, por exemplo, a Simon (1990: 126-127), a Franchetti (1992: 57) e a Mayoral (1993: 121).

¹⁴ Ver, por exemplo, Campos, Pignatari & Campos (1965/1987: 33, 48). Neste trabalho, consulto a terceira edição da *Teoria da Poesia Concreta*, publicada pela Brasiliense, acrescida de dois textos de Pignatari (“Nova linguagem, nova poesia” e “& [sic] se não perceberam que poesia é linguagem”), em relação à primeira edição, de 1965, publicada pela editora Invenção e em relação à segunda edição, de 1975, publicada pela editora Duas Cidades.

esses são atacados, de forma direta, apenas em artigos posteriores, conforme pôde ser visto no item I deste capítulo. Logo na introdução à primeira edição da referida obra, os autores assumem retomar o “diálogo com 22, interrompido por uma contra-reforma **convencionalizante e floral**” (ibid.: 7, meu grifo). É exatamente contra os “clichês” e contra a “omissão” frente a questões estéticas que esses poetas se voltam. Haroldo de Campos expõe a situação poética da época, situação essa que o concretismo se propõe a transformar. Para ele,

a poesia, perfeitamente codificada em pequeninas regras métricas e ajustada a um sereno bom tom formal, aparelhada de um patrimônio de metáforas prudentemente controlado em sua abundância pequeno-burguesa por um curioso poder morigerador -- o “clima” do poema -- [como se] pudesse ficar à margem do processo cultural. (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 33)

A poesia concreta, diante desse quadro, segundo o mesmo autor, rejeita “as estéticas solipsistas que ofuscam a história e a culturmorfologia em prol de um conforto artístico livre do pânico e da invenção” (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 56). Intencionam “acabar com as alusões” e “com os formalismos nirvânicos da poesia pura” (ibid.: 48). Nesse contexto, a “figura romântica [...] do poeta ‘inspirado’, é substituída pela do poeta factivo, trabalhando rigorosamente sua obra, como um operário um muro” (ibid.: 58). O concretismo, portanto, deseja distinguir-se pela associação do trabalho artístico à consciência de sua construção, em contraposição ao “tradicional caráter intuitivo, aos conteúdos de inspiração e aos tons líricos”, reconhecidos, tradicionalmente, na atividade poética, como observa Teresa Cabañas Mayoral (1993: 58). Objetiva promover uma alteração na definição usual de poesia, que, em geral, se costuma relacionar à inspiração, e a propor “um novo conceito de composição” poética para “superar” o “tradicional” (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 31).

O movimento de poesia concreta, ou concretismo, instaura-se oficialmente em 1956, com a “Exposição Nacional de Arte Concreta”, realizada no Museu de Arte Moderna, em São Paulo e, posteriormente, em 1957, no Ministério da Educação e Cultura, no Rio de Janeiro (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 195), período em que, sintomaticamente, traduções começam a ser realizadas pelas figuras proeminentes do movimento, Augusto e Haroldo de Campos. Nas palavras de Iumna Maria Simon, o grupo concretista pretendia “atualizar a concepção do poema conforme pesquisas mais recentes da ciência e da tecnologia” (1990: 125). Essa “atualização” é feita não apenas através dos poemas, mas, principalmente, pela teorização que os acompanha. Sebastião Uchoa Leite ressalta, a propósito, que o “grupo se distingue pela intensa teorização dos problemas estéticos” (1966: 91). É

exatamente a teorização proposta pelo movimento que interessará a este trabalho, uma vez que, por um lado, instaura a discussão sobre o caráter construído da literariedade e, por outro, proporciona o estabelecimento de uma relação entre literatura e tradução.

Segundo Alfredo Bosi, a poesia concreta impõe-se “como a expressão mais viva e atuante da nossa vanguarda estética” (1994: 531). O termo “poesia concreta”, cabe esclarecer, pode ser utilizado, basicamente, com dois sentidos, como explica Franchetti: pode se referir a “alguns procedimentos comuns” a vários poemas apresentados com esse nome, como também a “algo que detém o controle dessa produção, algo que se localiza além de todo o conjunto de poemas a respeito dos quais se pudesse dizer [...] ‘isto é poesia concreta’” (1992: 20-21). Na primeira situação, o termo é utilizado como “descrição de um produto poético” e, na segunda, como equivalente ao movimento de poesia concreta. A este item, em relação à descrição da proposta concretista, interessará principalmente a primeira acepção supracitada.

O movimento retoma idéias de outras vanguardas (como o futurismo e o dadaísmo) e, mesmo depois de mais de quarenta anos de seu surgimento, provoca polêmica, reações furiosas ou apaixonadas. Inconseqüente ou revolucionário, o concretismo é visto, por um lado, como um projeto que não funcionou, a exemplo da opinião de Silviano Santiago (em Schwartz, 1996: 5); por outro lado, como no dizer de Luiz Costa Lima, o movimento é responsável pela “quebra da tradição poética” brasileira, assumindo um papel relevante (1996: 6). Para João Alexandre Barbosa, a importância do concretismo “se dá em três direções: na poesia, na crítica e na tradução” (em Schwartz, 1996: 5). Essas direções, no entanto, não são isoladas e mantêm diálogo constante. Os aspectos valorizados pelo movimento de poesia concreta, expressos em seus textos teóricos, constituem o ponto-comum a essas três atividades, sugerindo uma unidade maior do que possam aparentar. As concepções de tradução de Augusto e Haroldo de Campos estão diretamente relacionadas tanto aos recursos estilísticos destacados explicitamente pelo movimento de poesia concreta, como aos conceitos de linguagem implícitos no movimento. Essa discussão sobre a relevância do concretismo apenas reitera a pertinência do tema a ser tratado nesta tese, pois, se esse movimento é discutido em nossos dias, isso se deve, principalmente, ao projeto tradutório proposto por suas figuras proeminentes.

Volto-me, pois, para algumas concepções de literariedade sustentadas pelos poetas concretos ao longo de seus textos críticos e manifestos, compilados em *Teoria da Poesia Concreta*. A racionalidade com que se espera realizar o trabalho de criação poética pode ser uma primeira noção relacionada à sua maneira de conceber a literatura. Esses poetas defendem uma “poesia de criação, objetiva” (Campos,

Pignatari & Campos, 1965/1987: 47), um “lúcido trabalho intelectual” frente à poesia (ibid.: 48), pressupondo, portanto, que podem criar seu objeto de forma puramente racional. A possibilidade dessa racionalidade não parece ser um problema para tais poetas, que tentam reiterar suas “intenções” através dos textos teóricos e, conseqüentemente, tentam delimitar leituras “autorizadas”. Para eles, “o poema concreto possui o seu **número temático**: isto é, as cargas de conteúdos das palavras, tratadas do ponto de vista de [sic] material, só autorizam um determinado número de implicações significantes, justamente aquelas que atuam como vetores estruturais do poema” (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 81). O “número temático”, assim, corresponde ao total de possibilidades interpretativas do poema que o poeta pretende controlar; a leitura é guiada, sendo apenas “autorizada” ou “significante” se corresponder “justamente” às intenções do autor, relacionadas, por exemplo, à “comunicação de formas” (ibid.: 56). A busca pela objetividade total da composição poética é explicitada pelo movimento quando esse recorre às ciências exatas, particularmente à matemática, para explicar o planejamento da composição do poema: “A poesia concreta caminha para a rejeição da estrutura orgânica em prol de uma estrutura **matemática** (ou quase-matemática)”, que é “planejada anteriormente à palavra” (ibid.: 96, meu grifo).

Segundo os concretos, “a simples vontade de conceber o poema como um todo **matematicamente planejado** fará, na operação criadora, pender afinal a balança para o lado da racionalidade construtiva” (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 97, meu grifo). É esse tipo de radicalização da objetividade que culmina, inclusive, em dissidências no grupo concretista. Ferreira Gullar, um dos opositores desse tipo de visão da literatura, refere-se exatamente ao artigo supracitado, em entrevista à *Folha de São Paulo* (“A divergência neoconcretista”, 8/12/96)¹⁵, para justificar sua ruptura com o grupo. A proposta de um planejamento rigorosamente determinado caminha lado a lado com outra particularidade da forma de conceber a literariedade desses poetas, a saber, o “estudo sistemático de formas, arrimado numa tradição histórica ativa” (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 58-59). Para eles, os elementos do poema são “severamente disciplinados por uma vontade lúcida de estrutura” (ibid.: 57). Racionalidade, objetividade, sistematização e lucidez são, assim, particularizadores dessa maneira de ver a literatura.

É nesse sentido que podemos relacionar essa visão àquela idealizada por Edgar Allan Poe, no texto teórico “*The philosophy of composition*” (“A filosofia da composição”), em que o poeta descreve, de forma presumidamente objetiva, a elaboração do poema “*The Raven*” (“O Corvo”), de sua autoria.

¹⁵ Conferir também A. Campos (1978m) e Simon (1990: 128).

Nesse texto, Poe objetiva traçar uma “reconstrução”, que se pretende consciente, dos bastidores do processo de composição poética (1846/1984: 14), vista também como uma “operação matemática” (ibid.: 15). O poeta descreve, “passo a passo”, como determinou a extensão do poema em questão, como chegou ao efeito que gostaria de transmitir, como elegeu o “tom” e os recursos estilísticos que utiliza (ibid.: 15-19), buscando ocupar o lugar daquele que poderia controlar o leitor (ibid.: 23). Como a criação, nessa perspectiva, é um processo apenas racional, ao leitor caberia a simples tarefa de retrazar os “passos” do poeta para que consiga identificar o “efeito pretendido” pelo texto (ibid.: 15).

Da mesma maneira que Poe, os poetas concretos pretendem, através dos textos teóricos e manifestos do movimento de poesia concreta, controlar racionalmente a produção e a recepção de sua obra. Objetivam também delimitar o que, a partir da proposta da poesia concreta, é um conjunto válido de procedimentos poéticos, ou seja, pretendem estabelecer como um poema deve ser composto, instaurando, assim, a sua própria “filosofia da composição”. Essa aproximação entre as concepções de literariedade apresentadas pelos concretos e por Poe é, a propósito, estabelecida pelo próprio Haroldo de Campos, ao comentar a tradução que faz da última estrofe do referido poema (1971c/1976f).

Diversos elementos da “filosofia da composição” dos poetas concretos podem ser apontados. São particularmente numerosas as referências, na *Teoria da Poesia Concreta*, que relacionam o movimento à música contemporânea¹⁶, revelando a forte relação que a noção de literatura do grupo guarda com a musicalidade. A psicologia da Gestalt também é apropriada pelos poetas concretos na formulação do movimento de poesia concreta.¹⁷ Se muitas das referências, concernentes a outras áreas do conhecimento, feitas por esses poetas¹⁸, não são aclaradas para o leitor, o mesmo ocorre em relação à Gestalt, que permanece uma noção vaga ao longo dos textos teóricos dos poetas concretos. Talvez a explicação mais extensa oferecida pelos concretos seja a transcrição de um fragmento de *Princípios de Psicologia da Forma*, de Kurt Koffka, um dos entusiastas da referida teoria. Reproduzo a citação de Koffka, transcrita na *Teoria da Poesia Concreta*:

Não podemos resolver nenhum problema de organização, se nos dispomos a resolver cada um de seus pontos separadamente, um após o outro: a solução tem de vir para o todo. Vemos, desse modo, que o problema da significação está intimamente ligado ao problema da relação entre o todo e as partes. Já foi dito: o todo é mais do que a soma de suas partes. É mais correto dizer-se que o todo é algo diferente da soma de suas partes, já que somar é um processo sem sentido, enquanto que a relação todo-parte é cheia de significado. (apud Campos, Pignatari & Campos,

¹⁶ Conferir, por exemplo, Campos, Pignatari & Campos (1965/1987: 21, 24, 32, 35, 48, 49, 55, 59, 67).

¹⁷ Consultar, por exemplo, Campos, Pignatari & Campos (1965/1987: 49, 81).

¹⁸ Ver, a título de ilustração, Campos, Pignatari & Campos (1965/1987: 45, 46, 47, 53, 55, 74, 111, 156).

1965/1987: 89)

Koffka ressalta, portanto, a questão relacional entre os elementos de um sistema: o significado se daria não pela “soma” de elementos isolados, mas pela relação entre esses. É a partir da noção de que “o todo é mais que a soma de suas partes” (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 23) que os poetas concretos explicam sua concepção de literatura ou, mais especificamente, sua idéia de como um poema deve ser composto. Augusto de Campos, por exemplo, afirma: “Para a poesia [...], dois mais dois pode ser rigorosamente igual a cinco” (ibid.: 23). Para que essa afirmação não cause certo estranhamento, ela também deve ser entendida em “termos de Gestalt”: o “todo” de um poema é muito mais que a simples reunião dos elementos que o compõem; o que importa, nessa visão, é a relação que se estabelece entre eles (ibid.: 123).

Os mecanismos do ideograma chinês, da mesma forma, são fundamentais para entender a “filosofia da composição” do concretismo. A poesia concreta baseia-se, declaradamente, no “método ideográfico de compor” (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 107). Como no ideograma, a poesia concreta utiliza os “fatores de proximidade e semelhança” para relacionar “palavras no espaço, tendo em vista a simultaneidade”¹⁹ (ibid.: 91). São os próprios poetas concretos que traçam a relação entre suas formulações em torno da Gestalt e do ideograma que, na *Teoria da Poesia Concreta*, são considerados sobrepostos, já que o objetivo desses poetas é enfatizar o aspecto de apreensão do poema de forma global, simultânea. Partindo da afirmação do sinólogo Ernest Fenollosa, para quem, no processo de compor do ideograma chinês, “duas coisas reunidas não produzem uma terceira coisa, mas sugerem alguma relação fundamental entre elas” (apud Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 28), Augusto de Campos conclui: “Aí está o enunciado básico do ideograma, que vem coincidir literalmente com o axioma gestaltiano” (ibid.: 28). Na leitura que os concretos fazem desses “enunciados” ou “axiomas”, há uma ênfase no “todo” (ibid.: 89), que é apreendido a partir das partes.

O método de composição ideográfico, então, consiste em “um dos princípios basilares do poema concreto”, conforme observa Philadelpho Menezes (1991: 31). Segundo o autor, a “escrita ideográfica é fundamentalmente relacional e integrativa” (ibid.: 34) e essa é uma noção cara aos concretos, já que, nessa “nova teoria de forma” proposta, o verso é considerado em “crise” (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 47): as “noções tradicionais como princípio-meio-fim, silogismo, verso tendem a desaparecer” e ser superadas pela proposta poética do movimento de poesia concreta (ibid.:

¹⁹ Conferir Claus Clüver (1982), para uma reflexão sobre o procedimento ideográfico na poesia concreta.

31). Os elementos do poema, nessa forma de conceber a composição poética, pretendem ser justapostos, negando o “velho alicerce formal e silogístico-discursivo” (ibid.: 50) ou, em outras palavras, refutando a “ordenação silogística” (ibid.: 28), que se refere à “noção de desenvolvimento linear seccionado em princípio-meio-fim”.²⁰ Tais poetas valorizam também o aspecto sintético da composição poética, defendendo a “síntese” (ibid.: 124) e, em contrapartida, negando qualquer “decorativismo” (ibid.: 81). A “nominalização e verbificação”, ou seja, o uso predominante de substantivos e verbos, em detrimento de adjetivos constitui, por esse motivo, “uma característica dominante” da poesia concreta (ibid.: 122).

Essa estratégia de composição utilizada pelos concretos pretende uma comunicação o mais “direta” (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 74) e “rápida” (ibid.: 76) possível, no intuito de seguir “as transformações operadas nos hábitos tradicionais de pensar”, que “exigem uma análoga revolução na estrutura da linguagem” (ibid.: 74). Dentro dessa ótica, o poema concreto objetiva ser “uma reintegração na vida cotidiana” (ibid.: 54), recusando-se a se transformar “num anacronismo de salão”, distante dos acontecimentos do mundo (ibid.: 153). Para que tal “reintegração” ocorra, a poesia concreta objetiva falar “a linguagem do homem de hoje”, procurando evitar o temido “abismo” entre poeta e público²¹ (ibid.: 153). Essa poesia busca uma “linguagem minimizada e simplificada, crescentemente objetivada” e, por isso, “fácil e imediatamente comunicável” (ibid.: 141). Os poetas concretos reconhecem, assim, como são “cada vez mais indispensáveis” os requisitos de “clareza” e “objetividade” no poema (ibid.: 117).

Alguns recursos estilísticos podem ser reconhecidos a partir da leitura dos textos teóricos desse movimento, nessa sua “tarefa de reformulação da poética brasileira vigente” (H. Campos, 1963/1992a: 42). É através dos aspectos da composição poética sugeridos pelo movimento que a definição de “poético” para o grupo pode ser delineada. Haroldo de Campos define a poesia concreta como

uma
NOVA ARTE de expressão

exige uma ótica, uma acústica,
uma sintaxe, morfologia e lé-
xico (revisados a partir do pró-
prio fonema)

NOVOS (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 53)

²⁰ Para uma discussão sobre a ruptura da sintaxe lógico-discursiva, sobre o rigor da construção poética e sobre o espaço como fator formativo do poema, ver Figueiredo (1977). Para um histórico sobre a questão da visualidade na poesia concreta, ver Cózar (1997) e Hatherly (1997).

²¹ Parece-me que o referido “abismo” ocorre entre a percepção do poema e a exigência de um tipo de leitura que domine a farta

Os poetas concretos enfatizam, portanto, os elementos sonoros e visuais do signo, “sob o foco de uma consciência rigorosamente organizadora”, conforme afirma Haroldo de Campos (ibid.: 57). Tal “consciência”, ainda em suas palavras,

atua sobre o material da poesia da maneira mais ampla e mais conseqüente possível: palavra, sílaba, fonema, som, fisionomia acústico-vocal-visual dos elementos lingüísticos, campo gráfico como fator de estruturação espaço-temporal (ritmo orgânico), constelações semânticas precipitadas em cadeia e consideradas simplesmente do ponto de vista do **material**, em pé de igualdade com os restantes elementos de composição. (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 57)

Os referidos poetas apostavam na exploração extrema da palavra (som, forma visual, carga semântica) no espaço em que é inserida, explorando as camadas **materiais** do significante e tirando proveito dos recursos tipográficos (como, por exemplo, a não-linearidade e o espacejamento, ou seja, a utilização do campo gráfico ou espaço de organização do poema), seguindo seus “precursores”, Mallarmé, Pound, Joyce e Cummings (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 156). O “Plano-piloto para poesia concreta” expõe que a poesia concreta é

produto de uma evolução crítica de formas. dando [sic] por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear. daí a importância da idéia de ideograma. (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 156)²²

Franchetti, em resumidas palavras, define o poema concreto como um tipo de composição que se utiliza de poucos elementos, valorizando a “distribuição espacial, o tamanho e a forma dos caracteres tipográficos e as semelhanças fônicas entre as palavras” (1992: 22). Assim, na prática poética, há “uma conexão direta entre as palavras, orientada principalmente por associações paronomásticas”, como observa Augusto de Campos, ao revisar o movimento concretista em entrevista à *Folha de São Paulo* (“A certeza da influência”, 8/12/96). Bosi aponta as inovações da poesia concreta: polissemia, justaposição de elementos, utilização de neologismos, de estrangeirismos, de termos plurilíngües, desintegração do sintagma dos seus morfemas, separação dos prefixos, dos radicais, dos sufixos,

utilização de referências a diferentes áreas do conhecimento (de “cibernética” a “geometria não-euclidiana”, por exemplo) nos textos teóricos do movimento de poesia concreta. Tais referências não são explicadas ao leitor e parecem pretender legitimar o movimento, uma vez que estabelecem diálogo com áreas importantes do mundo contemporâneo, reafirmando sua atualidade e seu vanguardismo.

²² Sigo a peculiar forma de redação dos Campos, que emprega letras minúsculas após o ponto final.

valorização sonora, abolição do verso linear (1994: 533). Simon também observa a “supervalorização do espaço gráfico-visual” promovida pelos concretos (1990: 126). Em resumo, a “filosofia da composição” proposta pelos poetas concretos defende a concisão da linguagem, a eliminação do verso tradicional, a valorização do espaço gráfico, o planejamento estritamente racional, elementos esses envoltos em uma atitude que pretende causar polêmica e que pretende contribuir para a “evolução” da literatura brasileira (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 156, por exemplo).

CAPÍTULO II - A CONSTRUÇÃO DA LITERARIEDADE E DO CÂNONE DISCUTIDA A PARTIR DO CONCRETISMO

Quando se proclamou que a Biblioteca abarcava todos os livros, a primeira impressão foi de extravagante felicidade. Todos os homens sentiram-se proprietários de um tesouro intacto e secreto. Não havia problema pessoal ou mundial cuja eloqüente solução não existisse [...]. À desapoderada esperança, sucedeu, como é natural, uma depressão excessiva. A certeza de que alguma prateleira [...] encerrava livros preciosos e de que esses livros preciosos eram inacessíveis, afigurou-se quase intolerável.

Jorge Luis Borges, “A Biblioteca de Babel”

1. O movimento de poesia concreta e a literatura como construção

Para discutir questões acerca do literário e do canônico instauradas a partir da discussão dos textos teóricos do concretismo, tomarei como ponto de partida a *Teoria da Poesia Concreta*, volume que reúne os textos e manifestos que “prepararam e fomentaram a poesia concreta” (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 7). As concepções de literariedade do concretismo se fundam a partir de alguns desencontros, que dizem respeito, basicamente, à determinação do que é considerado poético, ou não, em seus textos teóricos. São exatamente esses desencontros que mostrarão o caráter construído do que é chamado, em geral, de “literário”.

Apresento, primeiramente, o arcabouço teórico a partir do qual trato a literariedade e o cânone como construções. Parto de uma perspectiva designada, grosso modo, pós-moderna, cujas diferentes tendências¹, apesar da diversidade de suas reflexões e de seus comprometimentos, partilham “uma descrença radical em relação à possibilidade de qualquer significado intrinsecamente estável” que pudesse estar presente em qualquer forma de discurso oral ou escrito e que, por essa razão, poderia ser “supostamente recuperado e repetido”, sem a interferência do sujeito e das circunstâncias em que esse está inserido, conforme resume Arrojo (1998: 25). Se não há uma instância em que o significado possa ser previamente estabelecido e controlado, a divisão pressuposta, em geral, entre linguagem literária e não-literária é questionada.

¹ As tendências geralmente relacionadas à pós-modernidade são: neo-pragmatismo, o novo marxismo, o feminismo contemporâneo e o pós-estruturalismo (conferir Arrojo, 1996b: 54, por exemplo).

1.1. Repensando a linha divisória entre a “linguagem literária” e a “linguagem comum”: pós-modernidade e texto

A postura essencialista frente ao texto, apresentada no capítulo I desta tese, traça uma linha divisória entre a linguagem “literária” e a linguagem “comum”, sendo exemplar de uma determinada perspectiva teórica, cujo pressuposto, conforme observam Arrojo & Rajagopalan, “nutre a maioria das teorias de linguagem e, conseqüentemente, a grande maioria das reflexões sobre os mecanismos de leitura” (Arrojo, 1992a: 47). Arrojo explica que, segundo essa visão, a origem e a localização do significado estariam “fora do sujeito / leitor ou ‘receptor’” (ibid.: 35), independentemente de leituras. Essa noção reflete-se, em conseqüência, na concepção de literariedade que, como aponta a autora, “ainda domina a tradição dos estudos literários entre nós”²: o literário e o poético estariam, nesse sentido, “no texto, como propriedades intrínsecas que o marcam indelevelmente e o distinguem dos textos ‘não-literários’” (ibid.: 35).

Os defensores dessa postura lançam-se a “inúmeras e incansáveis tentativas” no intuito de estabelecer “distinções objetivas e indiscutíveis entre o literal e o figurado, entre o irônico e o não-irônico, ou entre o literário e o não-literário” como elementos textuais imanentes (Arrojo, 1992a: 36). Tomemos, a título de ilustração, uma dessas tentativas, proposta por Domicio Proença Filho (1990), num texto de divulgação. Selecionei esse texto exatamente por seu empenho de chegar a uma definição de “linguagem literária”, tentando também traçar uma linha entre essa e a linguagem “comum”. Além disso, por se tratar de um divulgador, a leitura do autor acaba disseminando certos lugares-comuns. Para Proença Filho,

[a] fala ou discurso é, no uso cotidiano, um instrumento da informação e da ação e **não exige**, no mais das vezes, **atitude interpretativa** [...]. A fala comum se caracteriza pela transparência. O mesmo não acontece com o discurso literário [...]. O discurso literário traz, em certa medida, a marca da opacidade: abre-se a um tipo específico de decodificação [sic] ligado à capacidade e ao universo cultural do receptor. (1990: 7-8, meus grifos)

Enquanto o discurso não-literário distingue-se, para o autor, pela “transparência”, o discurso literário é, “de antemão”, uma modalidade “especial e distinta” em relação àquela de “uso cotidiano” (ibid.: 8). Para ele, quem se aproxima de um texto literário, “sabe *a priori* que está diante de uma manifestação de literatura” (ibid.: 8). O autor toma essa divisão quase como evidente e segue tentando apontar o que diferenciaria os dois usos da linguagem. Guardando “diferenças singularizadoras” em relação ao

² Exemplos são oferecidos em Arrojo (1992a: 37; 50-51; 1992b: 431).

“discurso comum” (ibid.: 36), a linguagem literária é, para Proença Filho, “marcada por uma organização peculiar” (ibid.: 14). Além disso, esse tipo de linguagem sempre “admite diferentes interpretações”, já que é “necessariamente ambígua” (ibid.: 29) e “especial” (ibid.: 25, 36).

É difícil compreender a razão pela qual esses são “traços peculiares” da linguagem chamada literária, se o próprio autor reconhece a impossibilidade de se “caracterizar plenamente” esse tipo de linguagem (Proença Filho, 1990: 10) e de se definir o que constitui a literariedade, mesmo que dela sejam delimitados alguns “traços” (ibid.: 36). Além disso, resta questionar a própria possibilidade da existência de uma literariedade intrínseca ao texto se, como Proença Filho aponta, a linguagem literária depende de certas condições para que seja considerada como tal (ibid.: 6), além de estar “em permanente atualização e abertura” (ibid.: 29) e de seguir “as mudanças da cultura” (ibid.: 44). É exatamente por estar sujeito às circunstâncias do momento em que é realizado que o literário não pode ser estabelecido “*a priori*” ou “de antemão”, como se possuísse elementos indiscutíveis, capazes de uma suposta “singularização”.

Os exemplos fornecidos por Proença Filho, para mostrar a diferença entre o literário e o não-literário, a propósito, acabam mostrando exatamente a impossibilidade da existência do literário em si. A mesma frase “Uma flor nasceu na rua!”, examinada pelo referido autor (1990: 5-7), como ele próprio conclui, pode tanto ser uma enunciação cotidiana, como o primeiro verso do poema “A flor e a náusea”, de Carlos Drummond de Andrade (1945/1991: 15-17). Essa conclusão já abala a tese da distinção entre o nível literário e o não-literário, que o próprio autor sustenta. Apesar de Proença Filho não aceitar as conseqüências da conclusão a que chega, essa apenas mostra que não há nada **no texto** que diferencie o literário do não-literário, ou seja, nada intrínseco que torne a mesma frase “especial e distinta” (1990: 8), ou “muito mais profunda” em relação ao seu uso “cotidiano” (ibid.: 7), como insiste o autor. O argumento de que existe algo que “singulariza” a linguagem literária em relação à não-literária desmonta-se a partir dessa “frase-exemplo”: Proença Filho não indica onde está a “marca da opacidade” em “Uma flor nasceu na rua!”, tampouco indica a “ambigüidade” e a “complexidade” (ibid.: 25) supostamente intrínsecas ao uso “literário” da frase.

Se essas são algumas das características “singularizadoras” do discurso literário, não há, a rigor, como classificar essa frase como tal, muito menos identificá-la “*a priori*” como uma “manifestação literária”, conforme o autor sugere, exatamente porque o referido exemplo não pode ser identificado previamente como ambíguo ou complexo. Também não fica claro por que o “uso cotidiano” da linguagem não exige necessariamente uma “atitude interpretativa”, enquanto o “discurso literário”

necessita de um “tipo específico de descodificação [sic]”, relacionado ao “universo cultural do receptor” (ibid.: 7-8). O “uso cotidiano” do exemplo fornecido pelo autor não necessita, da mesma forma, de uma interpretação, circunscrita em um “universo cultural” que possibilite a identificação dos elementos da frase? A “atitude interpretativa”, assim, não é exclusividade do discurso literário, e a “descodificação” inevitavelmente ocorre nos limites do “universo cultural” de quem interpreta.

Também contrariando os objetivos propostos, a análise que Proença Filho faz do poema “Irene no céu”, de Manuel Bandeira (1966: 125), volta-se contra os argumentos que defendem a existência de uma literariedade intrínseca aos textos considerados literários. Como o teórico aponta, Bandeira exalta a “humildade” e a “simplicidade” nesse poema (Proença Filho, 1990: 11), reproduzindo “formas da fala coloquial despreocupada” e, inclusive, afastando-se da “norma culta da língua” (ibid.: 12). O poeta utiliza, por exemplo, a expressão “Licença, meu branco!”, que aproveita o “falar simples da gente simples do Brasil, **que ganha condição de linguagem literária**” (ibid.: 13, meu grifo). Essa transformação de “condição” não-literária à “condição” literária, no entanto, não é explicada por Proença Filho. E quando o autor tenta descortinar a “especificidade” da linguagem da literatura, seus argumentos, mais uma vez, mostram o contrário do que pretende. Para ele, no discurso não-literário,

há um relacionamento imediato com o referente [...]. Já o que depreendemos do texto literário ultrapassa [...] os limites da simples reprodução. A natureza das informações que, por seu intermédio, são transmitidas, vai além do nível meramente semântico para se converter em algo tal, que sua comunicação **se torna impossível através das estruturas elementares do discurso cotidiano**. (Proença Filho, 1990: 37, meu grifo)

No entanto, o poema de Manuel Bandeira, “literário que é” (ibid.: 13), utiliza em sua composição exatamente as “estruturas elementares do discurso cotidiano”. O uso dessas “estruturas” não torna a transmissão de “informações” suscitadas pelo poema problemática ou “impossível”, como conclui Proença Filho; ao contrário, o poema é reconhecido, em nosso momento sócio-cultural, como literário. O que o torna literário não é algo que lhe é imanente, já que, como o próprio autor mostrou, não há diferença intrínseca entre a linguagem “cotidiana” e a “poética”.

Conforme os exemplos lidos nos poemas de Drummond e Bandeira ilustraram, não existe o literário intrínseco ao texto, imune à interpretação e às mudanças culturais. É a leitura realizada, circunscrita em uma dada perspectiva, que determina a literariedade, ou seja, que identifica esses textos como “literários”. Dessa forma, só resta ao autor apoiar a diferença entre o texto literário e o não-literário em um “mistério” (Proença Filho, 1990: 14, 36), em algo que ultrapassa a percepção e que não

pode ser compreendido.

A reflexão que pode ser vinculada à pós-modernidade defende exatamente o caráter convencional atribuído ao texto chamado literário, refutando a existência de uma essência que supostamente o diferenciaria do texto não-literário. O conceito de pós-modernidade aqui utilizado relaciona-se à revisão e ao desmascaramento de certas noções e ideais cultivados pela modernidade, sobretudo no que diz respeito ao ideal iluminista do século XVIII, em sua busca da “objetividade e da razão, do conhecimento isento e neutro e, portanto, não-ideológico e de valor e alcance universais” (Arrojo, 1996b: 53). Conforme observa Nicolau Sevcenko, não se pode “definir um início preciso” para a pós-modernidade (1993: 45), principalmente porque não se trata de uma mera questão de divisão temporal. A pós-modernidade não se situa “após o moderno, nem contra ele”, como Roberto Cardoso de Oliveira explica, mas, parafraseando Jean-François Lyotard, “pode coexistir com condições modernas” (1993: 29). A pós-modernidade, portanto, no âmbito deste trabalho, relaciona-se a uma revisão conceitual, a uma “atitude”, para usar o termo de Sevcenko, muito mais que à determinação de períodos históricos.³ Trata-se de uma “rejeição da herança socrática da unidade, transcendência e supremacia dos princípios da razão, da verdade e do belo, de repúdio à redução de toda realidade e toda experiência à homogeneidade e coerência das representações metafísicas” (Sevcenko, 1993: 52). É o próprio Lyotard quem relaciona a pós-modernidade à “incredulidade em relação aos metarrelatos” (1979/1986: xvi), que se referem “às verdades supostamente transcendentais e universais que sustentam a civilização ocidental”, como aclara Hans Bertens (1995: 124).

Há um questionamento, conforme explica Richard Rorty, do essencialismo “aplicado a noções como ‘verdade’, ‘conhecimento’, ‘linguagem’ [e] ‘moral’” (1982: 162). A noção de “verdade” é radicalmente revisada, seguindo a trilha de Nietzsche, em especial, e é relacionada, de forma direta, ao homem e à sua linguagem e não a algo transcendental. Nesse sentido, as “verdades” também são construções, pois estão, inevitavelmente, sujeitas às contingências humanas. Conforme Rorty expõe,

A verdade não pode estar fora de nós -- não pode existir independentemente da mente humana -- porque as sentenças também não podem existir assim, ou estar fora de nós. O mundo está fora de nós, mas suas descrições não estão. Apenas as descrições do mundo podem ser verdadeiras ou falsas. O mundo -- sem as descrições feitas pelos seres humanos -- não pode ser verdadeiro ou falso. (1989: 5)

³ Há controvérsias quanto a esse aspecto (ver, por exemplo, Proença Filho, 1988: 10-15 e Bertens, 1995). Nesta tese, no entanto, o termo pós-modernidade não é entendido num sentido meramente histórico ou de demarcação de “ciclos estéticos” (Proença Filho, 1988: 13).

A verdade estaria, portanto, estreitamente relacionada aos interesses humanos: “a noção de ‘representação exata’ [da realidade] é simplesmente um elogio automático e vazio que fazemos àquelas crenças que nos ajudam a fazer o que queremos” (Rorty, 1979: 10). Não haveria, assim, uma “Verdade nua”, intocada pelo humano (1982: xliii). Ao contrário do que é tradicionalmente colocado, a verdade não seria intrínseca aos objetos, determinada por uma “autoridade transcendente”, mas por um consenso estabelecido nos limites de uma comunidade (Lyotard, 1986: 54).

Essa perspectiva, portanto, relativiza a verdade absoluta, supostamente neutra e acima de interesses, bem como ressalta o caráter construído de tudo o que é visto como “natural”. Fredric Jameson, por exemplo, chama atenção para a “obliteração sistemática do ‘natural’ na pós-modernidade”, ressaltando que as “identidades e tradições, longe de serem naturais, são ‘construídas’” (1997: 57). O teórico também solapa a noção de “objetividade”, de isenção do sujeito em relação ao objeto, concluindo que nunca se consegue “ser nada mais que ideológico” (ibid.: 136). Rorty reitera a noção de que os objetos não são naturais e objetivos, “mesmo quando parecem que **não** são construídos” (1982: 111), sendo antes inevitavelmente motivados:

não há nada dentro de nós, exceto o que nós mesmos lá pusemos; não há nenhum critério que não tenhamos criado ao criarmos uma prática, nenhum padrão de racionalidade que não seja nossa resposta a tal critério, nenhum argumento rigoroso que não esteja obedecendo a nossas próprias convenções. (ibid.: xlii)

É nesse sentido que Linda Hutcheon aponta que a preocupação pós-moderna é “des-naturalizar alguns dos aspectos dominantes de nosso modo de pensar e apontar que essas entidades que tomamos inconscientemente como ‘naturais’ [...] são, na verdade, ‘culturais’, construídas por nós, não dadas a nós” (1989: 2). A “preocupação básica partilhada pelas diferentes tendências do pensamento crítico contemporâneo associado à pós-modernidade”, portanto, como ressalta Arrojo, é mostrar que “tudo aquilo que nos acostumamos a encarar como natural” é cultural e histórico e, portanto, “determinado pelas circunstâncias e pelos interesses que o produzem” (1996b: 55). Conforme aponta Arrojo, o ideal de unidade e universalismo que sustenta a reflexão moderna é reconhecido, com a revisão proposta pela pós-modernidade, como representante dos “valores de uma determinada classe, de uma determinada raça, e de um determinado gênero” (ibid.: 53). Sherry Simon completa, afirmando que tudo o que é geralmente identificado como “universal” (por exemplo, a tradição humanista e, inclusive, o cânone de obras literárias), é “essencialmente expressivo dos valores do homem branco, europeu e de classe média” (1996: 166).

Trata-se, em suma, da relativização de alguns conceitos, da aceitação da diferença e da fragmentação do que é tomado como uno (o poder e a ética, por exemplo). A linguagem, segundo essa perspectiva, passa a ser o meio com o qual se constroem as verdades e o significado é, da mesma maneira, construído a partir da perspectiva do leitor. Nas palavras de Rorty, “a linguagem é uma série de instrumentos, em vez de uma série de representações” (1991: 3). Lyotard também enfatiza o caráter instável da linguagem: “Não formamos combinações de linguagem necessariamente estáveis, e as propriedades destas por nós formadas não são necessariamente comunicáveis” (1986: xvi). O significado não pode, por isso, estar condicionado no texto à espera de leituras (Arrojo, 1998: 25), conforme defendem algumas teorias textuais que geralmente são vinculadas à pós-modernidade.

Stanley Fish, por exemplo, nega a possibilidade da existência de características intrinsecamente “singularizadoras” ou “especiais” nos textos identificados como literários (1980a). Partindo de uma questão fundamental -- “Quais são as características particularizadoras da linguagem literária?” (ibid.: 325) -- frequentemente abordada pela teoria literária, no ensaio “*How to recognize a poem when you see one*”, Fish argumenta que a fonte dos significados localiza-se na comunidade cultural da qual faz parte o leitor. Nesse mesmo texto, o autor relata a experiência em que propôs aos alunos de uma de suas turmas que interpretassem uma mera lista de nomes próprios como se fosse um poema. Os alunos, não sabendo do teste ao qual estavam sendo submetidos, que tinha o intuito de mostrar que o literário apenas emerge a partir de uma leitura que o reconhece como tal, mobilizaram diferentes estratégias para a interpretação dessa lista apresentada como “poema”. Segundo o teórico, as estratégias utilizadas pelos alunos na análise -- tais como o exame da disposição gráfica e a contagem da ocorrência de determinadas letras -- eram absolutamente coerentes com aquelas geralmente empregadas na análise de poemas “reais” (ibid.: 322-331). Com base nesse exercício, o autor conclui que “não é a presença de qualidades poéticas” que produz um certo tipo de reconhecimento do “poético” ou um determinado tipo de interpretação; ao contrário, é exatamente esse reconhecimento -- que é socialmente motivado (ibid.: 331) -- que resulta “na emergência de qualidades poéticas” (ibid.: 326).

Nessa visão, portanto, o reconhecimento de “características particularizadoras” do poético em relação ao não-poético depende de instâncias que ultrapassam o texto. Ao comparar a leitura de um poema a outras consideradas socialmente menos “complexas”, Fish conclui que o que diferencia essas leituras “não é algo inerente a uma ou a outra” mas, sim, “operações interpretativas distintas” que realizamos quando nos defrontamos com cada um desses textos (1980a: 330). Para Fish, um poema é reconhecido como tal a partir de uma leitura que busca determinadas características e não a partir de

algum elemento pertencente intrinsecamente a ele: quem interpreta um poema não o “decodifica” mas o “constrói” (ibid.: 327). É a definição de poesia sustentada por quem interpreta um poema que estabelece o tipo de leitura, poética ou não, a ser realizada. O leitor, frente a um texto que reconhece como poético, vai procurar ambigüidades, efeitos sonoros e metáforas, se a definição de poesia que tem identifica um poema, por exemplo, pela complexidade da linguagem (ibid.: 327). Esses mesmos aspectos não seriam procurados, caso um determinado texto a ser interpretado fosse revelado anteriormente como uma simples lista de nomes, conforme o exemplo utilizado pelo autor.

Arrojo também chega a conclusões similares, comparando a leitura e as estratégias de interpretação empregadas em relação a um fragmento que é apresentado ora como um bilhete, ora como um poema de William Carlos Williams (1986: 31-33). Nesses exemplos, o “mesmo” fragmento textual -- que pode ser apresentado, em uma situação, como um texto literário e, em outra, como um texto não-literário -- gera diferentes leituras, dependendo das circunstâncias que definem cada uma delas; o poético e o não-poético, nesse sentido, seriam estabelecidos por “uma estratégia de leitura, uma maneira de ler [...]. Assim, há textos que, devido a circunstâncias exteriores e não às características inerentes, nossa tradição cultural decide ler de forma literária ou poética” (ibid.: 31). Para Arrojo, então, o que nos permite chamar certos textos -- muitas vezes tão distintos entre si -- de “poemas” é “nossa atitude perante os mesmos” (ibid.: 30-31); o significado de um texto, portanto, “somente se delinea, e se cria, a partir de um ato de interpretação, sempre provisória e temporariamente”, com base nas circunstâncias em que é lido (Arrojo, 1993: 19).

Essa teorização, portanto, redimensiona a tipologia textual tradicionalmente estabelecida, em que se pretende fazer uma divisão clara e precisa entre os textos literários e os não-literários.⁴ Segundo Fish, a habilidade de reconhecer um texto considerado não-literário é tão aprendida quanto a habilidade de reconhecer e, conseqüentemente, de construir, através da leitura, um poema: “ambos são **artefatos construídos, produtos e não produtores** de interpretação” (1980a: 331, meu grifo). O que é poético ou não, dessa forma, é construído pelas “comunidades interpretativas”, grupos nem sempre homogêneos ou facilmente delimitáveis, “constituídos por aqueles que partilham estratégias interpretativas”, estratégias essas “anteriores ao ato de escrita ou leitura” que “determinam a forma do que está sendo lido” (1980b: 14). Em outras palavras, as “comunidades interpretativas” determinam a “constituição das propriedades” textuais e são “responsáveis pela emergência de características formais” de textos em geral; são essas comunidades que “produzem significados”, definindo o que é considerado poético em

⁴ Para uma discussão sobre essa divisão, conferir, por exemplo, Hirsch (1978: 90-91).

um dado grupo, em um dado momento histórico (ibid.: 14).

Partindo dessa argumentação, Fish conclui que a literatura é “uma categoria convencional”: o que será reconhecido, em qualquer época, como literário, “resulta de uma decisão comunitária sobre o que será considerado literatura” (1980b: 10) e essa decisão “estará em vigor apenas enquanto uma comunidade de leitores ou daqueles que acreditam nesse conceito [de literatura] forem fiéis a ela” (ibid.: 11). Segundo ele, “se é verdade que produzimos poesia”, através de uma leitura que reconhece determinados textos como “poéticos”, nós “o fazemos a partir de estratégias interpretativas que não são apenas nossas, mas que têm sua fonte em um sistema de inteligibilidade publicamente disponível” (1980a: 332). As “estratégias interpretativas” são, portanto, formas de ler, maneiras de interpretar partilhadas por uma determinada comunidade, que a levam a reconhecer certos aspectos textuais como poéticos, em detrimento de outros. As “estratégias” a que Fish alude “não são colocadas em prática após a leitura”, mas são elas que determinam a leitura, “construindo” os textos (1980b: 13). O literário e o não-literário, o canônico e o não-canônico são propriedades atribuídas em uma cultura (ou em um determinado grupo dela, como no caso do concretismo), dependendo de fatores culturais, econômicos e ideológicos. Se relacionarmos as “estratégias interpretativas” apresentadas por Fish ao concretismo, poderemos dizer que elas são explicitadas pelos textos teóricos do movimento e disseminadas através dos textos teóricos dos Campos sobre tradução. Definindo o que é o poema concreto por meio dos recursos estilísticos propostos, os textos teóricos e os manifestos do movimento de poesia concreta parecem pretender direcionar as leituras realizadas, indicando as características que os autores teriam supostamente depositado nesse tipo de composição, e que deveriam, conseqüentemente, ser identificadas. Além disso, um poema será considerado, de fato, “concreto” apenas se seguir os pressupostos e os procedimentos ditados por esses textos inaugurais, como a *Teoria da Poesia Concreta* evidenciará.

1.2. Como se constrói um movimento literário: o concretismo em questão

A questão da convenção de regras da qual a obra poética é fruto e o direcionamento da leitura que é pressuposto a partir dessa convenção podem ser discutidos a partir dos textos teóricos do movimento de poesia concreta. Ao expor as concepções de linguagem sobre as quais se sustenta a poesia concreta e algumas contradições a partir das quais se fundam as concepções de literariedade do movimento, delineadas no capítulo anterior, terei em mente dois objetivos. Em primeiro lugar, pretendo sugerir que a poesia concreta, que pretende instaurar uma “revolução na estrutura da linguagem”

(Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 74), não é tão “revolucionária” como se intitula, uma vez que se assenta em bases essencialistas. Em segundo lugar, objetivo mostrar que o literário não é intrínseco ao texto, sendo definido a partir de convenções motivadas por objetivos específicos.

O concretismo valoriza a exploração dos elementos que compõem o poema no espaço em que são inseridos. No “Plano-piloto para poesia concreta”, os poetas concretos explicam: “O poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e / ou sensações mais ou menos subjetivas” (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 156-157). No mesmo manifesto, os poetas enfatizam a “responsabilidade integral perante a linguagem” assumida pela poesia concreta (ibid.: 157). Examinemos as concepções de linguagem que, a partir dessas colocações, podem ser deslindadas. O poema concreto, como “objeto em e por si mesmo”, guiado pela racionalidade, pretende ser auto-suficiente, ou seja, pretende ser o próprio referente, sem supostamente necessitar do mundo “exterior”. É nesse sentido que, em outro manifesto da *Teoria da Poesia Concreta*, afirma-se que “a palavra começou a descolar-se do objeto a que se referia”: na poesia concreta, segundo exemplo oferecido pelos concretos, “jarro” pretende ser “a palavra jarro e também jarro mesmo enquanto conteúdo, isto é, enquanto objeto designado” (ibid.: 48). A partir dessas afirmações, o poema concreto pode ser entendido como o “objeto dado” (ibid.: 76), como o “objeto em e por si”, ou seja, como “presentificação” do próprio objeto (ibid.: 52).

Ao mesmo tempo em que pretende ser a representação do objeto “em si”, o poema concreto, por outro lado, objetiva “ir direto” ao “centro” da palavra e se pretende “capaz” de “captar” o “cerne da experiência humana poetizável” (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 50), no intuito de ser mais fiel ao “mundo dos objetos”, superando os problemas de acesso a esse “mundo”. É Haroldo de Campos quem afirma que o poema concreto é “um(a) novo(a) meio(língua) de ataque direto à medula desse OBJETO”, já que estão “falidos os meios tradicionais de ataque ao OBJETO”, a saber, “a língua de uso cotidiano ou de convenção literária” (ibid.: 52). O poema concreto, ainda segundo Haroldo de Campos, “põe em xeque, desde logo, a estrutura lógica da linguagem discursiva tradicional, **porque encontra nela uma barreira para o acesso ao mundo dos objetos**” (ibid.: 75, meu grifo). Como resposta à falência das linguagens “de uso cotidiano” e de “convenção literária”, e à barreira que essas linguagens impõem ao acesso do objeto, a poesia concreta busca criar “um **mundo paralelo** ao mundo das coisas -- o poema” (ibid.: 76, meu grifo). Ao produzir “seu próprio objeto”, “passa a não ter importância”, para eles, “o fato de as palavras não serem um dado objeto”, porque, “elas serão sempre, no domínio especial do poema, o objeto dado” (ibid.: 76). A linguagem proposta, então, estaria “afeita a comunicar o mais

rápida, clara e eficazmente o mundo das coisas” e a palavra seria o “material de composição” e não mero “veículo de interpretações do mundo objetivo” (ibid.: 76, meu grifo). Como pode ser percebido a partir dessa proposta, há certa lamentação nas palavras dos concretos, gerada pela insatisfação por não ter “acesso” direto ao “mundo dos objetos” através das linguagens que, por essa razão, são consideradas “falidas”.

A questão da inacessibilidade do mundo via palavra tem sido muito discutida durante toda a história do pensar filosófico sobre a linguagem. O objetivo da linguagem, tradicionalmente, seria o de representar o mundo, sem interferências das circunstâncias que envolvem o sujeito. Tome-se como exemplo as funções da linguagem propostas por Jakobson (1960/1995b: 123). Cada um dos seis fatores que, segundo o autor, constituem o ato de comunicação verbal (remetente, mensagem, contexto, destinatário, código e contato) determina uma diferente função da linguagem. Essas funções desconsideram a imprevisibilidade e a singularidade de cada “ato” comunicativo, sugerindo que a divisão estabelecida pudesse abarcar tudo o que realmente ocorre em uma situação de comunicação verbal. As funções propostas, uma vez que não levam em conta que o sujeito interfere na situação comunicativa da qual participa, acabam descrevendo uma forma de comunicação idealizada, em que não se admite a possibilidade de cada “função” ser encarada diferentemente, dependendo das circunstâncias em que se dá a comunicação.

Segundo Jakobson, a “estrutura verbal de uma mensagem depende basicamente da função predominante” (1960/1995b: 123). A linguagem, enquadrada em funções pelo lingüista, parece ser vista como algo que pode ser medido, já que as “funções” são consideradas passíveis de divisão precisa, em que uma delas é mais ou menos “predominante” que outra. Considera-se, também, que a comunicação seja totalmente previsível, consciente e simétrica, e que nela, aquilo que é dito pelo “remetente”, é perfeitamente “decodificado” pelo “destinatário”, sem interpretações (ibid.: 123). Tais maneiras de conceber a linguagem e o processo comunicativo parecem ser compartilhadas pelos poetas que instauram o movimento de poesia concreta, pois, quando sugerem a criação de um “mundo paralelo” ao mundo das coisas, que é concretizado pelo próprio poema, partem dos mesmos princípios que Jakobson, a saber, a possibilidade da não-interferência do leitor ou participante do “ato” comunicativo na leitura ou comunicação, e a possibilidade de pré-determinação do que pode ocorrer nessa leitura ou comunicação. A proposta da poesia concreta desafia a “linguagem discursiva tradicional” por encontrar nela uma “barreira para o acesso ao mundo dos objetos”. Explicitamente, busca criar um “mundo paralelo” ao “mundo das coisas”, pressupondo, também, que isso pode ser feito de forma “realista” e que a palavra

não interpretaria o “mundo objetivo”. O poema concreto parece ser proposto na tentativa de resolver todos os problemas de opacidade da linguagem, de inacessibilidade do objeto, de clareza e eficiência da comunicação. A solução oferecida pelos concretos se pretende imune à interferência do leitor nesse objeto criado, sugerindo que a comunicação do “mundo das coisas” também pode ser algo programável, previsível e previamente estipulado. Note-se, então, que mesmo pretendendo propor uma “revolução” na esfera poética, e mesmo negando estéticas ditas “conservadoras”, a poesia concreta parte de pressupostos tradicionais em relação à representação do mundo via linguagem.

O desejo de não-interferência do leitor no momento da leitura do poema, por exemplo, é tornado explícito por Haroldo de Campos:

a poesia concreta rejeita a poesia discursiva, o jogo oratório de conceitos, o poema narrativo, com ordem sintática semelhante à do discurso lógico. O poema concreto é submetido a uma consciência rigorosamente organizadora, que o vigia em suas partes e no todo, **controlando minuciosamente o campo de possibilidades aberto ao leitor**. (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 103, meu grifo)

Ora, por mais “rigoroso” que seja o planejamento do poema, é difícil saber como o poeta pode controlar “minuciosamente” suas possibilidades de leitura. Note-se que essa necessidade de tentar proteger os significados das leituras alheias pode ser vista não só nas proposições teóricas do movimento, mas nas próprias introduções a essa teorização. No prefácio à segunda edição da *Teoria da Poesia Concreta*, por exemplo, Augusto de Campos afirma que

depois que a teoria da poesia concreta foi diluída e caricaturada em teorréias mais ou menos patafísicas pela voz das subcorrentes para ou contraconcretóides [sic], afanosamente colecionadas pelos historiadores / arquivistas literários, ela nos parece um esforço quase inútil, urgindo, antes, a leitura dos poemas. (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 11)

Ao mesmo tempo em que Augusto de Campos reconhece a impossibilidade de proteger a teoria de leituras (que sempre são transformadas em “teorréias” que não correspondem à intenção do autor), recorre à “leitura dos poemas” na tentativa de mostrar o que é, de uma vez por todas, a poesia concreta. Mas, não seria também um “esforço quase inútil” querer mostrar o que é, de fato, a “nova poética” através dos poemas? Em outras palavras, os poemas não estariam também -- como os textos teóricos -- sujeitos a interpretações diversas? Antecipo uma resposta afirmativa, ainda que as edições da *Teoria da Poesia Concreta* tenham o explícito propósito de proteger as propostas teóricas e os poemas que

constituem o movimento do “risco da difração, da refração, da diluição” e de “interpretações duvidosas” (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 7).

É certo que o controle e a proteção dos significados parecem ser pretensão de todo e qualquer autor, que tenta, a todo custo, evitar distorções e diluições de suas teorias e textos. O autor, como bem mostram Augusto e Haroldo de Campos, inevitavelmente deseja evitar o “risco” da interferência do leitor e de suas interpretações, tidas como algo negativo, “duvidoso”. Os referidos poetas, entretanto, parecem não aceitar que a interpretação -- até mesmo aquela não autorizada pelo autor e até negada por ele -- é constitutiva da leitura e que, por mais que tentem direcioná-la através de comentários e textos teóricos, não há como impedir que o outro leia a partir de uma dada perspectiva. É, então, um esforço de fato “inútil” querer restringir as possibilidades interpretativas abertas ao leitor, como fazem os Campos, pois isso significa conceber a possibilidade de controlar as leituras não desejadas pelo autor, como se o processo de leitura / interpretação funcionasse de forma pacífica e linear. Com Mayoral, pode-se concluir, por exemplo, que “o fato do objeto [o poema] não ter sido pensado para originar sentimentos ou comportamentos não é condição que o isenta de provocá-los” (1993: 71), o que reitera, mais uma vez, a impossibilidade de controle da obra teórica e poética pretendido pelos concretos. É oportuno questionar, ainda, a possibilidade de o poema concreto e sua linguagem poderem ter total autonomia em relação ao mundo “objetivo”, se Haroldo de Campos reconhece que esse tipo de poema é “regido por suas leis específicas” (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 108) e que tem, assumidamente, certos “precursores” muito bem definidos (ibid.: 156, por exemplo). Ter “leis” e “precursores” apenas mostra que o poema concreto não pode ser um objeto desvinculado de convenções e de escolhas.

O poema concreto será um “objeto por direito próprio” (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 108) apenas na medida em que certas escolhas são feitas e tidas como legítimas por esse grupo, dentro dessa comunidade.⁵ As “leis” e os “precursores” indicam o que é aceito nessa comunidade específica e também que tais elementos podem não ser acatados por outro grupo que tenha uma concepção diferente acerca do “poético”. O “mundo paralelo” e o “objeto por direito próprio” que os concretos arquitetam não são, por essa razão, universais e acolhidos de forma unânime; são convenções que atendem a um grupo específico, em um tempo e lugar que celebram uma forma particular do literário. Mesmo afirmando que a poesia concreta não pretende “uma descrição fiel de objetos” e que “não é seu escopo desenvolver um sistema de sinais estruturalmente apto para veicular, sem

⁵ Parto da leitura de Fish (1980a, 1980b).

deformações, uma visão de mundo retificada pelo conhecimento científico moderno” (ibid.: 75), tampouco “destruir e superar o mundo objetivo natural” (ibid.: 108), Haroldo de Campos não descarta a possibilidade de objetividade no “novo meio” de linguagem proposta.

O “mundo paralelo” que o autor vislumbra, juntamente com os outros poetas concretos, portanto, não pode ser instalado à margem da linguagem, pois sempre estará contaminado por ela e pelas contingências do sujeito que realiza a leitura dos poemas. Como Franchetti sintetiza, é possível dizer que, “para Haroldo, então, a linguagem ideal é um sistema formalizado ao extremo, e que, nos seus textos dessa época [de apresentação e defesa do projeto da poesia concreta], como nos de Pignatari, transparece a idéia de que é possível formalizar um sistema de linguagem de modo que as relações nele existentes correspondam às que efetivamente se dariam entre as coisas do mundo” (1992: 63). As afirmações de Haroldo de Campos, como indicadoras do pensamento concretista, confirmam, portanto, sua concepção tradicional de linguagem, e não o afastam de uma inconsistência teórica, que tenta evitar com as ressalvas que faz.

Anos depois, aludindo a Jacques Derrida, Haroldo de Campos define a poesia concreta como um “caso-limite de deslocação estética da ‘clausura logocêntrica’ do Ocidente” que, ao tentar “romper as estruturas da lógica aristotélica e a digitalidade-linearidade alfabética [...] parece ter forçado ao máximo essa ruptura” (1977m: 97, 99). Igualmente, tais colocações, partindo da concepção de linguagem apresentada, não rompem a “clausura logocêntrica” ocidental, que é exatamente fundada a partir da possibilidade da presença de algo exterior aos elementos lingüísticos, não reconhecendo que “a substituição da coisa-em-si pelo signo é tanto **secundária** quanto **provisória**” (Derrida, apud Arrojo, 1993: 72). É secundária “em relação a uma presença original” e é “provisória” em relação à “presença definitiva”, à “mediação” representada pelo signo (ibid.: 72). Partindo desse ponto de vista, o almejado acesso “direto” ao objeto, sem mediação do signo, e o “mundo paralelo” propostos pelo movimento de poesia concreta podem ser vistos como algo ilusório, pois sempre existe a inevitabilidade da interferência humana na linguagem.

Para atingir os objetivos de “rapidez”, “clareza” e “eficácia” da comunicação, almejados pela poesia concreta, os poetas concretos recorrem à “fala”, à linguagem “popular”, que pretende ser incorporada à composição poética: “é justamente na MOEDA CONCRETA DA FALA, tão desgastada e falsificada pela linguagem discursiva, que a poesia concreta vai buscar [...] os elementos fundamentais de sua expressão” (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 118). A poesia concreta, portanto, tem como objetivo se ligar “imediatamente à linguagem popular, à gíria, à dicção infantil, às adivinhas, a

modalidades de descante folclórico, etc.” (ibid.: 154-155). Classifica-se, inclusive, em um de seus manifestos, como “uma arte popular”(ibid.: 47).⁶

Note-se que, a despeito de se recusar a ser “artesanal” e de negar a idéia de ter um caráter “típico” (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 141), a poesia concreta recorre aos elementos “populares”. A “linguagem popular”, apesar de não definida nos textos teóricos do movimento, parece estar ligada ao folclore e se situar em contraposição à linguagem erudita, que é relacionada àquela cultura “transmitida na escola e sancionada pelas instituições”, segundo a definição de Antonio Gramsci (apud Bosi, 1991: 63). Desse modo, a poesia concreta, tenta, a todo momento, conciliar o que é tido como “popular” (gíria e adivinhas, por exemplo) e o que pode ser relacionado ao erudito (as referências, por exemplo, a áreas diversas do conhecimento), numa combinação que nem sempre parece ter sido pacífica: o “produto” que o poema pretendia ser e a teorização que o acompanha tornam-se demasiadamente sofisticados e elitizados e a referida poesia passa a ser apresentada, conforme observa Franchetti, como “poesia para poetas” (1992: 112-113). A poesia concreta, não estaria, assim, se propondo a “massificar” a produção erudita”, mas, ao contrário, a “eruditizar” a comunicação de massas” (ibid.: 72).

Antes de definir certos termos utilizados pelos poetas concretos em seus textos teóricos, como a “fala” e a “linguagem discursiva”, proponho que, a partir das citações desses poetas acima apresentadas, algumas contradições sobre as quais sua noção de literariedade parece se fundar sejam verificadas. Ao se apoiar na “linguagem popular” e em outras não relacionadas à literatura -- em vez de recorrer a linguagens socialmente reconhecidas como “literárias” -- a poesia concreta pressupõe que essa linguagem não-literária estaria apta a comunicar, “imediatamente”, com “simplicidade”, “clareza” e eficiência, aquilo que pretende. Se a linguagem da “convenção literária” está falida (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 52), por não conseguir comunicar de forma objetiva, a linguagem convencionalmente não-literária estaria, para os poetas concretos, livre desse risco de interpretações diversas e de obscuridade. Entretanto, como apontei há pouco, são esses próprios poetas que declaram que a “língua de uso cotidiano” também está “falida” (ibid.: 52), o que parece levar a proposta da poesia concreta a um impasse. O concretismo propõe-se a buscar na “linguagem popular” as soluções para um problema que seus próprios poetas reconhecem existir também nesse tipo de linguagem. Além de pressupor que uma linguagem comunica com mais “facilidade” e “rapidez” que outra, supostamente

⁶ Para uma leitura dos possíveis sentidos da expressão “arte popular”, conferir Franchetti (1992: 56-57). Para uma reflexão mais ampla sobre cultura de massa e cultura popular, conferir Ecléa Bosi (1991).

diferente, o concretismo recorre a uma determinada forma de uso da linguagem que fora, anteriormente, descartada e declarada “falida” por seus próprios proponentes. Se, por um lado, isso evidencia uma inconsistência sobre a qual se funda o movimento, por outro, também mostra como o que é considerado literário, ou não-literário, depende de propósitos específicos e de um certo contexto.

No entanto, a idéia de estabelecer a poesia concreta a partir de uma linguagem supostamente “popular” pressupõe que a linguagem “literária” existe por si, ou seja, pode ser depositada no texto pelo autor e é independente de interpretações que a considerem “popular” ou “literária”. Assim, é a própria poesia concreta, pretendendo que seu repertório lingüístico seja proveniente da linguagem “popular”, que mostra alguns pontos que interessam aos propósitos deste subitem, uma vez que evidenciará como a literariedade é fruto de uma convenção. Se o concretismo pretende, em tese, utilizar uma linguagem convencionalmente não-literária para atingir seus objetivos, e se os procedimentos literários podem, segundo sua visão, ser depositados no texto por seu autor, torna-se claro que caberia ao poeta fazer essa transformação em que o ordinário se torna poético. O literário, mesmo nessa perspectiva, também seria fruto de um trabalho de construção, de uma convenção -- que transforma o que é “gíria”, em um determinado contexto de enunciação, em “poético”, num outro contexto. O que é considerado literário, nesse sentido, não existiria por si, mas apenas passaria a existir a partir de uma convenção que, com o movimento de poesia concreta, torna-se mais explícita que o usual, devido aos seus textos teóricos e manifestos, pois são eles que determinam o que é “poético”, ou não, para o movimento. É nesse sentido que o movimento de poesia concreta pode ser visto como uma construção, e seus textos teóricos como instrumentos que inauguram oficialmente uma poética.

Em primeiro lugar, este trabalho considera o movimento de poesia concreta como uma construção, pelo fato de esse movimento instituir, a partir de seus textos teóricos e manifestos, que certas características passam a ser “poéticas”, ou seja, por determinar ou propor uma maneira específica -- construída e, por isso, não-intrínseca -- de literariedade. São os textos teóricos e manifestos do movimento de poesia concreta que definem, como uma “norma ou lei inevitável” (Clüver, 1982: 147), que certos procedimentos são, a partir do momento de sua instituição, “poéticos”. Portanto, os recursos técnicos valorizados pelo concretismo passam a ser “poéticos” com base em uma convenção, que determina que alguns recursos são legítimos e outros são ultrapassados. Além disso, o próprio estabelecimento do movimento de poesia concreta pode ser visto como uma construção: a poesia concreta passa a existir oficialmente no contexto da literatura brasileira a partir da proposta de textos teóricos, manifestos e, inclusive, a partir de uma exposição, a “Exposição Nacional de Arte Concreta”,

instrumentos esses responsáveis por seu lançamento. É com a utilização desses instrumentos que a poética concretista começa a existir oficialmente, ou seja, é através dos meios, pelos quais esse movimento se lança, que se pode afirmar que, a partir de então, existe uma poesia concreta. Seu estabelecimento no contexto literário brasileiro, portanto, seria já uma construção, ou fruto de circunstâncias criadas por seus proponentes. A própria discussão das noções de literariedade do movimento de poesia concreta já indica, portanto, como são problemáticos os argumentos que defendem a possibilidade da existência de elementos intrinsecamente poéticos.

Enfoquemos, com mais detalhes, a propósito, a divisão entre linguagem comum e linguagem literária, que pode ser lida nos textos teóricos do movimento de poesia concreta. Muitos desses textos apóiam-se em dicotomias que são variantes da bipartição supramencionada: a fala é contraposta à linguagem discursiva (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 118); a língua de “uso cotidiano” à de “convenção literária” (ibid.: 52); a linguagem “objetivada” à subjetiva (ibid.: 141); a linguagem “popular” à linguagem literária (ibid.: 154); o discursivo ao poético (ibid.: 114); o uso literal ao uso literário (ibid.: 113) e a linguagem “simbólico-discursiva” à linguagem poética (ibid.: 115), apenas para citar alguns exemplos. Essa bipartição defendida pelos poetas concretos mostra-se comprometida com os próprios objetivos da poesia concreta.

Para analisar essa divisão, recorrente ao longo de toda a *Teoria da Poesia Concreta*, tomo, a título de ilustração, um dos artigos publicados nessa obra. Em “A moeda concreta da fala”, por exemplo, Augusto de Campos é categórico ao defender a diferenciação entre as duas linguagens. Segundo o autor, o poema “funciona” em “outro nível semântico”, distinto do “nível” discursivo, entendendo-se por “nível semântico”, o “plano da comunicação” (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 114). Para usar a terminologia de Augusto de Campos, haveria um “nível” de comunicação pacífico e consensual, em que tudo o que é dito é recebido de forma una; a linguagem do poema, no entanto, estaria além desse “nível” em que ocorre a comunicação e significaria “algo mais”, devendo suscitar interpretações, desde que, logicamente, sejam previstas ou autorizadas pelos autores dos poemas. Note-se que essa visão está em consonância, como já poderia ser esperado, com aquela apresentada por Haroldo de Campos, discutida neste subitem. Já que, para Augusto de Campos, o discursivo e o poético estariam em “níveis” claramente diferenciados, não é “lícito confundir, por esse motivo, o poético com o discursivo” (ibid.: 114).

Seguindo as proposições teóricas de Susanne Langer, Augusto de Campos reitera que a “natureza” da poesia é “essencialmente não-discursiva” e, portanto, diferente, em si, de outros tipos de

formações lingüísticas (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 114). Para Langer, a “poesia dimana [sic] do poder da linguagem para formular a aparência da realidade, um poder **fundamentalmente diferente da função comunicativa**” (apud Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 114, meu grifo). A propósito, é preocupação de Augusto de Campos delimitar o que comunica um poema concreto:

Num sentido amplo, poder-se-ia responder desde logo que [o poema concreto] comunica o mesmo que um poema não-concreto, um poema qualquer. Isto é: que **não** comunica o mesmo que o discurso, entendida esta palavra na conceituação de Susanne K. Langer como “a linguagem em seu uso literal”. (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 113)

O autor prossegue, afirmando que a poesia “pode e tende a reivindicar para si uma liberdade de expressão que a linguagem de uso literal não procura e não possui”; ao contrário da linguagem poética, “a linguagem simbólico-discursiva, cujo intento último é a comunicação, satisfaz-se facilmente uma vez alcançado esse desiderato” (ibid.: 115).

O “discurso” é definido, neste momento, via Langer, como o “uso literal” da linguagem, e poderia também ser relacionado, a partir das citações aqui apresentadas, com a “linguagem simbólico-discursiva”, restrita, para Augusto de Campos, à comunicação. O autor afirma, no mesmo artigo, que a “função comunicativa” é “peculiar” à “linguagem discursiva” (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 116). Em relação ao “uso literal”, não é explicado o que isso quer dizer exatamente, ou seja, o conceito não é discutido, conforme também observa Franchetti (1992: 68). O “discursivo” estaria em contraposição, portanto, à linguagem da poesia, que é, para o autor, “não-discursiva”, “não-prática” e “não-utilizável” (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 115). Dessa forma, o “poético” teria “propósitos não-discursivos” (ibid.: 114), ou seja, não ficaria “satisfeito” com a mera função de comunicar, exigindo sua “autonomia perante a linguagem comunicativa” (ibid.: 116).

Como fica claro a partir dessa discussão, são delimitados dois níveis de linguagem, em que um deles, o “poético”, é privilegiado em relação ao “discursivo”. Entretanto, parece haver, para os poetas concretos, certa ambigüidade na própria definição de “linguagem discursiva”. Se, nesse momento, essa “linguagem discursiva” é contraposta explicitamente à linguagem poética (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 113-116), em outros momentos ela parece, ao contrário, se relacionar à linguagem poética considerada “tradicional”. Refiro-me, por exemplo, à passagem na qual Haroldo de Campos, em outro artigo, afirma que a poesia concreta “livra-se” da “elaborada linguagem discursiva e da alienação metafórica” (ibid.: 153), em que o “discursivo” é aproximado de uma determinada maneira de conceber o poético. Além disso, no mesmo artigo em que a “linguagem discursiva” é colocada em contraposição à

de uso poético, ela é, ainda, contraposta à fala, como na citação em que se afirma que a fala é “desgastada e falsificada pela linguagem discursiva” (ibid.: 118).

A fala é entendida, para os poetas concretos, a partir da definição de Edward Sapir, que enfatiza nela a função comunicativa. Segundo o lingüista, para que a fala seja um “meio satisfatório de comunicação”, são necessários dois elementos “essenciais”: em primeiro lugar, é preciso “ter coisas, ações, qualidades acerca das quais possamos falar” e, em segundo lugar, se necessita de uma “forma” proposicional “definida e fundamental” para expressar esses “conceitos concretos” (Sapir, apud Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 118). Há, nessa divisão entre conteúdo e forma proposta por Sapir, uma preocupação com a inteligibilidade e a certeza de que, se esses dois requisitos forem atendidos, o processo comunicativo será “satisfatório”. Partindo dessa definição de Sapir, é pertinente concluir que “fala” e “linguagem discursiva” são conceitos próximos para os poetas concretos, pelo menos na acepção que coloca essa linguagem em contraposição à linguagem poética. Mas, por que, então, a “fala” é situada por Augusto de Campos, nesse mesmo artigo, num plano diferente da “linguagem discursiva”, ou, dito de outro modo, por que a poesia concreta valoriza a fala e desvaloriza a linguagem discursiva, se ambas teriam a mesma função, a saber, proporcionar uma comunicação “satisfatória”? Mais que uma simples indefinição no momento de explicar essas noções, tal diferenciação parece importante para os concretos justificarem, nesse momento, a incorporação da “fala” em sua poética, ao mesmo tempo em que descartam a “linguagem discursiva”, que seria incompatível com a linguagem literária.

Os poetas concretos enfatizam o papel da “linguagem discursiva” no “desgaste” da “coloração vital” da linguagem (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 115) e estabelecem uma certa idealização em relação à fala, considerada, via Sapir, expressão lingüística genuína do “mundo concreto” (ibid.: 118). Diante desse problema de “desgaste”, pelo qual passa a linguagem, os poetas concretos se atribuem um papel fundamental ou, em suas próprias palavras, uma “missão”: “A verdadeira missão social da poesia seria essa de arregimentar as energias latentes da linguagem para destronar os seus dogmas petrificadores, vivificando-a [...]” (ibid.: 116). A incorporação da fala como um dos elementos “fundamentais” da poesia concreta seria importante para o movimento, portanto, por dois motivos. Primeiro, por permitir que o poeta “vivifique” a linguagem como um todo, já que a fala, tratada no plano “poético”, teria seu “desgaste” evitado; daí a importância que a poesia concreta pretende assumir. Além disso, a fala vai servir como apoio teórico para que o poema concreto defenda a possibilidade de uma comunicação fácil e rápida, pois se espera que, a partir da fala, uma comunicação “satisfatória” seja

conseguida. Note-se que a poesia concreta passa a considerar a “linguagem popular” e a “fala” como elementos legítimos da composição poética, porque supõe que as mesmas estariam aptas a corresponder aos seus objetivos de, por exemplo, estar em “sintonia” com a “mente criativa contemporânea”, que vivencia as transformações da era industrial, relacionadas à velocidade e à objetividade (ibid.: 54). O “nível” poético, portanto, não é, de forma alguma, natural, mas é determinado a partir dos próprios interesses desses poetas.

Como se pôde ver a partir dos termos que tentam estabelecer uma diferenciação entre o “poético” e o “não-poético”, utilizados nos textos teóricos do movimento de poesia concreta, suas definições são confusas, às vezes contraditórias e, inevitavelmente, utilizadas segundo os propósitos do movimento. Apesar de os poetas concretos tentarem aclarar o que querem dizer alguns dos termos empregados para traçar a referida divisão, vale ressaltar que tais termos não a explicam: não há uma definição de quando o “literal” ou “discursivo” começa a ser “poético”; essa divisão vale antes como pressuposto para suas proposições. A “comunicação” é apontada como um fator que supostamente particulariza a “linguagem de uso literal” em relação à linguagem poética. A noção de “comunicação”, no entanto, também parece ser idealizada para o movimento de poesia concreta. Partindo da noção de que é possível haver uma linguagem “imediatamente comunicável” (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 141), o ideal de uma “comunicação inteligível e perfeita” pretende ser transportado para o poema (ibid.: 119). Se, nessa visão, tudo o que é dito é recebido sem distorções, pretende-se, inclusive, que a poesia concreta seja uma poesia que “**dispense interpretações**” (ibid.: 64, meu grifo). A propósito, com essa separação, que se apresenta como não-problemática e pacífica, e da diferenciação que se tenta traçar a partir do elemento “comunicação”, resta perguntar o que diferenciaria a linguagem do poema concreto -- em tese, “poética” -- e a linguagem “discursiva” ou em seu “uso literal”, já que o poema objetiva exatamente uma comunicação “eficiente” e “rápida”. O “intento último” da poesia concreta não seria, da mesma forma, a comunicação?

Tais perguntas não são respondidas por Augusto de Campos, que segue colocando o poético e o comum em compartimentos separados:

Na poesia, por definição, tudo deve ser funcional. Mas nem tudo o que é funcional para a poesia o será também para o uso discursivo. Por isso, a poesia concreta não pretende ser uma panacéia para substituir a linguagem discursiva. A poesia concreta circunscreve o seu próprio âmbito e função autônomos dentro do campo da linguagem. Mas pretende influir sobre o discurso, na medida em que puder revificar e dinamizar suas células-mortas, impedindo a atrofia do organismo comum: a linguagem. (Campos, Pignatari & Campos, 1965

/1987: 117)

A poesia, para o autor, não pretende “usurpar à linguagem discursiva a função comunicativa peculiar a esta” (ibid.: 116), mas, pretensiosamente, tem a intenção de “revificar” essa linguagem discursiva e de “influir” sobre o discurso (ibid.: 117). Note-se que, mais uma vez, a teorização concretista realiza uma inversão: se, por um lado, é afirmado que a poesia concreta “vai buscar” os “elementos fundamentais de sua expressão” na linguagem convencionalmente chamada de não-literária (ibid.: 118), no intuito de “comunicar o mais rápida, clara e eficazmente o mundo das coisas” (ibid.: 76), por outro lado, os poetas concretos atribuem-se um papel quase salvador perante a linguagem, incumbindo-se, inclusive, de livrá-la de uma suposta “atrofia”.

A linguagem poética, portanto, segundo essas concepções, existe por direito próprio, afastada da linguagem “discursiva”, e é apenas com a intenção do poeta que o que antes é definido como “literal” pode ser passado a outro “nível” e transformado em “poético”. Nesse sentido, a postura assumida pelos poetas do movimento de poesia concreta frente à literariedade não se diferencia daquela postura essencialista discutida no primeiro capítulo desta tese e retomada em 1.1. deste capítulo. Os poetas concretos, inclusive, reconhecem a existência de um “núcleo poético” que, segundo a teorização, “é posto em evidência” por um “sistema de relações e equilíbrios entre quaisquer partes do poema” (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 51). Ora, não é difícil perceber a partir dessa afirmação que, mais uma vez, o que é considerado poético sempre corresponde à própria delimitação acerca do que é a poesia concreta. Dessa forma, o poético não seria poético em si, ou seja, a definição de poético estaria inevitavelmente comprometida com a perspectiva de quem a define. Entretanto, como as citações extraídas da teorização desse movimento evidenciaram, o que é poético ou não-poético está, para os concretos, intrinsecamente nos textos, ou pode ser objetivamente neles colocado. Mas, partindo dessa constatação, é oportuno questionar como a poeticidade pode ser um elemento particularizador de alguns textos, em detrimento de outros, ou como é possível o poético ser poético em si, se, como a própria poesia concreta teoriza, a arte é uma “coisa viva” (ibid.: 35) e se uma poética surge nos limites de um contexto sócio-cultural, situada “em nosso tempo, humana e vivencialmente presente” (ibid.: 7). As conclusões acerca do que é considerado “poesia” surgem em resposta a determinadas preocupações e visando a atingir certos objetivos. O que é visto como “artístico” ou “poético”, portanto, não tem autonomia e não pode se localizar no texto, independente do sujeito, mas pode ser considerado, ao contrário, como convenções, que atendem a um certo grupo, em um dado contexto.

2. O cânone como construção e a reformulação canônica proposta pelos irmãos Campos

Tomando o arcabouço teórico exposto anteriormente, cujas implicações para os estudos da tradução serão aqui analisadas, discutirei o caráter construído do cânone literário⁷, relacionando-o, por um lado, à tradução e, por outro, ao movimento de poesia concreta, focos de interesse deste trabalho. A discussão proposta é pertinente por fornecer embasamento teórico para um dos temas de importância central para esta tese. A questão da formação do cânone tem sido alvo de debates nas últimas décadas, sobretudo na área de estudos literários. O “interesse em relação ao cânone”, conforme afirma Robert Von Hallberg, editor do número da revista *Critical Inquiry* dedicado ao tema (v. 10, n. 1, 1983), “é certamente parte de uma investigação mais ampla nas instituições de estudos literários e produção artística”, investigação essa que não ignora as imbricações entre literatura e as questões políticas, econômicas, sociais e de autoridade e poder (1983: iii).

Considerando a produção brasileira apenas a partir de meados dos anos 90, o número crescente de publicações que enfocam a problemática do cânone é exemplar da atenção que se tem dispensado ao assunto. A compilação de artigos sobre a questão pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em número especial da revista *Qfwfq* (v. 2, n. 1, 1996); a publicação de *A biblioteca imaginária*, de João Alexandre Barbosa (1996b); de *O cânone colonial*, de Flávio Kothe (1997); de *Altas Literaturas*, de Leyla Perrone-Moisés (1998), e a “eleição” das mais importantes obras do século, proposta a críticos e escritores pelo caderno Mais!, da *Folha de São Paulo* (3/1/99), por exemplo, mostram o crescente interesse pela reflexão sobre o cânone, indicando, da mesma forma, os rumos que tomam essa discussão. Essas publicações, no entanto, sequer tocam no papel que a tradução assume na constituição do cânone.⁸ Seguindo a trilha pioneira aberta por Itamar Even-Zohar (1979/1990b) e por André Lefevere (1982), teve início um exame mais atento das relações estabelecidas entre tradução e cânone literário, concluindo-se que a ligação entre eles não é acidental ou inocente, ou seja, um não passa pelo outro sem deixar as marcas de sua influência.

Apesar de extremamente promissoras, as pesquisas na área ainda figuram um pouco tímidas. Ao

⁷ Utilizarei, ao longo desta tese, o termo “cânone”, apesar do equivalente “cânon” ser também uma possibilidade válida. “Cânon” será usado apenas nas citações de autores que optam por essa forma, como, por exemplo, Roberto Reis (1992).

⁸ Perrone-Moisés, apesar de tangenciar a questão da tradução, também não a relaciona diretamente à formação do cânone, ou, pelo menos, não a considera como fator fundamental da constituição canônica (1998: 14, 70, por exemplo). Segundo a teórica, a tradução representa, para os escritores-críticos que analisa em sua obra, apenas uma “preocupação pedagógica” e a “busca da universalidade da literatura” (ibid.: 12). Rafael Rosa também se refere à tradução, mas enfatiza somente seu ângulo comercial, ressaltando que “faltam” traduções de muitos dos romances eleitos como os “melhores” do século (1999: 8). A observação é meramente mercadológica, não havendo qualquer insinuação sobre a relação entre cânone e tradução.

focalizar as ligações entre a tradução e a formação do cânone, objetivo reiterar o vínculo que se pode estabelecer entre ambas, pretendendo, dessa forma, contribuir para os estudos que se realizam nessa área. O cânone defendido pelos concretos na época da proposta do movimento de poesia concreta e, posteriormente, quando esse já se encontra estabelecido, não apenas exemplificará “concretamente” como um dado cânone é produto de uma construção, mas também começará a relacionar tal proposta canônica à tradução. A hipótese diretiva a ser explorada será a de que cânone e tradução estão, no caso específico a ser tratado, inevitavelmente interligados.

2.1. O papel da tradução na formação do cânone

Antes de focar diretamente o papel que a tradução exerce na formação do cânone literário, recorro, em primeiro lugar, à discussão sobre o caráter construído do cânone. Para isso, é interessante que algumas definições do termo sejam examinadas. Começemos com Harold Bloom, um dos teóricos que se volta para essa questão. Segundo Bloom, o cânone é visto como “a relação de um leitor e escritor individuais com o que se preservou do que se escreveu” (1995: 25); já que seu intento último é “preservar a poesia tão plena e puramente quanto possível” (ibid.: 26), Bloom define o cânone também como “uma lista de livros de estudo obrigatório” (ibid.: 25). O teórico completa que o cânone consiste na “escolha entre textos que lutam uns com os outros pela sobrevivência, quer se interprete a escolha como sendo feita por grupos sociais dominantes, instituições de educação, tradições de crítica”, ou, como ele prefere, “por autores que vieram depois e se sentem escolhidos por determinadas figuras ancestrais” (ibid.: 27-28). A “luta” de que fala o teórico não é assim tão inocente e descompromissada, além de não se tratar exatamente de uma disputa entre as obras; outras instâncias estão envolvidas nessa “luta”, que é muito mais abrangente, pois muitos interesses estão em jogo.

Para Willie Van Peer, o “cânone é uma instituição social de prestígio, que se baseia na seleção e avaliação” de obras literárias (1996: 97). O referido autor, como Bloom, sustenta que é o aspecto intrinsecamente estético de uma obra que permite sua inclusão no elenco canônico, ou seja, é a “qualidade literária” que determina a canonicidade (ibid.: 104). Embora o próprio Van Peer também reconheça as “dificuldades” em se definir o que constitui a chamada “qualidade literária”, apóia sua argumentação em defesa da “qualidade estética” na formação de cânones exatamente nesse conceito “impreciso”, defendendo a “superioridade” de uma obra em detrimento de outra (ibid.: 104).

Diferentemente de Bloom e Van Peer, pode-se entrever outra tendência que não apresenta uma visão meramente estética do cânone. Kothe, por exemplo, define o termo como “o conjunto dos seus

[de uma literatura] textos consagrados, considerados clássicos”; de origem religiosa⁹, “cânone”, para Kothe, não é um termo empregado “por alusão gratuita, mas porque conota a natureza ‘sagrada’ atribuída a certos textos e autores” (1997: 108). O autor, que conjuga o “discurso literário com o sistema do poder”, ressalta o caráter político do cânone ou da escolha canônica; a questão do cânone, sob esse ponto de vista, não é “apenas ‘literária’, mas voltada para o poder” (ibid.: 106).¹⁰

Reis também observa que esse conjunto de “obras-primas” possui um valor supostamente “indisputável”, mas aponta, como Kothe, que o cânone, por implicar seleção, “não pode se desvincular da questão do poder” (1992: 70). O próprio Reis enfatiza a importância de “colocar em xeque os mecanismos de poder” subjacentes aos processos de canonização de obras literárias (ibid.: 68). Também Bobby Chamberlain ressalta que “todas as tentativas de periodização e formação do cânion têm necessariamente uma origem ideológica” (1993: 5). Como resume Arnold Krupat, “o cânone, como toda produção cultural, nunca é uma seleção inocente daquilo que de melhor fora pensado e dito” (1983: 146). Há uma ênfase, portanto, na “importância **política** do cânone” (Findlay, 1995: 57).¹¹ Esse caráter não simplesmente estético, mas também político-ideológico, do cânone é central para os objetivos desta tese: escolhas serão feitas sempre para atender determinados interesses que, em relação ao concretismo, servirão para confirmar os preceitos estéticos de seus poetas.

Se, entretanto, o cânone é considerado por alguns críticos como uma “lista” de valor literário indiscutível, de “qualidade” inquestionavelmente “superior” (Van Peer, 1996: 104), vale examinar dois aspectos interligados que podem desmascarar tal intocabilidade do cânone, a saber, os critérios utilizados para que um grupo de obras seja considerado canônico e para o julgamento dessas obras. John Guillory faz uma pergunta extremamente pertinente nesse sentido: “Como o defensor do cânone vê uma obra como grande, se nenhum critério de grandeza pode ser estabelecido incontestavelmente?” (1995: 236). Para o autor, a posição que defende a formação do cânone em termos estritamente estéticos é problemática porque a simples discordância quanto à grandeza de um autor ou obra gera um impasse.

Em nosso meio, é oportuno observar, a título de ilustração, as listas dos melhores romances do século formuladas por dez críticos e escritores, publicadas pela *Folha de São Paulo* (3/1/99). Se, por um lado, a “eleição” proposta pelo referido jornal indica o desejo de formulação de uma “lista” que arrole indiscutível e definitivamente os melhores romances e autores; por outro lado, mostra que não

⁹ Para históricos do termo, ver Curtius (1955: 361-383), Cunha Campos (1995: 50-58) e Perrone-Moisés (1998: 61-63).

¹⁰ Conferir também Kothe (1997: 139) e Silveira (1996).

¹¹ Semelhante argumentação pode ser encontrada, por exemplo, em Ohmann (1983: 200), Guillory (1983: 174), Smith (1983: 26) e Ravvin (1996: 124).

existe consenso absoluto entre as escolhas do “júri”, composto por nomes como Carlos Heitor Cony, João Alexandre Barbosa, Moacyr Scliar, Luiz Costa Lima e Leyla Perrone-Moisés. Segundo a linha de raciocínio questionada por Guillory, se certas obras são intrinsecamente boas, não haveria lugar para divergências; mas como sempre há discordâncias a respeito de quais obras são merecedoras de prestígio ou não, pois quem julga está inserido em determinadas circunstâncias, Guillory conclui: “Pode-se dizer que leitores discordam sobre o valor relativo das obras porque essas não podem nunca ser julgadas apenas a partir do aspecto ‘estético’” (1995: 234-235). O processo de formação do cânone é, portanto, muito mais complexo, e o julgamento em si não é suficiente para a constituição do mesmo: é a “**reprodução** da obra e sua contínua reintrodução aos leitores” que são responsáveis por sua “preservação” (ibid.: 237). A tradução terá um papel fundamental nessa “reintrodução” de uma obra em uma determinada literatura.

Ainda sobre a questão do julgamento, é oportuno perguntar **quem** decide sobre a qualidade das obras literárias. Para Guillory, o cânone é “determinado pelos interesses dos mais poderosos” (1995: 235). Bloom, por outro lado, afirma: “Ninguém tem autoridade para dizer-nos o que é o Cânone Ocidental” (1995: 44). No entanto, paradoxalmente, ele se propõe a definir, em mais de quinhentas páginas, o **que é** o “Cânone Ocidental”. Ao longo de seu compêndio, que culmina num “catálogo” de “grandes” autores, Bloom não poupa ataques aos que relacionam o cânone a algum tipo de ideologia e a eles se refere como portadores da “doença de presunção moral que destrói os estudos literários em nome da justiça sócio-econômica” (ibid.: 114), ou simplesmente como “ideólogos rasos” (ibid.: 236).¹² Para o teórico, o cânone ocidental, “apesar do ilimitado idealismo dos que gostariam de abri-lo, existe precisamente para **impor limites**, para estabelecer um **padrão de medida** que é tudo, menos político ou moral” (ibid.: 42, meus grifos). Como pode ser percebido, Bloom assume uma atitude defensiva em favor de seu objeto de estudo, tentando livrá-lo, a todo custo, das “perniciosas” defesas politizadas do cânone (ibid.: 29) e do “perigo” que representam (1998: 3) pois, supostamente, eliminariam “o cânone literário de uma vez por todas” (1995: 301).¹³

Se, para Bloom, o que importa é o que é “realmente **literário**” (1995: 30), qualquer julgamento “ideológico”, ou seja, comprometido com aspectos outros que os “estéticos”, deve ser banido. Para o

¹² Críticas do mesmo teor podem ser conferidas em outros trechos do mesmo livro (Bloom, 1995: 36, 38, 47, 67, 107, 200, 246, 403, 493, por exemplo).

¹³ Sobre a “ameaça” ao seu objeto de estudo, ver Bloom (1995: 41, 493; 1998: 3). Um procedimento defensivo similar pode ser conferido em Perrone-Moisés (1996), conforme discuto em Moreno (1998b). Thereza Vianna também comenta o mesmo “perigo”, temendo que o “elemento político” passe a ser o “único critério adotado” para consideração de obras (1996: 26).

teórico, ler “a serviço de qualquer ideologia é [...] não ler de modo algum” (ibid.: 36); no entanto, ele mesmo parece cair em sua própria armadilha, ao longo de sua obra, ao eleger Shakespeare como o “centro” do cânone (ibid.: 46, 51). O autor inglês, para Bloom, “é o cânone secular” (ibid.: 32), “uma espécie de deus” (ibid.: 276); “é o inventor da psicanálise” (ibid.: 361) e é, “com a máxima certeza”, aquele que estabelece o “padrão” da literatura (ibid.: 55). De fato, a leitura realizada pelo teórico toma Shakespeare um “padrão” de comparação para considerar canônicos certos autores, como Ibsen e Milton (ibid.: 173, 248, 343, 425)¹⁴, por exemplo.

Entretanto, como o próprio Bloom reconhece, “sem dúvida”, suas escolhas “refletem alguns acasos” de seu “gosto pessoal” (1995: 522). Suas afirmações tão categóricas podem, então, ser vistas sob outro ângulo: mesmo o cânone literário que pretende catalogar o que existe de mais importante, em termos de literatura ocidental, e que é proposto por uma autoridade como ele, é inevitavelmente enviesado pela perspectiva pessoal de quem o propõe. Nesse sentido, não há como considerar que o julgamento seja feito sob o aspecto puramente estético, porque esse não é atemporal, só existe a partir de uma leitura que o vê como estético e, sobretudo, porque, como o próprio Bloom reconhece, “ler é sempre uma espécie de reescrever” (ibid.: 445), ou seja, cada leitura vai produzir interpretações diversas, dependendo dos objetivos do leitor. Conforme sua argumentação indica, “impor limites” e “estabelecer padrões” para o cânone literário, em nome do estético, apenas revela o desejo de proteção dos “atuais departamentos de Clássicos”, em relação não só ao “oba-oba de várias cruzadas sociais e políticas”, mas também em relação à “televisão, cinema e rock” (ibid.: 493). O que está em jogo, assim, na proposta do cânone de Bloom, é uma questão institucional, diante de sua própria previsão de que o estudo da literatura -- e, conseqüentemente seu *locus* institucional -- continuará em “escala muito mais modesta” num futuro próximo (ibid.: 493). A escolha de seu cânone, portanto, além de não ser uma verdade indiscutível e de não poder assegurar “a máxima certeza” sobre o que pode ser canônico ou não, é fortemente permeada muito mais por questões políticas que por questões “estéticas”, ao contrário do que defende e admite.

O enfoque do aspecto ideológico do cânone e a proposta de Bloom, com suas motivações, apenas mostram como a formação de cânones não é natural mas, ao contrário, construída, engendrada por interesses e objetivos que nem sempre são explicitados para o leitor. Nesse sentido, Sérgio Bellei afirma que “toda produção textual pode ou não ser escolhida como parte do cânone, na medida em que grupos institucionalmente poderosos de leitores ou usuários da produção textual de uma comunidade

¹⁴ Conferir também Bloom (1995: 36, 106, 194, 198, 500) para a divisão que o teórico traça entre literatura e ideologia.

[...] nela identificam certos valores culturais e assumem a função de preservá-la” (1992: 15). Esse caráter não-natural do cânone leva Kothe a concluir que o “objeto literário é objeto de uma construção” e que o cânone não revela “o enigma nem o estigma de sua construção” (1997: 107). A “qualidade intrínseca” dos textos é atribuída a partir de determinados valores, “excluindo textos que, em função de outros valores e outras abordagens, também poderiam ter sido privilegiados” (ibid.: 111). O cânone é, portanto, “a instância consagradora do texto, que é escolhido para dizer o que se quer que alguém diga, e não em função de alguma qualidade estética intrínseca” (ibid.: 109). Assim, com Thereza Christina Vicente Vianna pode-se concluir que a unidade do cânone “é construída, organizada, arquitetada”, mas se faz passar por “natural e imanente” (1996: 14).

O caráter construído do cânone também é evidenciado se o entendermos como um evento histórico, conforme sugere Guillory (1983: 195; 1995: 239, 244). A questão que se coloca, segundo o autor, não é apenas relacionada ao “que” se lê, mas a “quem lê” e a “quem escreve, e em que circunstâncias sociais” (ibid.: 238). Abalam-se, assim, como observa Cunha Campos, as “crenças de atemporalidade, de ahistoricidade” associadas às obras pertencentes a um cânone (1995: 60). Richard Ohmann reitera que um cânone “emerge através de instituições e práticas específicas, não de alguma maneira historicamente invariável” (1983: 219). Cânone mudam ao longo do tempo exatamente porque também mudam os valores, mudam os critérios de julgamento e as circunstâncias de quem julga.¹⁵ Pensar na possibilidade de consenso sobre as obras que devem ou não compor um cânone ou pensá-lo em termos definitivos significa entrar no labirinto fatal da Biblioteca borgiana de livros inacessíveis -- porque infinitamente intermináveis e existentes apenas a partir de uma leitura, dificilmente consensual em todos os aspectos.

Para Barbara Herrnstein Smith, um autor tradicionalmente tido como canônico continua a ser assim considerado “não pelo pretense valor transcultural ou universal de sua obra, mas, ao contrário, pela continuidade de sua **circulação** em uma determinada cultura” (1983: 30, meu grifo). Sobre tal propósito, Reis evidencia a necessidade de “averiguar de que forma o cânon é reproduzido e como circula na sociedade”, investigando os meios de divulgação como suplementos literários, antologias, currículos escolares e universitários, resenhas e crítica literária, adaptações para o cinema ou TV, pois é “mediante tais veículos que se propaga e perpetua o cânon” (1992:

¹⁵ Um exemplo pode ser visto no estudo sobre o cânone na história da literatura brasileira, realizado por Barbosa (1996a), em que o crítico analisa diferentes grupos de autores que figuram em várias histórias literárias brasileiras; como não poderia ser diferente, o que se pode concluir a partir de sua exposição é que o elenco canônico que nelas figura se transforma ao longo dos tempos e varia segundo as perspectivas de quem o elege. Para outros exemplos da variabilidade histórica do cânone, conferir Lefevre (1992a: 137-138), Couser (1996) e Perrone-Moisés (1998: 75-83).

74).¹⁶ Acrescentaria aos meios arrolados pelo autor que a tradução também é um “veículo” de propagação e perpetuação -- ou ruptura, será visto com os Campos -- do cânone. Assim, da mesma forma, “quem traduz”, para completar os como aspectos acima ressaltados por Guillory, é personagem fundamental para a formação do cânone.

Itamar Even-Zohar ressalta exatamente a posição “central” que textos traduzidos ocupam, em geral, em determinadas literaturas (1978/1990a: 45-46), e o fato de que a canonicidade não é “característica inerente às atividades textuais” (1979/1990b: 15). Curiosamente, o próprio Even-Zohar não enfatiza o papel que o tradutor exerce na construção de cânones, ponto fundamental na discussão de Lefevere. O estudo de cânones e da formação canônica, como observa Lefevere, não enfoca os “construtores” supostamente “ocultos” do cânone, ou seja, não aborda o papel do tradutor nesse processo e seus comprometimentos implícitos ou explícitos ao traduzir (1996: 140). O teórico argumenta que as qualidades das obras são “construídas ao longo dos anos por pesquisadores, críticos e **tradutores**” (Lefevere, 1992a: 137, meu grifo). Dessa forma, a “grandeza” de um “grande livro” é, para o autor, determinada por “reescrituras”, dentre as quais a tradução ocupa lugar de destaque;¹⁷ as “reescrituras” constituem, assim, um “fator vital” que define se uma obra se torna canônica, ou não, em uma dada literatura (ibid.: 138). Segundo essa visão, o cânone é proposto e “propagado” a partir de traduções e os tradutores são responsáveis pela “sobrevivência” de obras ao longo do tempo (Lefevere, 1992b: 1). As “reescrituras”, segundo o teórico, “tendem a assumir um papel no estabelecimento da poética de um sistema literário pelo menos tão importante quanto aquele que assumem os originais” (ibid.: 28); muitas obras, para ele, “difícilmente atingiriam a posição que agora ocupam apenas através dos poetas que as compuseram” (ibid.: 29). O objetivo de Lefevere, que está, sob muitos aspectos, em conjunção com os propósitos desta tese, é enfatizar “o poder da reescritura” (ibid.: 19), ou, mais especificamente, o “poder” do gesto tradutório, sempre comprometido com interesses também não tão evidentes.

A noção de tradução utilizada por este trabalho, a propósito, ressalta exatamente o aspecto circunstancial, interessado e não-inocente do processo tradutório. Grande parte das teorias de tradução são guiadas por concepções tradicionais de significado e de texto que se baseiam na possibilidade da

¹⁶ Para mais detalhes em relação às formas de sobrevivência do cânone, ver também Ohmann (1983: 206). O autor traça a importância do papel de várias instâncias (editores, suplementos literários, universidade) na formação do cânone, mas da mesma maneira que outros teóricos que discutem o tema, omite a tradução.

¹⁷ Outras formas de “reescrituras” são a crítica, a historiografia e as antologias, como expresso em Lefevere (1990: 15; 1992a: 138; 1992b: 9). Sobre a relação entre cânone e tradução, conferir, ainda, Lefevere (1990: 26-27).

não-interferência do intérprete nos sentidos que supostamente resgataria ao ler ou traduzir um texto.¹⁸ Nessa visão, o “original” é tido, de fato, como uma origem plena de significados estáveis, imune à passagem do tempo e às diferentes interpretações que lhe podem ser dadas. Traduzir seria meramente transportar, de forma transparente e universalmente fiel, tais significados considerados pertencentes a esse original. Em outras palavras, a aceitação da existência de uma essência imutável no texto acarreta a idéia de original em que há um sentido permanente a ser reproduzido na tradução. A crença na transparência do sujeito subjaz à noção de que o autor deposita, de forma consciente, suas intenções nesse texto, as quais devem, a todo custo, ser captadas pelo tradutor. Esse, por ser considerado, igualmente, um sujeito autônomo e senhor de si, deve se limitar a decodificar, de uma língua para outra, os significados do original, sem interpretações e “desvios” indesejáveis.

A partir da revisão de certas noções como verdade, racionalidade e objetividade, redimensionam-se, da mesma forma, alguns conceitos relacionados diretamente aos estudos da linguagem. O redimensionamento das concepções de significado e texto, por exemplo, e, em consequência, das relações estabelecidas entre original e tradução, bem como entre autor e tradutor, é realizado, de forma precisa, pela reflexão desconstrutivista proposta pelo filósofo Jacques Derrida.¹⁹ A estratégia de leitura derridiana transforma a concepção tradicional de significado, a partir da desestabilização de que nele existe uma origem clara e demarcável, um centro e uma presença, independentes do leitor e das interpretações que faz. Como Derrida afirma, “**não existe nenhum núcleo intacto** e nunca existiu. Isso é o que se quer esquecer, e esquecer que se esqueceu [...] Esse fantasma, esse desejo pelo núcleo intacto move todo tipo de desejo” (1982/1985b: 115-116, meu grifo). Luiz Fernando Medeiros de Carvalho observa que a desconstrução traça a “impossibilidade de fechamento e totalização”, ou seja, a impossibilidade do sentido definitivo, estático e isolado (1992: 93). Derrida desmascara, assim, a “autoridade do sentido, como **significado transcendental**” (1972/1975: 61), isto é, questiona a origem absoluta do sentido e sua independência em relação a interpretações; as palavras “só adquirem sentido nos encadeamentos de diferenças” (1967/1973: 86). O processo de significação, portanto, dá-se a partir do adiamento e da diferença dos signos (da *différance*), ou seja, os signos referem-se, necessariamente, a outros signos, num processo de adiamento infinito que subverte qualquer ilusão de significado plasmado à letra:

¹⁸ Cito, a título de ilustração, as teorias de tradução de orientação lingüística como as de George Mounin (1975), John Catford (1980) e Heloisa Barbosa (1990). Os teóricos e tradutores enfocados no capítulo I, em sua maioria, também partilham dessa noção.

¹⁹ A “desconstrução” proposta por Derrida, ao lado da “arqueologia” de Michel Foucault e da “semiclastia” do último Roland Barthes, são englobadas no que se costuma chamar geralmente de “pós-estruturalismo”, conforme observa Arrojo (1992 a: 10). Como lembra a autora, o “pós-estruturalismo” é a tendência pós-moderna “mais direta e explicitamente relacionada aos estudos da linguagem” (1996b: 60).

na ausência de centro ou de origem, tudo se torna discurso [...], isto é, sistema no qual o significado central, originário ou transcendental, nunca está absolutamente presente fora de um sistema de diferenças. A ausência de significado transcendental amplia indefinidamente o campo e o jogo da significação. (Derrida, 1966/1995: 232)

As conseqüências dessas considerações para a tradução são inevitáveis. Se não há um “centro” que se instaura como verdade no texto, seu significado não está “imune à leitura e à mudança de contexto” (Arrojo, 1993: 75). Se não existe um “núcleo intacto” no original, é porque tal “núcleo” vai ser deslocado em cada leitura realizada por leitores com diferentes objetivos, com diferentes visões de mundo. A inexistência de um “núcleo”, ou seja, de um centro estável e demarcado no texto, impede a possibilidade de leituras únicas e desvinculadas do contexto. Derrida completa que “o sempre intacto, o intocável [...] é o que fascina o trabalho do tradutor. Ele quer tocar o intocável” (1985a: 191).

Como nos mostra o filósofo, a tradução, como “evento”, sempre deixa algo intocado, pois a possibilidade de totalização é descartada a partir do momento em que também se desmistifica a presença de um núcleo (Derrida, 1985a: 190-192). Tocar o que não pode ser tocado é o que move o trabalho do tradutor, transformando em promessa seu desejo de atingir o definitivo, o total. O tradutor, assim, opera no intervalo entre a necessidade e a impossibilidade (ibid.: 171), em que traduz apenas com a ilusão de chegar ao intocável, àquilo que não se pode tocar ou atingir simplesmente devido à sua inexistência. Tais conclusões são relevantes neste contexto, que pretende entender o redimensionamento da tradução a partir da própria desestabilização do conceito tradicional de significado. O desejo por uma pureza sobre-humana, pelo significado anterior ao sujeito e não misturado às suas contingências é desmascarado através do questionamento da presença de uma verdade primordial no original, desvinculada de quem traduz. A tradução, nessa perspectiva, será uma forma de “escritura” pois, como o original, é produto de criações de sentido: “Tradução é escritura; isto é, não é tradução apenas no sentido de transcrição. É uma escritura **produtora** suscitada pelo texto original” (Derrida, 1985a: 153, meu grifo). O tradutor é, então, a figura visível que produz -- e não meramente transporta, resgata ou reproduz -- os significados sugeridos pelo texto, a partir de suas circunstâncias.

Com esse redimensionamento, em vez de ser considerada um transporte textual de uma língua para outra, a tradução passa a ser vista, por vários teóricos, que apresentam, em suas reflexões, afinidades com o pensamento pós-moderno, como uma forma de transformação, de manipulação, de transgressão e subversão. Refiro-me, por exemplo, a Arrojo (1992a, 1992b, 1993, 1995, 1998, entre

outros exemplos), a Lefevere (1992b) e a Ross (1990), apenas para arrolar autores cujas noções de tradução serão mencionadas a seguir.²⁰ Ressalto que nem todas as teorizações, da mesma forma que os Campos, levam seus próprios pressupostos às últimas conseqüências. Colocando mais explicitamente, nem todas essas teorizações parecem assumir, de fato, todas as implicações decorrentes da noção de tradução como transformadora e subversiva. Lefevere, por exemplo, embora aborde questões importantes como a ideologia e o poder na discussão sobre tradução, mantém, ainda, uma concepção tradicional da dicotomia fidelidade x infidelidade, em que a tradução “fiel” é “inspirada em uma ideologia conservadora” e a tradução “infiel” é “subversiva” (1992b: 50-51). Tal divisão pressupõe que a tradução “fiel” não subverte, mesmo reconhecendo-a como produto de aspectos ideológicos. O autor parece sugerir, portanto, que a manipulação em um texto traduzido ocorre apenas em alguns casos e, por ser plenamente consciente, pode ser fruto de uma escolha do tradutor, não sendo, portanto, algo inevitável. Ora, se o próprio Lefevere reconhece que a tradução supostamente “fiel” se guia por uma “ideologia conservadora”, isso só mostra que essa tradução também está a serviço de alguma causa, subvertendo, em algum nível, o original, mesmo que isso não seja feito de forma tão explícita quanto a subversão proposta pela tradução “infiel”.²¹

A partir da perspectiva que revê certas concepções tradicionais de tradução, as noções de “transformação”, “manipulação”, “transgressão” e “subversão” não implicam um sentido negativo, nem devem ser vistas com reserva, por não se relacionarem ao que está “de fato” no original. Ao contrário, tais noções são vistas como inevitáveis, pois se considera que o que está “de fato” no original são possibilidades de leituras a serem produzidas pelo tradutor. Arrojo concebe a tradução “como uma forma de transformação, como uma intervenção inevitável” (1993: 128). Lefevere, igualmente, observa que “a reescritura manipula e isso é efetivo” (1992b: 9), trazendo à tona a questão da ideologia e suas implicações para a tradução e, conseqüentemente, desmascarando o que é geralmente tido como “natural”, a exemplo do estabelecimento do cânone literário e da poética vigente (ibid.: 11-40). Para Stephen Ross, “tradução é transgressão, é sempre transgressão”, considerando-se fatores como poder e desejo (1990: 37).

Os teóricos supracitados levam em consideração, portanto, a interferência humana e os aspectos que a caracterizam, na relação estabelecida com o objeto: “o ideológico, o cultural, a perspectiva, o desejo (consciente e, principalmente, inconsciente), o finito, o mortal e tudo aquilo que resiste a

²⁰ Ainda que os teóricos supramencionados não possam ser colocados num mesmo nível de coerência teórica, redimensionam, em algum grau, o que é tradicionalmente entendido por tradução.

²¹ Cristina Rodrigues (1998) desconstrói outros aspectos da reflexão de Lefevere, em especial, a noção de equivalência.

qualquer pretensão de controle, de sistematização ou pré-determinação” (Arrojo, 1992a: 77). Os significados produzidos pelo tradutor no momento em que realiza uma tradução, é importante ressaltar, não são idiossincráticos, mas legitimados e aceitos pela “comunidade interpretativa” que recebe essa tradução. A aceitação da diferença e da voz do tradutor são, então, aspectos diferenciadores dessa maneira de ver a tradução. Mostrarei como essa noção de tradução se sustenta a partir do exame das concepções de tradução de Augusto e Haroldo de Campos.

Uma das funções da tradução, concebida dessa maneira redimensionada, em relação ao cânone literário seria, então, a de manter uma obra na condição de canônica. Para Lefevere, a tradução é um dos meios “responsáveis pelo *status* canônico do *corpus*” eleito como canônico (1982: 13). Essa visão, como ressalva o teórico, “não reduz a qualidade intrínseca dos textos originais canonizados, que nunca é negada”; o que é negado, no entanto, “é que apenas suas qualidades intrínsecas seriam suficientes para garantir-lhe o *status* canônico” (ibid.: 13). Segundo o autor, esses textos tornam-se canônicos apenas após passarem por um processo de “refração”, ou seja, apenas após serem “adaptados para uma determinada poética ou para uma determinada ideologia” (ibid.: 13). A postura de Lefevere mostra-se, em alguns momentos, como pode ser visto a partir dessas citações, comprometida com certos resquícios essencialistas. O autor parece não abrir mão da existência do “estético” em si, ou das “qualidades intrínsecas” de uma obra literária, mesmo que essa “qualidade” ou “valor” do texto apenas exista em função da tradução.²² Apesar desse comprometimento do teórico, que é reconhecido e não incorporado por este trabalho, sua contribuição para a pesquisa sobre as relações entre tradução e cânone é fundamental.

Lefevere fornece exemplos de dois autores tidos geralmente como canônicos, William Blake e John Donne, que foram resgatados do esquecimento graças à “redescoberta” de suas obras por escritores e críticos (1982: 1; 1992a: 137-138). O teórico argumenta que o valor estético das obras dos autores era o mesmo, antes e depois de seu reconhecimento; o que ocorreu foi que suas qualidades foram reconhecidas pelo fato de esses textos terem sido lidos em outro momento histórico. Lefevere, mais uma vez, parece não abrir mão da “qualidade intrínseca” supostamente existente em alguns originais, qualidade essa que parece transcender o tempo, até que algum leitor especializado julgue tais textos dignos de reconhecimento. Seria válido dizer, no entanto, que as “qualidades” de um original não são uma propriedade transcendental e que elas só puderam ser lidas -- construídas -- porque os leitores

²² Nesse sentido, concordo com a afirmação de Rodrigues de que não há “total ruptura entre a obra de Lefevere e o que [o autor] denomina ‘pensamento tradicional sobre tradução’” (1998: 103).

estavam circunscritos em outra perspectiva, estabelecendo uma nova relação com o sistema retórico da época do autor traduzido. Além disso, essas “qualidades” só puderam ser propagadas porque os críticos e escritores que “redescobriram” esses autores (dentre eles, T. S. Eliot e William Butler Yeats) tinham a autoridade ou estavam investidos de poder para fazê-lo. Tais “qualidades”, portanto, não pertencem “intrinsecamente” aos originais, conforme sugere Lefevere, mas são resultado de uma leitura que as considera como tal.

Um processo análogo ocorre em relação à tradução, pois o que é traduzido e a forma como é traduzido não dependem do valor estético supostamente imanente, mas de variáveis editoriais, mercadológicas, além de exigências tradicionalmente impostas pelas poéticas e ideologias dominantes.²³ Alguns escritores são mantidos no cânone porque continuam sendo traduzidos, e outros são nele introduzidos devido também à tradução. Como argumenta Lefevere, a tradução assume, portanto, um papel importante na “constituição e revisão de vários cânones e na luta entre várias poéticas” (1992a: 139). Lawrence Venuti, a propósito, refere-se a John Nott, tradutor de Catulo para o inglês, que lamenta o fato de alguns escritores gregos e romanos terem sido, por muito tempo, “negligenciados” (Nott, 1787, apud Venuti, 1995: 94). O teórico afirma que, para Nott, “a tradução realiza o trabalho de restauração cultural ao revisar o cânone da literatura estrangeira em inglês, apoiando a admissão de alguns textos marginalizados e ocasionalmente questionando a canonicidade de outros” (Venuti, 1995: 94). Assim, ao mesmo tempo em que o processo tradutório mantém o que é quase inquestionavelmente visto como canônico, também possibilita transformações no cânone.

No âmbito da literatura brasileira, João Alexandre Barbosa atribui aos poetas concretos o “início de reconsideração do cânone literário”, por realizarem um “enorme e fértil trabalho de releitura e revisão do cânone” brasileiro, resgatando autores como Sousândrade e Pedro Kilkerry (1996a: 74). A “revisão” realizada pelos concretos e a releitura que, por exemplo, fazem das obras dos escritores supramencionados, sob sua perspectiva concretista, encontram paralelo na reconsideração canônica que fazem através da tradução. O que os Campos fazem ao elegerem certas obras para traduzirem ou ao realizarem leituras não-canônicas, ou seja, não feitas convencionalmente, é muito mais que uma mera “reconsideração” ou “revisão” do cânone, ou uma simples “adição” de novas obras, para usar os termos do próprio Barbosa (ibid.: 74-75). Estão em jogo mais que o valor estético da obra escolhida, como em qualquer proposta de cânone.

²³ Sobre o aspecto econômico, conferir as considerações de Luis Felipe Ribeiro em Chamberlain (1993: 21) e, sobre os aspectos poéticos e ideológicos, consultar, respectivamente, os capítulos 3 e 5 de Lefevere (1992b).

Segundo Arrojo, é através do “instrumental fornecido pela tradução”, portanto, que podem ser exploradas “as várias relações que se estabelecem entre poder e cultura”, como

a construção da imagem de um autor, de uma literatura, de uma ciência ou filosofia e até mesmo de um tradutor consagrado; as relações entre culturas dominantes e culturas dominadas; a manipulação – consciente ou inconsciente, implícita ou explícita, mas sempre inevitável -- de textos a serviço desta ou daquela ideologia e, finalmente, a própria concepção de ideologia como inspiradora desta ou daquela “fidelidade” ao original. (1993: 85)

Da mesma forma, Lefevere afirma que “reescrituras são produzidas a serviço ou dentro dos limites de certas tendências ideológicas e / ou poéticas” (1992b: 5). É nesse sentido que o teórico conclui que, ao longo dos anos, as “obras literárias canonizadas serão as mesmas, mas as reescrituras por meio das quais são apresentadas ao público são, muitas vezes, radicalmente distintas” (ibid.: 19-20); isso ocorre porque os “clássicos” são traduzidos enquadrando-se às “diferentes ideologias e poéticas” (ibid.: 20). Essas considerações de Lefevere, apesar de genéricas, indicam um caminho que explica o papel da tradução na formação e manutenção de cânones. Ao considerar que as obras literárias canonizadas serão sempre as “mesmas”, no entanto, o autor sugere um suposto fechamento do cânone que contraria todas as evidências discutidas atualmente pelo estudo dessa questão. Van Peer, por exemplo, observa que “a discussão dos processos de canonização tem se politizado nos últimos anos” (1996: 97); nesse sentido, “o” cânone deixa de ser único -- ou, pelo menos, abandona a pretensão de ser único -- e tende a, cada vez mais, responder aos anseios de minorias ou de grupos com diferentes propostas estéticas. Isto posto, as obras canônicas não podem, de forma alguma, ser consideradas as “mesmas”, conforme observa Lefevere. Por outro lado, de fato, as “reescrituras”, ou, mais especificamente, as traduções de uma obra já considerada canônica, diferem sob muitos aspectos, transformando-se ao longo dos anos. Isso apenas mostra como o significado de uma obra não é estático, além de reiterar que, ao contrário do que Lefevere defende, ele não é intrínseco ao texto: diferentes significados serão colocados em circulação -- através de traduções -- de acordo com diferentes circunstâncias, interesses e objetivos.

Um cânone, portanto, sempre representa certos interesses de um determinado grupo, ou seja, sempre trabalha em função de alguma causa. Quando o cânone é proposto através da tradução, esses interesses e essas causas parecem se tornar mais evidentes, embora nem sempre se mostrem dessa forma. Lefevere enfatiza a “necessidade vital de investigar o que ocorre exatamente no processo de reescritura, por quê, e que imagem de texto, de literatura e de gênero as reescrituras projetam, e por

quê” (1996: 154). É isso que, ao longo de meu trabalho, pretendo discutir, fornecendo algumas respostas a essas questões tão pouco exploradas.

2.2. Como se constrói um cânone: os aspectos valorizados no original diante da definição de poético dos irmãos Campos

Relaciono aqui três elementos fundamentais para esta tese: o concretismo, os procedimentos tradutórios defendidos por Augusto e Haroldo de Campos e a construção de seu cânone. Associarei os aspectos recorrentemente valorizados nos originais traduzidos pelos irmãos Campos em seu projeto tradutório ao que consideram “poético”, ou seja, aos procedimentos propostos pelo concretismo. Essa associação entre a forma como se traduz e as concepções poéticas defendidas pelo tradutor, em termos genéricos, não é tão óbvia como parece, pois muitos tradutores, como aqueles enfocados no primeiro capítulo, tentam, a todo custo, não deixar “vestígios” de sua passagem pelo original e reproduzir o que acreditam ser intrínseco ao texto. Indicarei como essa relação, apesar de não ser aceita de forma pacífica por leitores e críticos, é inevitável, focalizando as convergências entre as propostas tradutórias dos Campos e o movimento de poesia concreta. Meu objetivo é, portanto, mostrar a proximidade entre o que se defende em termos tradutórios e o que é proposto no referido movimento. A disseminação dos preceitos do movimento de poesia concreta será feita através da tradução ou, mais especificamente, através de uma seleção de autores (um “paideuma”) que são por vezes traduzidos a partir da “semiótica concreta” (A. Campos, 1967d/1974c: 29). Em outras palavras, o cânone de Augusto e Haroldo de Campos se constrói a partir dos próprios recursos estilísticos preconizados pela poesia concreta, os quais são valorizados nos autores eleitos pelos poetas-tradutores.

Por não serem ahistóricos e “naturais”, os cânones necessariamente apresentam uma dimensão que ultrapassa o caráter meramente “estético” das obras dos autores considerados dignos de reverência. Atendendo a exigências ideológicas ou poéticas distintas, diferentes cânones são elaborados e cada um deles tentará se impor “como o único ‘verdadeiro’”, o que corresponde a defender uma determinada postura ideológica e / ou poética (Lefevere, 1992b: 29). Bloom observa que o cânone não é instituído “nem por críticos nem por acadêmicos”: são os “próprios escritores, artistas, compositores [que] determinam os cânones” (1995: 495). A meu ver, não é possível ignorar o papel que as atividades acadêmicas assumem em relação à formação e manutenção do cânone. Conforme observa Smith, a recorrência de certas obras em antologias literárias, em listas de leitura em universidades (e, em nosso caso, na própria recorrência de obras exigidas para o vestibular), em artigos de revistas especializadas,

em resenhas e sua “referência ou citação freqüentes por professores, pesquisadores e críticos acadêmicos” são significativas para o estabelecimento do cânone (1983: 25). Nesse sentido, a instituição do cânone por críticos e acadêmicos, ao contrário do que defende Bloom, parece ser relevante.

Por outro lado, descontada a modéstia de Bloom, de fato, vários escritores, dentre eles os irmãos Campos, têm designado os contornos de seus próprios cânones, de seus autores e obras escolhidos. Esses cânones estabelecidos por escritores não são ditados “por nenhuma autoridade institucional” (Perrone-Moisés, 1998: 63), ou seja, suas escolhas não são limitadas por muitas das restrições às quais, mesmo aqueles que ocupam uma posição de poder, têm que se submeter. Podemos aclarar mais esse ponto com um exemplo fornecido por Lefevre (1996). O teórico explica que os antologistas de peças de teatro, no contexto norte-americano, selecionam seus textos com base no número de páginas determinado pelo editor, número esse relacionado diretamente à carga horária dos cursos em que as antologias serão utilizadas (ibid.: 141). Os escritores que determinam cânones²⁴, no entanto, não se curvam a esse tipo de limitação, visto que perseguem objetivos distintos, e por suas escolhas, também segundo Perrone-Moisés, serem guiadas “pelo gosto pessoal, justificado por argumentos estéticos e pela própria prática” (1998: 63). Tais cânones, por serem, muitas vezes, exatamente uma resposta contra o cânone determinado institucionalmente, refletem uma busca por caminhos alternativos e acabam não tendo circulação ou ampla difusão nos veículos “oficiais” de disseminação canônica como universidades e histórias literárias. Também tendo isso em mente, não é possível desprezar o papel que os pesquisadores, os professores universitários e os críticos exercem sobre a formação de cânones, bem como as limitações institucionais e editoriais implícitas nessas escolhas.

Através da proposta dos Campos, estarei tratando especificamente de um entre muitos cânones, aquele proposto no intuito de “perturbar a toada e o coro monótonos ouvidos à passagem dos autores mais acomodáticos e mais digeríveis” (A. Campos, 1989m: 9). Interessa-me mostrar, através desse exemplo específico, a questão do cânone como **resposta** a outro cânone, apresentada a partir de certas preocupações e princípios. Ressalto também que, apesar de o discurso de defesa do cânone dos Campos ser um tanto quanto subversivo, como pode ser visto a partir da citação supracitada, na verdade, os autores constituintes do referido cânone e a maneira como esse é proposto figuram como possibilidade “canônica” única para uma determinada comunidade, a saber, aquela que partilha de uma concepção poética semelhante à dos Campos. Nesse sentido, não se poderia falar em “contracânone”, como fazem

²⁴ Perrone-Moisés (1998) examina os cânones propostos explicita ou implicitamente por Ezra Pound, T. S. Eliot, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Italo Calvino, Michel Butor, Haroldo de Campos e Philippe Sollers.

alguns autores, como Bonvicino, ao comentar o cânone constituído pelos Campos, mesmo porque esse cânone, segundo o próprio autor, “cada vez mais ocupa o lugar de centro”, não estando, portanto, num lugar supostamente “marginal” (em Schwartz, 1996: 5). Todo cânone, dessa forma, é localizado e é uma maneira de dialogar com outros cânones propostos anteriormente. A unidade do cânone é, como sugeri há pouco, fragmentada. Nas palavras de Charles Altieri, “os cânones são simplesmente bandeiras ideológicas para grupos sociais: tais grupos os propõem enquanto formas de auto-definição [...], apontando as contradições e incapacidades de outros grupos” (1983: 39).

Fruto desse questionamento em relação à unidade, desse inconformismo e desse jogo de interesses, o cânone dos irmãos Campos foi sendo definido ao longo de mais de quarenta anos de produção ensaística e tradutória, em que sempre foi destaque a extrema seletividade de suas escolhas: há, explicitamente, uma “opção assumida, uma escolha crítica”, que seguem o “critério da evolução de formas”, ou seja, os Campos levam em conta a contribuição, “sob o ponto de vista da linguagem e da informação estética”, que um dado autor deixa à “civilização” (Campos & Campos, 1968: 3). Essa “outra” história literária, sugerida, por exemplo, pelos Campos, como observa Perrone-Moisés a respeito dos escritores-críticos que propõem cânones, “não é a de um observador neutro; é a de alguém engajado não apenas numa narrativa mas também numa ação que faz prosseguir o próprio objeto da narrativa histórica” (1998: 59). A “ação” de que fala a teórica é posta efetivamente em prática através dos escritos desses autores, que serão vinculados neste trabalho, de forma direta à tradução. É evidente que tais autores, por estarem circunscritos em uma determinada comunidade, baseiam-se em um “conjunto de valores” que são dela e de seu tempo, para definir o que é ou não um autor “paidêumico”; por outro lado, os valores mais pessoais “ligados aos projetos de suas próprias obras de criação” também são centrais para essa definição (ibid.: 144). Chamberlain, a propósito, relaciona as revisões canônicas ao desejo de alterar o cânone para ajustá-lo às “próprias preferências estéticas e ideológicas” de quem revisa (1993: 17).

Nas escolhas específicas de Augusto e Haroldo de Campos, esse critério “pessoal” é, portanto, o que parece prevalecer na formação de seu “paideuma”²⁵, dada a insatisfação com o “marasmo” e “tedioso” literário (A. Campos, 1989m: 9). Mais que isso, o conjunto de valores estéticos defendidos pelo concretismo é responsável não apenas pela escolha desses autores, mas pela construção de suas imagens. O termo “paideuma”, popularizado por Ezra Pound e incorporado pelos Campos, refere-se à

²⁵ O “paideuma” de Augusto e Haroldo de Campos é “praticamente o mesmo”, conforme aponta Perrone-Moisés (1998: 110). De fato, os elencos de autores eleitos por ambos são bem próximos, o que já poderia ser esperado, uma vez que ambos militam a favor de um mesmo projeto estético.

“ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos” (Pound, 1934b/1995: 161). Em outras palavras, “paideuma” diz respeito ao “elenco de autores cultumorfológicamente atuantes no momento histórico”, que representam uma “evolução qualitativa da expressão poética e suas táticas” (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 53). Depreende-se daí tanto a questão de autoridade assumida pelo poeta para definir o que é válido na transmissão literária como, decorrente dessa, a função pedagógica pretendida por essa escolha (o termo “paideuma” deriva do grego *paídos* = criança). É Simon quem aponta essa relação entre a faceta pedagógica da proposta canônica e a revisão do cânone, vinculando tal faceta também à tradução:

A poesia concreta em particular intensificou seu empenho didático por meio de um expressivo revisionismo historiográfico da Literatura Brasileira e uma extensiva atividade de tradução de autores modernos e antigos, assim criando uma alternativa à tradição. Em outras palavras, uma tradição nova e competente [...] que moralizasse o baixo nível da literatura pátria, da mesma forma que a divulgação de poetas estrangeiros através de recriações [...] certamente contribuiu para o alargamento das possibilidades expressivas da poesia brasileira. (1990: 139)

Dentre outros aspectos, Simon ressalta o papel que a tradução assume na “divulgação” de poetas estrangeiros. Franchetti, da mesma forma, observa a preocupação da poesia concreta em “divulgar autores e obras desconhecidos ou mal conhecidos no Brasil”, através dos textos teóricos do movimento (1992: 111). Na prática, porém, essa suposta “divulgação” ocorreu e, de certa forma, continua ocorrendo, mais intensamente via tradução, o que permite, mais uma vez, ver as traduções realizadas pelos poetas concretos vinculadas meramente à divulgação de autores. Francisco Achcar parece partilhar dessas opiniões: “Eles [os concretos] fizeram um trabalho de divulgação de autores novos e velhos, mudaram o padrão literário de tradução” (em Schwartz, 1996: 5). Essa “mudança” a que se refere Achcar pode ser melhor compreendida se levamos em conta as implicações do projeto tradutório dos irmãos Campos para o projeto concretista. A tradução, vista sob esse ângulo, não é mero instrumento de “divulgação” do autor traduzido, mas de divulgação dos próprios princípios da poética concretista, tendo em mente também que, segundo Augusto de Campos, não é “tudo” que se traduz, (1978n: 7), mas apenas os poetas que lhes “interessam”, como afirma Haroldo de Campos, em entrevista (Nóbrega & Giani, 1988: 64).

A seguir, ressaltos certos aspectos que Augusto e Haroldo de Campos salientam em suas leituras dos originais, no intuito de confrontá-los com os procedimentos adotados pela poesia concreta. Por uma

questão de organização, e para mostrar como esses aspectos tendem a se manter constantes ao longo dos anos, farei uma apresentação cronológica. A presença tanto de um tradutor como de outro neste trabalho depende do volume de comentários que tecem sobre as traduções que realizam.²⁶ Fiz um recorte dos aspectos mais recorrentes, tomando somente algumas obras do *corpus*, com o objetivo apenas de traçar um mapa geral dos recursos defendidos pelos Campos em suas traduções.

Já nas primeiras traduções que realiza, Haroldo de Campos valoriza a “síntese absoluta” (H. Campos, 1958c/1977a: 58), e a “economia” é “palavra de ordem” (1960b: 151); repudia a preocupação com o “decorativo e artificioso” (1958c/1977a: 59) e com os “modos de dizer que alonguem demasiadamente o verso traduzido” (1960b: 151). No comentário sobre dois haicais que traduz, afirma, ainda, que descarta “desde logo, a cogitação da rima” (1958c/1977a: 59) e que não lhe pareceu “essencial” a “adoção do esquema métrico fixo 5-7-5 sílabas” do original (ibid.: 59). Adota “um verso **livre extremamente breve** como módulo de composição”, concentrando-se em “obter um rendimento máximo em português dos efeitos da **elipse**, da **linguagem reduzida**, afastando do **corpo enxuto** do poema traduzido todos os apoios conectivos, toda a **adjetivação** pitoresca, todo o resquício explicativo ou conceituoso que pudesse enfraquecer a ação direta do original” (ibid: 59, meus grifos). Nas mesmas traduções, adota “uma **disposição mais espacial**, que rompe o esquema usual do terceto”, por lhe parecer “que só um desenvolvimento desse tipo poderia [...] evocar a idéia de **continuidade visual** do haicai” (ibid.: 59, meu grifo).

Os procedimentos utilizados por Haroldo de Campos nessas traduções relacionam-se, claramente, aos recursos estilísticos preconizados pelo concretismo: a poesia concreta dá “por encerrado o ciclo histórico do verso” (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 156), gerando a opção pelo verso “livre extremamente breve”; além disso, visa “ao mínimo múltiplo comum da linguagem, daí a sua tendência à substantivação e à verbificação” (Campos, Pignati & Campos, 1965/1987: 157), o que explica a recusa à adjetivação, ou seja, a tudo que seja “decorativo”. A valorização da espacialidade, da síntese, dos aspectos visuais também procede de sua maneira de conceber o “poético”. Na “recriação” de Maiakóvski, por exemplo, Haroldo de Campos diz explicitamente que se vale “de todos os recursos

²⁶ Isso justifica, por exemplo, a presença talvez um pouco mais tímida de Augusto de Campos que, ao contrário de Haroldo, não costuma dedicar fartas páginas aos comentários concernentes às suas traduções, nem explicar em detalhes suas opções tradutórias, como expliquei na introdução deste trabalho. Apesar de Augusto de Campos ter escrito artigos sobre autores por ele traduzidos concomitantemente à sua produção ligada ao concretismo (ver, A. Campos, 1958/1971a, por exemplo), ele começa a traduzir efetivamente nos anos 60, o que justificaria também sua ausência em relação aos comentários das traduções realizadas no final dos anos 50 e início dos anos 60. Mesmo assim, seus comentários sobre os procedimentos adotados nas traduções que faz continuam esparsos ou simplesmente estão ausentes, como pode ser visto, a título de ilustração, em *Cantares*, obra de 1960 da qual participa como tradutor e em que há apenas artigos de Haroldo de Campos, e em *Paul Valéry: a serpente e o pensar*, em que tece comentários apenas sobre o autor e os textos traduzidos e não sobre sua tradução propriamente dita (1984b; 1984c).

possíveis” e à sua “disposição”: “aliterações, coliterações, rimas imperfeitas, assonâncias” (H. Campos, 1961/1976b: 54). Esses “recursos” são encontrados à sua “disposição” nessa “nova arte” que valoriza o “som, fisiognomia acústico-vocal-visual” das palavras (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 57). Nessa perspectiva, se a poesia concreta considera o poema como o próprio “objeto dado” (ibid.: 76), se é a “arte geral da palavra” (ibid.: 158) e visa à “comunicação de formas” (ibid.: 56), a tradução também estará preocupada com o “próprio signo”, isto é, com a “fiscalidade” e a “materialidade” do signo (H. Campos, 1963/1992a: 35).

Nos anos posteriores, quando a proposta de “recriação” parece já estar consolidada, Haroldo de Campos continua enfatizando a “aliteração” e os “efeitos paronomásticos”; isso ocorre, somente para citar um exemplo, na sua tradução de uma ode de Píndaro (1967c/1977g: 113). Augusto de Campos, da mesma maneira, ressalta o “ritmo”, o “eco verbal” e a “aliteração” de poemas de Hopkins (1966g/1978d: 202), bem como os “efeitos aliterativos” das “passagens sonoristas” (ibid.: 95) e a “sonoridade bizarra” (ibid.: 33) dos poemas provençais que traduz. A paronomásia e outros aspectos “sonoros”, é importante lembrar, conjugam-se ao ideal de focar a palavra em sua faceta “acústica” (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 53), enquanto as “constelações semânticas” são consideradas “simplesmente do ponto de vista do **material**” (ibid.: 57). Esse é, de fato, um aspecto muito ressaltado pelos Campos nas traduções realizadas. Para exemplificar as dimensões atingidas pela ênfase dada à sonoridade, volto-me novamente para Augusto de Campos, que dá “especial atenção”, nas traduções de Mallarmé que realiza, aos “jogos vocabulares” (“paronomásias, assonâncias, aliterações”) do autor (1967d/1974c: 28). Essa “atenção” leva o referido tradutor a, inclusive, dar instruções sobre aquela que considera a pronúncia adequada do jogo fônico que pretende que o leitor leia / ouça, por exemplo, em uma tradução de um poema pseudoprovençal. Diz Augusto de Campos:

Ao traduzi-lo [o poema “Na Audiart”²⁷] ocorreu-me um equívoco fônico que me pareceu reforçar ainda mais o tom de irônica, mas intensa e amarga paixão do poema. Para tanto, é preciso **ler de maneira especial** o nome-estribilho “Audiart”, dando pronúncia francesa à primeira sílaba (“Au”) e acentuando abasileiradamente a última (“art”): Audiart / Odiar-te. (1967e/1978f: 71, meu grifo)

A sonoridade, mesmo que seja, reconhecidamente, fruto de um “equívoco” e de uma leitura “especial”, é, portanto, uma das prioridades de Augusto de Campos.

²⁷ O referido poema foi escrito por Pound, que assume a *persona* do poeta provençal Bertran de Born, como explica Augusto de Campos (1967c/1978g: 70). Note-se como as noções de autoria e originalidade ficam difusas a partir desse exemplo. O próprio Augusto de Campos afirma, ao traduzir esse texto: “Assumo, assim, por minha vez, a *persona* do poeta, máscara da máscara” (ibid.: 71).

Na tradução das “Rimas Pedrosas” de Dante Alighieri, Haroldo de Campos faz uma “elipse” para “reforçar a **imediatidade** e o impacto do texto português” (1968c: 80, meu grifo) e, partindo de um procedimento similar ao empregado por Augusto de Campos, introduz “um efeito aliterante que **não está no original**, embora se enquadre no seu espírito” (ibid.: 89, meu grifo). Ora, se o próprio tradutor declara abertamente que o “efeito” que introduz na tradução, apesar de se “enquadrar” no “espírito” do original, “não está”, a rigor, nesse original, isso apenas confirma minha argumentação de que os tradutores seguirão suas próprias concepções poéticas ao lerem esses originais. Não por acaso, então, Augusto de Campos baseia sua opção tradutória em um “equivoco fônico” (ou seja, em algo que, a rigor, também “não está no original”) e Haroldo de Campos introduz um “efeito aliterante” na tradução, já que o aspecto sonoro do signo é caro ao concretismo. Além disso, a tradução de Dante feita por Haroldo de Campos “reforça” a “imediatidade e o impacto” do original, já que suas concepções de texto são fruto de uma poética que objetiva “a comunicação em seu grau + rápido” (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 54).

Ao traduzir poemas chineses, Haroldo de Campos procura “valorizar o **aspecto visual** da tradução” (1969a/1977l: 122, meu grifo), respondendo à sua leitura que identifica o poema como “composição de elementos básicos da linguagem, organizados **ótico-acusticamente no espaço gráfico** por fatores de proximidade e semelhança” (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 53-54, meu grifo). No comentário às traduções de poemas de Hölderlin²⁸, Haroldo de Campos afirma, ainda, que “o corte do verso e a pausa são também elementos a serem cuidadosamente tratados em traduções como estas, pois a eles se deve muito da figuração rítmica inusitada desses textos” (1970b/1976d: 91). Tanto “cuidado” com a “figuração rítmica” também pode ser explicado pela “crise” do verso e pela utilização do “espaço gráfico como agente estrutural”, disseminadas pelo concretismo (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 47). A “invenção formal”, outro ponto defendido pelos concretos, também é ressaltada por Augusto de Campos em relação ao poema “*L’Aura Amara*”, de Arnaut Daniel, que traduz (1964a/1968a: 29).

Ao longo dos anos, os elementos valorizados continuam sendo aqueles apresentados pela poesia concreta. Para Augusto de Campos, por exemplo, “a música é [o] mais importante” em Paul Verlaine (1971e/1986b: 144); os monossílabos são celebrados na tradução que faz de Gertrude Stein (1974g/1986e: 184), bem como ressaltadas são as “disposições gráficas personalíssimas” e a “criatividade visual” de Jonh Cage (1985a/1986l: 223). Haroldo de Campos, ao traduzir Mallarmé,

²⁸ Sigo a grafia utilizada pelos Campos (Höelderlin), em detrimento daquela empregada por outros autores (Hölderlin).

afirma que, “por motivo de eufonia e concisão”, elimina uma determinada preposição do francês, e pede ao leitor para “notar o efeito gráfico” do artigo indefinido pronominalizado e “destacado no branco da página” (1974b: 129). Como ele próprio explicava, na época da consolidação do concretismo, o “espaço” a que os concretos se referiam era o “espaço de organização do poema”, isto é, aquilo que Mallarmé chamava de “branco” da página (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 103). Traduz Mallarmé, então, também utilizando os próprios termos e recursos que reconhece no autor francês. Na mesma tradução, tem, ainda, a “preocupação” de se aproximar “o mais possível, do **recorte sonoro** do original” (H. Campos, 1974b: 137, meu grifo). Augusto de Campos, igualmente, encontra “**eco e ícone** nas camadas gráficas e fônicas” de um poema de Donne que traduz (1978k/1986j: 74, meu grifo). No tocante aos “paralelismos sintagmáticos” do *Faustus*, Haroldo de Campos regula-se pelo “princípio da economia mais absoluta” (1981b: 206), “princípio” esse que também pode ser encontrado nos textos teóricos do concretismo.

Os aspectos expostos na *Teoria da Poesia Concreta* permanecem predominantes nas concepções teóricas de tradução dos Campos, mesmo quando traduzem “poesia bíblica” e outros autores como Homero, Rimbaud, Rilke e Hopkins, considerados canônicos. Assim, na “reimaginação” de parte do *Gênese*, Haroldo de Campos procura “explorar as virtualidades do português na mesma linha sugestiva e condensa [sic] do original” (1984a/1993a: 32). No “projeto próprio” que delineia para traduzir o aspecto “rítmico-prosódico” do *Eclesiastes*, o tradutor afirma:

Preocupou-me, desde logo, obviar à dificuldade em reconhecer com presteza e nitidez os segmentos em branco interpontuados na composição. Nesse sentido, além da gradação dos espaços intervalares, entendi necessário tornar ainda mais evidente a marcação na página para o olho. Imaginei, assim, inscrever nesses espaços (maiores, menores, mínimos, conforme as pausas de leitura ou entonação) sinais disjuntivos. (H. Campos, 1986c/1990a: 28)

Nessa notação proposta pelo tradutor, “a intercorrência dos ‘brancos’ da página não é ostensiva, como no espacejamento tipográfico”, que, segundo ele, desde Mallarmé, é o recurso que a “tradição moderna” encontrou “para lidar com o registro visual da respiração sintático-musical do poema” (1986c/1990a: 29). Mesmo não sendo “ostensiva”, a ocorrência dos “brancos” da página está subjacente a esse “projeto próprio” de Haroldo de Campos, já que os “sinais disjuntivos” têm a função de representá-los.

Ainda sobre o *Eclesiastes*, o tradutor afirma que mantém, “na medida do possível, a inusitada disposição tipográfica do texto hebraico” (H. Campos, 1990d: 125); procura, também, “captar a música

de contrastes e ecos do original, que essa disposição [proposta] parece destinada a realçar” (ibid.: 125). Mantém, dentro de seus “critérios de tradução”, o “impacto da sintaxe fraturada e estranhante” de um determinado versículo (ibid.: 189), que se relaciona com o repúdio concretista à discursividade. Reconhecidamente, a “‘imagem sonora’ da língua bíblica” guia suas “opções transcriadoras” (H. Campos, 1986c/1990a: 33). A “concisão” e os “efeitos fônicos”, portanto, recebem sua “constante atenção” (ibid.: 35). Na “transcrição” da peça *Hagoromo*, a propósito, Haroldo de Campos prefere

adotar um **verso livre, espacejado e ritmado, salmodiável**, com **cortes e apoios fônicos** onde estrategicamente necessário para o **relevo arquitetural** do texto. Uma **hiperpoesia imagística**, nos momentos mais concentrados [...], alternando, nos trechos de monólogo ou diálogo, com um registro solene, adequado ao tom “elevado” do original (1989/1993c: 18, meus grifos).

O tradutor preocupa-se, ainda, “com o **arranjo espacial do texto na página**, buscando obter, à maneira de compensação, algo da **visualidade** caligráfico-ideogrâmica do original” (H. Campos, ibid.: 18, meus grifos). Na conclusão da peça, empenha-se “em obter o máximo de **concisão e sugestividade imagética**” (ibid.: 23, meus grifos) e, no último coro, enfatiza a “música do original”, em que se encontram os “sentidos afinados da mente-coração” (ibid.: 24). Haroldo de Campos, assim, afirma que “extraí” o “**sumo** dos ideogramas do texto” (ibid.: 24, meu grifo).

Ressalto o fato de os irmãos Campos não considerarem que tais elementos são fruto da leitura que fazem, sendo apenas uma possibilidade dentre inúmeras. Dizendo de outra forma, esses tradutores parecem partir de uma noção essencialista de texto, o que pode ser evidenciado, inclusive, através das metáforas utilizadas para descrever o processo tradutório: há, para eles, algo a ser “extraído” do original, e a leitura que fazem desse texto é, em geral, tida por eles próprios como a única ou a mais correta possibilidade de “extração” de significados. É apenas em relação às traduções bíblicas que Haroldo de Campos admite que suas opções vão apenas “reconfigurar” uma “‘imagem’ possível” do original (1990c: 12), pois, para ele, como pôde ser visto a partir da citação acima destacada, o original possui, em si, um “tom ‘elevado’”, que deve ser retratado por um “registro solene”; o tradutor também deve “extrair” do original o “sumo”, que é outra palavra usada em substituição a “essência”. É essa concepção textual essencialista que não deixa os Campos admitirem que seguem suas concepções poéticas ao traduzirem, pois, para eles, o que lêem no original é exatamente o que a “mente-coração”, conforme denomina Haroldo de Campos, vai “extrair”.

Qualquer semelhança entre esses recursos lidos pelos Campos e os procedimentos relacionados à

poesia concreta não é mera coincidência: os aspectos valorizados no original estão associados ao que os Campos consideram “poético”. Tal vínculo é corroborado pelo fato de que, por volta de 1958, “já se pode considerar completamente articulado o movimento de poesia concreta” (Franchetti, 1992: 70). Essa afirmação do movimento só se torna possível na medida em que, após essa “articulação”, um projeto tradutório é posto em cena: é exatamente depois da proposta do movimento que seus teóricos iniciam mais intensamente suas reflexões sobre tradução. A partir dessa data, até 1962, os poetas concretos vão além disso reforçar “a idéia de **revolução** artística” de sua poesia, como defende Franchetti (1992: 75). A tradução, dessa maneira, vai pôr em prática os princípios consolidados pelo concretismo, ajudando a construir um cânone de autores que passam a apresentar o “perfil” concretista.

Aos quatro nomes delimitados pelo “paideuma” concretista inicial, a saber, Pound, Joyce, Cummings (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 53, por exemplo), traduzidos intensamente no início dos anos 60, e Mallarmé, muitos outros nomes foram acrescentados, como pôde ser visto neste subitem. O próprio Haroldo de Campos afirmou em entrevista recente: “posso dizer que tenho um paideuma meu” (Ferreira & Pinto, 1998: 22). Tais acréscimos ao seu “paideuma” e ao de Augusto de Campos ocorreram ou, pelo menos, foram apresentados através da tradução: o referido “paideuma”, como exposto, não pode ser desvinculado da tradução. A tradução, portanto, parece ter a função de continuar disseminando um projeto de poesia que se impõe como visível através exatamente desse meio pois, após 1962, conforme observa Franchetti, “talvez não seja muito correto falar de poesia concreta, já que vão rareando as referências a um **projeto comum**” ao movimento (1992: 84). Entretanto, seus recursos estilísticos e características técnicas, como maneiras de **ver** a literatura, permanecerão durante toda a trajetória dos Campos. A poesia concreta percorrerá, explícita ou implicitamente, todas as concepções de tradução propostas pelos Campos, tanto pelas opções ao longo das traduções, como pelos autores escolhidos, disseminando o “projeto comum” de poesia de seus proponentes e suas “táticas” de “expressão poética”.

Podéria ser contra-argumentado que a poesia concreta constitui um evento datado, que atua apenas indiretamente na construção e disseminação do movimento de poesia concreta e nas concepções teóricas de tradução dos irmãos Campos e que tem importância somente nas primeiras traduções realizadas, pois essas podem ser encaradas como uma forma de “divulgação” dos autores aclamados pelo movimento. No entanto, minha argumentação é reforçada pelo fato de que, ainda hoje, os pioneiros do movimento ressaltam “a permanência de alguns de seus paradigmas críticos e literários” (*Folha de São Paulo*, 8/12/96). Apesar de não se reconhecer mais como “concretista” no sentido estrito, o próprio

Haroldo de Campos, em entrevista, diz que guarda da poesia concreta “o **rigor**, o resíduo crítico da utopia e a vocação para a **concreção** em sentido generalizado, pelo trabalho sobre a **materialidade**, o **lado ‘palpável’ dos signos**, tão bem estudado na poética de Roman Jakobson” (“A certeza da influência”, *Folha de São Paulo*, 8/12/96, meus grifos). Augusto de Campos declara, igualmente, na mesma entrevista: “a experiência da ‘poesia concreta’ me marcou profundamente. Não só ela, mas tudo o que decorreu dela, inclusive o estudo e a tradução de muitas poéticas e poetas, dos trovadores provençais aos russos modernos”. A relação entre concretismo e tradução é traçada pelos próprios tradutores; no entanto, estou sugerindo aqui um percurso inverso: a tradução, a meu ver, não simplesmente “decorreu” da poesia concreta, mas exerceu e continua exercendo papel importante em sua consolidação e disseminação. O projeto tradutório dos irmãos Campos, além disso, parece assumir a função de mostrar como essa poética continua bem-sucedida ainda nos dias de hoje, já que continua “viva” através de traduções. Como Haroldo de Campos conclui, “O tradutor nunca deu mesmo trégua ao poeta. E vice-versa” (Ferreira & Pinto, 1998: 19). Os paradigmas da poesia concreta permanecerão presentes, durante todo o percurso tradutório dos Campos, não só na fase inicial de sua produção, mas também nos períodos posteriores, em que traduzem autores não pertencentes diretamente ao cânone concretista. Podem-se delimitar, com a exposição acima realizada, alguns autores que integram esse cânone. Mais importante que saber “quem” são os autores pertencentes a esse cânone, é reconhecer, “o que” se traduz deles e, sobretudo, “como” esses autores são lidos / traduzidos. Antes de discutir com mais pormenores essa questão, voltemo-nos mais detidamente para as concepções de tradução de Haroldo e Augusto de Campos.

CAPÍTULO III - A TRAJETÓRIA DAS CONCEPÇÕES DE TRADUÇÃO DE HAROLDO DE CAMPOS: DESFECHO APARENTEMENTE DIFERENTE PARA O MESMO ENREDO

é minha criação isto que vejo
 perceber é conceber
 água de pensamentos
 sou a criatura do que vejo

Octavio Paz, “Branco”, tradução de Haroldo de Campos

1. O momento inicial (1957-1963): a proposta

O período de 1957 a 1963 pode ser considerado como a fase de **proposta** do projeto de tradução de Haroldo de Campos. Antes de compilados, os artigos tomados como constituintes desse período inicial foram publicados, em sua maioria, em jornais e revistas acadêmicas, o que também ocorre com aqueles a serem examinados nos momentos posteriores. Serão consultados nesse momento inicial: “Panorama em português” (H. Campos, 1957/1971a); “O fabulário lingüístico de Christian Morgenstern” (1958a/1997a); “Lance de olhos sobre *Um lance de dados*” (1958b/1974a); “Haicai: homenagem à síntese” (1958c/1977a); “Hagoromo: plumas para o texto” (1960a/1976a); “Tradução tradição” (1960b); “Pound paideuma” (1960c); “À margem da margem” (1960d); “Os estenogramas líricos de August Stramm” (1960e/1997b); “O texto como produção (Maiakóvski)” (1961/1976b); “Arno Holz: da revolução da lírica à elefantíase do projeto” (1962a/1997c); “Francis Ponge: a aranha e sua teia” (1962b/1997d) e “Da tradução como criação e como crítica” (1963/1992a). Os ensaios selecionados serão tomados como paradigmas das idéias dessa fase, que já prenuncia algumas das principais particularidades de seu projeto, sintetizadas em seu artigo “Da tradução como criação e como crítica” (1963/1992a). O próprio autor refere-se a esse texto como seu “primeiro trabalho mais extenso a respeito [de suas concepções de tradução]” (Nóbrega & Giani, 1988: 56). De fato, esse ensaio pode ser considerado como texto fundante de suas idéias: permeia todo o pensamento posterior do autor, além de explicitar as concepções de linguagem muitas vezes subjacentes aos artigos posteriores que constituem sua trajetória. Por essa razão, ao mesmo tempo em que “finaliza” uma fase, esse artigo será considerado desencadeador de toda a sua reflexão, teorizando o que os artigos antecedentes a ele já defendiam, bem como sendo uma referência ao que futuramente seria desenvolvido. As “fases” encontram aqui apenas um exemplo que ilustra seu caráter não-definitivo e não-estaque, como ressaltai no início.

1.1. A proposta para a tradução de textos “criativos” -- a “recriação”

Desde essa primeira fase do projeto de Haroldo de Campos, a tradução é concebida como “recriação”, conceito formulado com base nas concepções tradutórias do poeta, crítico e tradutor norte-americano Ezra Pound (Guariglia, 1996: 12). Em “Panorama em português” (1957/1971a), o tradutor ressalta as especificidades lingüísticas de *Finnegans Wake* que exigem “um esforço paralelo de **reinvenção minuciosa**” na tradução (ibid.: 21, meu grifo). Para Haroldo de Campos, a tradução da “minúcia artesanal da linguagem” de *Finnegans Wake* equipara-se ao próprio processo de criação do autor: é um “trabalho de perfeccionismo”, também minucioso, cheio de “peripécias” e “reinvenções” (ibid.: 21, 24). Note-se, portanto, que desde os primeiros textos em que reflete sobre tradução, o tradutor enfatiza que pretende fazer algo diferente do “convencional” (H. Campos, 1960e/1997b: 126), “reinventando” o original, conforme afirma em relação ao romance joyciano. Ressalto também que, nesse momento inicial, já é explícita a seletividade dos autores traduzidos; as traduções são realizadas assumidamente com “empenho e amor” e funcionam como “homenagem” ou tributo ao traduzido (1957/1971a: 25), o que permeará todo o pensamento posterior do teórico.

Uma das particularidades do projeto de “recriação” de Haroldo de Campos é a valorização da **síntese** (1958c/1977a): para ele, a “extrema economia de meios” do haikai, por exemplo, revela uma “arrojada modernidade” (ibid.: 58), o que permite aproximar essa sua concepção de haikai, por exemplo, de seus próprios desígnios. Isto posto, não é de se estranhar que seu objetivo seja introduzir uma “nova” maneira de se encarar o haikai e que isso é realizado via tradução (1958c/1977a: 59).¹ A preocupação será com a “medula” do poema japonês (ibid.: 59) e, para que isso pretensamente ocorra, o tradutor busca incluir na tradução palavras compostas, à maneira joyciana (ibid.: 62). Assim, ao traduzir um haikai de Bashô, aglutina verbos para não perder o “desenrolar filmico” da idéia nele expressa; a solução encontrada para expressar a palavra composta japonesa *tobikomu* (saltar + entrar) é o inusitado verbo “saltombar” que, na disposição gráfica, é fragmentado por “um recurso à cummings [sic] de apostrofação, ‘salt’ / tombar” (ibid.: 62). Tanto as inovações vocabulares, como a “espacialização” do texto traduzido, ou seja, sua disposição gráfico-espacial, também são aspectos presentes em vários momentos de sua proposta de “recriação” poética (1960a/1976a: 127).

O tradutor apresenta semelhante visão no tocante à peça nô *Hagoromo*, traduzida em parte

¹ Concentro-me, com Paulo Oliveira, na questão específica do haikai e suas relações com os objetivos e concepções poéticas de Haroldo de Campos em Moreno & Oliveira (a sair), em que discutimos como a proposta do tradutor de “subverter” o tradicional em nome do “novo” é, como as traduções “servis”, também “servil” em algum nível, pois estaria servindo a uma causa, a saber, aquela preconizada pelo concretismo. Utilizamos o conceito de “servilidade” de maneira revisitada, pretendendo nos referir aos comprometimentos inevitavelmente assumidos por todo tradutor e por toda tradução.

nesse momento (H. Campos, 1960a/1976a). O teatro nô, segundo ele, “requer” o mesmo “tipo de tratamento reinventivo” dispensado ao haikai, descartando qualquer tipo de procedimento que não seja, a seu ver, “criativo” (ibid.: 122-123). Haroldo de Campos ressalta a modernidade do nô, do ponto de vista estrutural e textual, comparando-o à dramaturgia vanguardista (Mallarmé, Kandinski, Brecht) (ibid.: 120). A maneira não-convencional de conceber o nô, como no caso do haikai, é viabilizada através da tradução “recriadora”.

O aspecto sintético da tradução também é abordado por Haroldo de Campos no comentário à “recriação” de alguns *Cantos* de Pound (1960b). O tradutor reitera ainda a preocupação com a equivalência na tradução e com a reprodução do “tonus” do original e de sua linguagem direta:

palavra de ordem: economia. concentração ao máximo do texto português em equivalência ao original. rejeição dos modos de dizer que alonguem demasiadamente o verso traduzido, adoção de formas correntias de linguagem apanhada viva. respeito à empostação do segmento de poema considerado (no *canto I* e no da *usura*, por exemplo, o “tonus” é retórico, o que não quer dizer, necessariamente, bombástico ou grandiloquente). (H. Campos, 1960b: 151)

Na tradução “não literal [sic]” (1961/1976b: 59) de “A Sierguêi Iessiênin”, poema de Maiakóvski, Haroldo de Campos, da mesma forma, está atento ao “tonus” dos segmentos do original (ibid.: 52) e, em relação a poemas de August Stramm, também não lhe interessa “transpor” o “sentido pontual das palavras”, mas “uma dada atmosfera fonossemântica” (1960e/1997b: 121). A tradução de poesia, para Haroldo de Campos é, portanto, “modalidade que se inclui na **categoria da criação**”, ou seja, “traduzir poesia há de ser criar -- **re-criar**” (1961/1976b: 43). Note-se, entretanto, que, ao mesmo tempo em que o tradutor ressalta o caráter inovador de sua proposta tradutória, enfatizando, por exemplo, que não há “preocupação com a literalidade”, em relação aos poemas de Stramm (1960e/1997b: 112), e que “foge à letra” do original de Morgenstern (1958a/1997a: 101), ressalta também a “preocupação” com o “tonus”, com a “atmosfera” do original e com a “equivalência” frente a esse, como indicam as citações.

É nesse espírito de “recriação”, já difundido nesses artigos, que Haroldo de Campos teoriza a tradução em “Da tradução como criação e como crítica” (1963/1992a). Como ressaltado, esse ensaio sintetiza as linhas gerais de seu projeto, principalmente dessa primeira fase. A partir da teorização de Albercht Fabri e Max Bense, o tradutor argumenta que os “textos criativos” são, *a priori*, intraduzíveis (apud H. Campos, 1963/1992a: 31-34). A “sentença absoluta” postulada por Fabri é a sentença “perfeita” cujo conteúdo é sua própria estrutura. A intraduzibilidade da poesia, para Fabri, reside no fato de a tradução supor a “possibilidade de se separar sentido e palavra” (ibid.: 32), ou seja, significado e significante. A “fragilidade” da “informação estética”, defendida por Bense, também

determina a impossibilidade de tradução de textos poéticos, pois, como explica Haroldo de Campos, “a informação estética não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista” (ibid.: 33).

As concepções de linguagem de Fabri e Bense, inevitavelmente, implicam a impossibilidade da tradução de textos “criativos”, ou seja, de textos que, segundo eles, possuem o “estético” como característica intrínseca. Se o “sentido” pode ser separado da “palavra” na tradução, como concebe Fabri, e se a “informação estética” é claramente distinguível das “informações” “documentária” e “semântica”, na categorização de Bense, a tradução de textos poéticos, segundo essa visão, seria “impossível” em um primeiro momento. Para Haroldo de Campos, qualquer alteração na seqüência dos signos de um texto “criativo” (e toma como base um texto de João Cabral de Melo Neto), “por pequena que fosse”, “perturbaria sua realização estética” (1963/1992a: 33). Com esse argumento, o tradutor concorda com as conclusões de Fabri e Bense, admitindo a “impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos” (ibid.: 34).

A distinção que Fabri e Bense traçam entre significados “comuns” e “estéticos”, além de estar em consonância com a própria concepção de linguagem de Haroldo de Campos, é o que justifica ao tradutor propor a “recriação”. Tendo em vista a natureza supostamente específica dos textos “criativos”, vistos, em um primeiro momento, como “intraduzíveis”², cabe a ele solucionar esse “problema”, propondo um outro procedimento de tradução, no qual o que importa é traduzir os aspectos “materiais” do signo (H. Campos, 1963/1992a: 35). É através desses teóricos -- além de Jakobson e Rónai, também citados -- que Haroldo de Campos busca legitimar sua proposta, tendo em mente que a “recriação” seria a única maneira de um “poeta-tradutor” romper a barreira da “intraduzibilidade”. O próprio conceito de “recriação” e a própria possibilidade de sua realização, portanto, derivam de uma noção essencialista de significado: é só a partir da dicotomia traçada entre significados “comuns” e “estéticos” que se faz necessária a proposta de um outro tipo de tradução, analogamente “especial” e “diferente” dos demais. A gênese do termo, assim, já indica as bases sobre as quais essa “nova” maneira de conceber a tradução se sustenta. Sob outro ângulo, na própria definição de “recriação” podem ser entrevistados elementos que se relacionam à poesia concreta, como a valorização do significante em detrimento do significado, já mostrando como tradução e poesia

² Haroldo de Campos retoma, assim, a clássica discussão sobre a possibilidade da tradução literária, desenvolvida por vários autores, conforme mostrei no capítulo I. Dentre os teóricos citados por esse tradutor nesse ensaio específico, destaco Roman Jakobson, para quem a poesia “por definição é intraduzível”, sendo possível apenas uma “transposição criativa”, de uma forma poética a outra (1959/1995a: 72). Paulo Rónai, citado, da mesma forma, por Haroldo de Campos, também aponta a impossibilidade da tradução literária, na qual o tradutor se empenha para “traduzir o intraduzível” (apud H. Campos, 1963/1992a: 35).

concreta, desde cedo, caminham juntas. Apesar de ter utilizado o termo anteriormente, é apenas em “Da tradução como criação e como crítica” que o tradutor explica que, para ele, a

tradução de textos criativos será sempre **recriação**, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, **traduz-se o próprio signo**, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma [...]. O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. (H. Campos, 1963/1992a: 35)

Destacadas algumas particularidades da “recriação” teorizada por Haroldo de Campos, que serão complementadas ao longo do capítulo, reporto-me aos teóricos e tradutores que iluminam e legitimam sua proposta tradutória. Ezra Pound (1885-1972) é o grande inspirador da teoria de “reinvenção” de textos “criativos” dos Campos, como enfatiza Haroldo de Campos: Pound criou “uma arte ativa de traduzir” (1960b: 150), defendeu a “reivindicação pela categoria estética da tradução como criação”, sendo “o exemplo máximo de tradutor-recriador” (1963/1992a: 35). Desde seus primeiros escritos sobre tradução, Haroldo de Campos já menciona que utiliza o “sistema preconizado por E.P.” (1958c/1977a: 60). A relação que Pound estabelece com os ideogramas chineses (1934a/1995: 23-28, por exemplo) e com a literatura como “condensação” (ibid.: 40) parece motivar o entusiasmo do tradutor em foco em relação ao poeta norte-americano.

Segundo Pound, traduzir é “imaginar a cena e o evento” que supostamente estão no original e não, meramente, se concentrar em palavras isoladas (1950: 271). A tradução, para ele, “não difere de qualquer outro trabalho poético”, devendo o tradutor seguir a “seqüência de imagens”, o “ritmo” e o “tom” do original, como afirma Hugh Kenner (1963: 10, 12). O tradutor, para Pound, é criativo e deve estabelecer novas relações entre o passado (textos clássicos) e o presente (tradução) (Gentzler, 1993: 25). Como Haroldo de Campos observa, “pound [sic] teve a preocupação de levantar, para a arte poética de nosso tempo, uma nova tradição” (1960c: 7). A questão da tradição, a propósito, é fundamental para as seleções tradutórias haroldianas, uma vez que essas pretendem ser responsáveis pela escolha de um passado “válido”.

O “*make it new*” poundiano, portanto, parece ser a grande lição seguida por Haroldo de Campos, que entende a expressão de Pound em termos de “culturmorfologia”, ou seja, de “transformação qualitativa de cultura” (H. Campos, 1960c: 8). Isso porque Pound estabelece uma revisão do passado literário, valorizando autores que “realmente inventaram algo” (1929/1968a: 27) e, da mesma forma, descartando outros que, embora tradicionalmente canonizados, não são

relevantes, segundo seu modo de ver o poético.³ “Dar nova vida ao passado literário válido via tradução” (H. Campos, 1963/1992a: 36), outra “tradução” de Haroldo de Campos para o “*make it new*” poundiano, passa a ser seu próprio lema.

A linguagem poética, para Pound, contém características que a diferenciam da linguagem de significados “comuns”: a musicalidade, a ironia ou qualquer outro aspecto que seja “desviante” do discurso ordinário são considerados como propriedades poéticas. Para o autor, há três “modalidades de poesia”: melopéia, fanopéia e logopéia (1929/1968a: 25). Na melopéia, as palavras são dotadas de uma propriedade musical e a fanopéia corresponde a uma constelação de imagens despertada pelas palavras. A logopéia emprega as palavras não apenas em seu sentido corriqueiro, mas de forma inusitada em relação, por exemplo, aos usos e aos contextos em que se encontram; a logopéia é definida por Pound como “a dança do intelecto entre as palavras”, que trabalha no domínio específico das manifestações verbais; Pound afirma que é possível traduzir a fanopéia “quase intacta”, ao passo que a melopéia é quase impossível de ser traduzida e a logopéia, intraduzível (ibid.: 25). Note-se que a traduzibilidade dos aspectos “poéticos” é medida em graus, oscilando do traduzível ao intraduzível. O jargão utilizado por Haroldo de Campos é claramente poundiano, em diversos artigos. Em “tradução tradição”, por exemplo, afirma que traduzir os *Cantos* significa: “recompôr, em nosso idioma, senão a **melopéia** (efeito sonoro), pelo menos, quanto possível, a **fanopéia** (imagens visuais) e a **logopéia** (‘a dança do intelecto entre as palavras’) do texto original” (1960b: 151).

Além de Pound, Haroldo de Campos identifica o maranhense Manuel Odorico Mendes (1799-1864) como um tradutor paradigmático, por ter sido “o primeiro a propor e a praticar com empenho aquilo que se poderia chamar de uma verdadeira teoria de tradução” (H. Campos, 1963/1992a: 38).⁴ A teoria de tradução de Odorico Mendes está “exposta fragmentariamente” nos comentários que faz às traduções (ibid.: 41), podendo ser comparada à forma de apresentação da própria teoria de Haroldo de Campos, já que essa também se apresenta “fragmentariamente”. O poeta maranhense confere às traduções características que deveriam ser consideradas, no mínimo, ousadas para sua época, como a valorização da “síntese” no texto traduzido, a invenção de “compósitos”⁵ em português, a transposição da “vivência” do original, a utilização da “técnica de interpolação” (incorporação de versos de outros

³ Pound, em várias de suas obras (1934/1995, 1964, 1968a), estabelece explicitamente o que é “válido” do passado literário, traçando os contornos de seu “paideuma”. Conferir Perrone-Moisés (1998:66-69), para uma visão geral das escolhas de Pound que, como já poderia ser previsto, em muito coincidem com as do tradutor aqui focalizado.

⁴ Antonio Medina Rodrigues (1980) faz um estudo do trabalho tradutório de Odorico Mendes na épica de Virgílio e Homero. Em suas análises, o autor exalta a “vitalidade das traduções do maranhense” (1980: 46), ecoando as considerações de Haroldo de Campos.

⁵ O adjetivo “compósito” (“composto”, “mesclado”, “heterogêneo”, segundo o dicionário *Aurélio*) é empregado por Haroldo de Campos, nesse caso, para explicar o procedimento adotado por Mendes para “reproduzir as ‘metáforas fixas’, os característicos epítetos homéricos” (1963/1992a: 39).

poetas ao texto traduzido) (ibid.: 39-42). Haroldo de Campos discorda das críticas dirigidas a Mendes, que o acusam de se entregar à tradução “sem emoção”; o que há de “mais sedutor” no “sistema de tradução” de Mendes, para ele, é justamente o fato de esse tradutor se entregar ao trabalho “a frio” (ibid.: 41).

Tanto Pound quanto Mendes sustentam uma visão de tradução que é celebrada por Haroldo de Campos devido a uma certa sobreposição de interesses.⁶ Ambos parecem ter a função de autorizar sua proposta de “recriação”, embora em dimensões diversas. Se ele se reporta aos procedimentos de tradução poundianos para justificar suas próprias opções tradutórias, como será visto ainda neste capítulo, Mendes assume a posição, no discurso haroldiano, daquele que fora injustiçado⁷ e que, por ter um “sistema de tradução coerente e consistente” (H. Campos, 1963/1992a: 38), precisa ser reconhecido e celebrado. O próprio Haroldo de Campos, em entrevista, afirma que se sente no dever de “protestar” contra o não-reconhecimento de Mendes (Scramim, 1991b: 4). Desnecessário dizer que, através do “resgate” do tradutor maranhense, o tradutor aqui focalizado acaba criando um precursor e autorizando também sua noção de “recriação”.

1.2. A tradução como crítica

A teorização do conceito de tradução como crítica no projeto de Haroldo de Campos também segue as concepções difundidas por Pound. São duas as funções que Pound atribui à crítica:

1. teoricamente, ela tenta preceder a composição, servindo de alça de mira, embora acredito que isso nunca aconteça, pois a obra sempre acaba ultrapassando a formulação; ou seja, o homem que formula algum princípio teórico é o mesmo que produz a demonstração; [...] 2. seleção: a ordenação geral e a organização do que está sendo realizado; a eliminação das repetições; [...] a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos. (1934b/1968c: 74)

Pound desafia a crítica “oficial” ao propor concepções de literatura que fogem aos padrões de seu tempo. O método poundiano tem como objetivo separar o melhor da poesia, das obras “que têm

⁶ Outros autores brasileiros de grande importância para o projeto do concretismo também nutrem a proposta de Haroldo de Campos. João Cabral de Melo Neto, Sousândrade e Guimarães Rosa, por exemplo, são frequentemente citados pelo tradutor. Embora não no âmbito dos procedimentos de tradução, como os dois “mentores” discutidos, esses autores figuram no projeto do tradutor como modelos a serem seguidos na esfera das concepções poéticas. Assim, as “insólitas criações vocabulares” do “revolucionário” Sousândrade (1963/1992a: 42) e dos outros escritores, bem como os diversos recursos por eles empregados, são refletidos no projeto “recriador” de Haroldo de Campos.

⁷ Como relata Haroldo de Campos, as traduções de Mendes são consideradas “monstruosidades” por Sílvia Romero (1963/1992a: 38) e João Ribeiro considera a leitura dessas traduções mais difícil que a do original (ibid.: 41). Antonio Candido, da mesma forma, refere-se às traduções de Mendes como produto de “mau gosto” e de “inspiração pobre” (apud Rodrigues, 1980: 31).

sido consideradas válidas há muito tempo” e que, segundo ele, são responsáveis pela idéia de que “um bom livro deve ser necessariamente um livro chato” (1934a/1995: 21). Pound não se resigna ao constatar que “bons escritores” algumas vezes podem ser “desprezados” em uma determinada literatura (ibid.: 37) e apresenta, a partir dessa insatisfação, sua própria “lista”, em que seleciona o “mínimo que é indispensável ler para se saber o valor de um novo livro” (ibid.: 44). Dessa forma, rejeita a “suposição de que os poemas conhecidos da crítica são necessariamente os melhores”, mostrando novas alternativas ao que se chama de “clássico” e de “tradição”, por exemplo (ibid.: 37). Essa visão de Pound, portanto, provoca uma ruptura com o cânone aceito tradicionalmente e propõe uma nova tradição. A tradição, nessa releitura poundiana da literatura e da crítica literária, não assume a imagem de “amarras que nos prendem” (1913/1968b: 91), mas, ao contrário, é passível de revitalização. Nessa perspectiva, a tradução é o instrumento que faz da tradição algo novo, sendo responsável pela renovação da atualidade do clássico.

Mesmo antes de propor que a tradução seja uma atividade crítica, no ensaio “Da tradução como criação e como crítica”, Haroldo de Campos já revela seu objetivo de, como Pound, transformar a tradição em algo novo, instaurando também seu “paideuma” e suas formas de leitura que acabam, da mesma maneira, por construir uma tradição. Quando, por exemplo, sugere um “novo” tipo de abordagem para o haikai (1958c/1977a: 59), ou quando ressalta a modernidade do teatro nô (1960a/1976a: 120), Haroldo de Campos pratica, em seu projeto, a tradução como crítica. Em certo sentido, para ele, tradução é crítica porque traduzir poesia é, seguindo Pound, a melhor maneira de penetrar na mente do autor: “é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido” (H. Campos, 1963/1992a: 43). Em outras palavras, a tradução é “uma forma privilegiada de leitura crítica” que conduz outros poetas (e o tradutor) ao “âmago do texto artístico, nos seus mecanismos e engrenagens mais íntimos” (ibid.: 46). Mais uma vez, parte-se da idéia de que a tradução irá vivenciar, de alguma forma misteriosa, o “mundo” e a “técnica” do autor traduzido, não havendo supostamente nenhum tipo de contato com o “mundo” e a “técnica” de quem traduz, sendo o tradutor capaz também de decifrar todos os “mecanismos” do original.⁸ A tradição é reconfigurada através da “linguagem

⁸ É interessante observar como certos autores que comungam dessa visão de Haroldo de Campos se encarregam de desmontar o próprio pressuposto que a sustenta, a noção de poeticidade intrínseca ao texto. Tomo como exemplo a dissertação de Rogério Prestes de Prestes (1997), que analisa o diálogo que esse tradutor trava com as artes visuais. Ao comentar o vínculo estabelecido entre original e texto traduzido no processo tradutório, Prestes parece concordar com a possibilidade de que o tradutor “penetre” na mente do autor ao realizar uma tradução, explicando que essa “‘penetração’ se faz, é claro, não através da biografia do autor da obra a ser traduzida”, mas pela “maneira com que o pensamento do autor da obra se auto-configurou em ‘matéria artística’” (ibid.: 35). Conhecer um “pensamento materializado”, segundo ele, implica “uma leitura crítica que é a busca das leis de organização dos signos da obra motivadora. Através dos signos materializados o tradutor pode identificar aquelas leis e, inclusive, chegar ao projeto conceptivo da obra” (ibid.: 35). O referido autor não explica como o tradutor pode “identificar” as “leis” do original e como pode chegar ao seu “projeto conceptivo” através da tradução. Qualquer tentativa de explicação traria já o germe de sua própria desconstrução, pois o mesmo autor defende que traduzir significa “uma tomada de posição do tradutor” e que “a personalidade do tradutor influencia inevitavelmente suas escolhas”, não havendo uma “tradução exclusiva, decisiva ou verdadeira” (ibid.: 32).

apanhada viva”, via tradução (H. Campos, 1960b: 151) que, longe de ser uma reprodução do traduzido, é, ao contrário, uma projeção de quem traduz.

A partir da delimitação das funções da crítica para Pound, é possível inferir que o conceito de “tradução como crítica” implica também a idéia de seleção e, a meu ver, esse é um aspecto central para a teorização não só de Haroldo, mas também de Augusto de Campos. Por essa razão, o fato de Haroldo de Campos defender a tradução como forma de crítica, no sentido poundiano, é fundamental para entender e corroborar as relações que, neste trabalho, tento estabelecer entre o processo tradutório e a formação do cânone. Traduzir equaciona-se a uma **escolha**: Haroldo de Campos também estabelece um “paideuma”, composto por autores que traduz **por opção**, por serem considerados relevantes em termos poéticos. A tradução, como uma “operação de crítica ao vivo”, portanto, segue as funções da crítica arroladas por Pound, ao reconhecer que a escolha do texto a traduzir não é “indiferente”: é “sempre extremamente **reveladora**” (H. Campos, 1963/1992a: 44, meu grifo). Os textos dos autores eleitos por Haroldo -- e também por Augusto -- de Campos são traduzidos a partir de princípios muito bem definidos, ou seja, são traduzidos sob a luz da ótica concretista, o que é também extremamente revelador.

Confirmam ainda as idéias defendidas por esta tese o fato de o projeto tradutório de Haroldo de Campos propor-se como uma “pedagogia”: “Que disso tudo [da tradução como criação e crítica] nasça uma pedagogia, não morta e obsoleta”, proclama o tradutor (H. Campos, 1963/1992a: 44). Sua reflexão sobre tradução, portanto, tem pretensões análogas ao trabalho “crítico e pedagógico” de Pound, que “põe à disposição dos novos poetas e amadores de poesia todo um repertório [...] de produtos poéticos básicos, reconsiderados e vivificados” (ibid.: 36).⁹ Haroldo de Campos afirma explicitamente que uma das mais importantes conseqüências de sua maneira de conceber a tradução é o nascimento de uma pedagogia “fecunda e estimulante” (ibid.: 44). Em entrevista, reforça essa idéia, declarando que “todo esse trabalho de tradução [que teoriza e realiza] é profundamente educativo” (Scramim, 1991b: 17). É através dessa “pedagogia” que será disseminada a tradição “viva” e “indispensável”, para também empregar o jargão poundiano, tradição essa formada por autores que são “reconsiderados”, que são objetos de releituras. Em última instância, concebendo a tradução como crítica, nos termos acima

⁹ O aspecto pedagógico da produção de Haroldo de Campos pode também ser observado em seu trabalho poético, além de em seu projeto de tradução, como argumenta Scramim (1991a). Embora não aborde o papel que a criação poética desse tradutor, posterior ao movimento de poesia concreta, assume na disseminação do concretismo, como faço em relação à tradução, a autora afirma que, com sua “vocaçao pedagógica, Haroldo de Campos propôs uma tradição poética a ser estudada e valorizada” e que desde os seus “primeiros trabalhos poéticos já existe a preocupação com a construção de uma tradição” (ibid.: 3). Há, no projeto poético haroldiano, continua a autora, “uma forte preocupação em educar os leitores para a grande e amada poesia” (ibid.: 33). Completo que apenas é “grande” e “amado” o que se encaixa nessa tradição delineada. Conforme mostra a autora, essa “tradição válida” considerada pelo tradutor também é disseminada através dos poemas que escreve, por meio de temas, de citações dos poetas tidos como “válidos”, ou mesmo através de qualidades esperadas nos poemas (equilíbrio, destreza), difundidas em digressões do autor sobre o ato de composição (ibid.: 3-6).

expostos, Haroldo de Campos pretende, para usar termos relacionados à “pedagogia”, **educar** o leitor e **ensinar-lhe** uma “tradição” que se constrói a partir de suas próprias concepções poéticas, ainda que não se possa afirmar que isso seja feito de forma consciente ou proposital. O objetivo explícito de Haroldo de Campos de “educar” seus leitores com as traduções que faz parece se relacionar muito mais à leitura que à realização de traduções, ou seja, relaciona-se à criação de uma **tradição de leitura** que reconheça e valorize os elementos por ele enfatizados.¹⁰

1.3. O isomorfismo

Nos dois primeiros períodos do projeto de Haroldo de Campos aqui delimitados, a tradução “criativa” é teorizada como uma prática isomórfica (1963/1992a: 34, por exemplo). Segundo o dicionário *Aurélio*, o isomorfismo é um “fenômeno apresentado por substâncias diferentes que cristalizam no mesmo sistema com a mesma disposição e orientação dos átomos, das moléculas ou dos íons”. Transpondo a terminologia da cristalografia, que parece ser de onde o tradutor “extrai” o termo, para a dos estudos semióticos, pode-se dizer, analogamente, que a tradução por ele teorizada aspira a atingir a “mesma” configuração estética (como a reprodução das qualidades materiais do signo, da sintaxe e do ritmo), em relação ao original. Seria válido, no entanto, esmiuçar o conceito de isomorfismo e observar a noção de fidelidade que subjaz ao termo.

A “recriação” proposta por Haroldo de Campos, como opção à tradução “literal” (1963/1992a: 35), tem a tarefa de produzir, na língua do tradutor, “uma outra informação estética, autônoma”, ligada ao texto original por uma “relação de isomorfia” (ibid.: 34). Em outras palavras, o original e a tradução são “autônomos enquanto ‘informação estética’” (1985b/1987a: 59) e são os aspectos “estéticos” do texto “criativo”, portanto, que devem ser reproduzidos isomorficamente na tradução. As “informações estéticas” do original e da tradução “serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalar-se-ão dentro de um mesmo sistema” (1963/1992a: 34). Haroldo de Campos não define o que entende por “sistema” nesse contexto, mas permite supor que esteja se referindo ao sistema lingüístico de quem traduz. Nesse caso, algumas questões podem ser colocadas. Por exemplo, em que medida é possível que essa “cristalização” ocorra em um “mesmo sistema” ou, mais especificamente, em que medida pode se dar o “mesmo” entre dois sistemas lingüísticos diversos?

¹⁰ Wanderley (1983) fala, a esse propósito, do processo de criação do leitor levado a termo pelo grupo concretista; para o autor, “não há, dentre os leitores que se engajam mais de perto com a poética dos concretos [...] quem permaneça alheio ao elenco privilegiado pelo grupo, adotando-o ora total, ora parcialmente, mas vendo-se [sic] na obrigação (não raro bem aceita) de ‘comprar o lote todo’, enformando sua própria visão da arte à luz da didática dos concretos” (ibid.: 125). Daí se pode inferir a autoridade assumida pelas traduções realizadas pelos Campos e, conforme venho argumentando, as implicações de traduzir segundo as concepções poéticas concretistas.

Parece-me que o problema a ser colocado não gira exatamente em torno das diferentes línguas em que podem se apresentar os originais. Ou seja, não se trata de discutir se a literatura de língua russa ou chinesa, a título de ilustração, e a de língua portuguesa formam um sistema em que original e tradução se cristalizarão. Trata-se de ir além da questão meramente lingüística, examinando o que implica afirmar que as “informações estéticas” do original e da tradução estabelecem uma relação “isomórfica”.

Ao apoiar o conceito de “recriação” na existência de uma “informação estética”, ou seja, em uma poeticidade intrínseca ao texto, Haroldo de Campos já relega sua teorização, mais uma vez, a um plano não tão “diferente” daquele contra o qual se volta. Além disso, supor que haja a possibilidade de equivalência entre a “informação estética” do original e aquela produzida pelo tradutor apenas confirma a concepção textual essencialista que sustenta.¹¹ Ao conceito de isomorfismo subjaz a possibilidade do “mesmo” na tradução, de uma correspondência biunívoca entre original e texto traduzido. Ao explicar o conceito posteriormente, o tradutor ressalta que a “prática isomórfica” envolve a “dialética do diferente e do mesmo” (1986b/1994b: 91, meus grifos). Embora Haroldo de Campos afirme que o “aspecto diferencial” do processo já está presente desde o início de sua reflexão (ibid.: 91), a possibilidade da diferença entre original e tradução só é teoricamente aceita por ele no terceiro momento aqui proposto.

Em um sentido mais restrito, a noção de coincidência entre conteúdo e forma é defendida também nas próprias “recriações” haroldianas. A título de ilustração, no *Finnegans Wake*, o tradutor explica que nomes de rios “se imbricam nos vocábulos”, quando o enredo da parte a ser traduzida é “fluvial”; com esse procedimento, cria-se “um circuito reversível de reflexos do nível temático ao nível formal” (H. Campos, 1957/1971a: 22). Na tradução “criativa” de fragmentos dessa obra, ele ressalta essa sobreposição na esfera do conteúdo e da forma. Joyce representa a volta do personagem menina-nuvem ao céu, através dos balaústres de uma “escada imaginária”, com o termo “*bannistars*”, composto por “*bannisters*” (balaústres) e “*stars*” (estrelas, astros). Haroldo de Campos traduz o termo joyciano por “baluastros”, respondendo ao “isomorfismo” do texto original (ibid.: 22). Igualmente, na

¹¹ Talvez essa seja a razão pela qual o conceito de isomorfismo seja pouco explorado quando as concepções de tradução haroldianas são objeto de estudo. Esse conceito, por escancarar a visão conservadora de tradução por ele sustentada, parece deixar seus estudiosos em silêncio, já que não se encaixa na posição pretensamente inovadora em que suas noções de tradução são geralmente colocadas. Dentre os estudos sobre Haroldo de Campos que consultei, apenas Rodrigues (1980: 35) e Prestes (1997: 33) fazem alusão direta ao termo, embora não o questionem. Outra possível explicação para a pouca exploração do conceito deve-se ao fato de se tratar de um conceito temporário na trajetória percorrida pelo tradutor: o próprio tradutor, não podendo negar a diferença no processo de tradução, substitui o termo por outro (o “paramorfismo”), conforme discutirei a seguir. Não creio, entretanto, que isso explique a falta de ênfase dada à noção de isomorfismo, pois, em minha análise, o segundo termo proposto não nega o primeiro; a meu ver, examinar as premissas a partir das quais parte o projeto tradutório haroldiano – e esses conceitos nos dão idéia delas – parece incômodo aos estudiosos que sublinham o caráter inovador de sua proposta, já que ele representa o que é transgressor e inovador, em termos de tradução. A “inovação” do projeto de Haroldo de Campos tende a dispensar, em muitos casos, a análise pormenorizada de suas bases teóricas, o que tento fazer neste trabalho.

“recriação” de parte de *Hagoromo*, afirma que a espacialização de seu texto tem como um de seus objetivos “responder à visualidade da escrita ideogrâmica”; pretende, ainda, “coreografar” a dança da personagem Tennin, a ninfa lunar da peça, e sua posterior ascensão aos céus (1960a/1976a: 127). Esse “isomorfismo”, é importante lembrar, pode ser relacionado aos preceitos da poesia concreta, em que a palavra pretende ser o próprio objeto designado (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 48, 75).

No segundo momento aqui proposto, Haroldo de Campos também chama a atenção para a correspondência entre forma e conteúdo nas “Rimas Pedrosas” de Dante Alighieri. O tema da dama áspera pretende ser expresso por uma linguagem também áspera: “a dama emperdenida se converte no poema pétreo; o tema passa a ser a reificação, a coisificação do poema enquanto sistema de signos” (H. Campos, 1965b/1968a: 63). Portanto, o “isomorfismo” que, para Haroldo de Campos, é o “ponto de vista que conta para uma teoria do texto”, continua ainda guiando a tradução “criativa” nesse segundo momento (ibid.: 61). A correspondência entre original e tradução e entre conteúdo e forma no texto traduzido são as manifestações de isomorfismo que podem ser lidas em sua proposta de tradução.

1.4. O anti-intuitivismo do projeto tradutório de Haroldo de Campos e o laboratório de textos

Como venho enfatizando, Haroldo de Campos defende que a tradução deve “recriar” o original basicamente em relação aos aspectos sonoros e imagéticos. Para entender a forma através da qual Haroldo de Campos teoriza a tradução, é necessário voltar a atenção a dois aspectos inter-relacionados que, como o isomorfismo, evidenciam suas noções de linguagem e, em decorrência, suas concepções de fidelidade. Trata-se da noção de anti-intuitivismo, ou seja, a ênfase conferida à racionalidade em detrimento da intuição, e da proposta do laboratório de textos.

Desde os primeiros textos em que reflete sobre o processo tradutório, Haroldo de Campos valoriza o aspecto racional da produção e da teorização sobre poesia, bem como da própria tradução. É oportuno lembrar que a referida valorização da objetividade e da racionalidade podia já ser vista na *Teoria da poesia concreta* (1965/1987: 97, 103, por exemplo). Nesse sentido, as metáforas que utiliza para se referir à tradução são sintomáticas de sua visão. Haroldo de Campos concebe o poema a ser traduzido (“o **produto** acabado numa língua estranha”) como a “**máquina** da criação”; sua função enquanto tradutor é, então, saber como se “**desmonta**” e se “**remonta**” tal produto de “fragilíssima beleza” (1963/1992a: 43, meus grifos). O texto “criativo”, apesar de aparentemente “intangível”, revela-se “susceptível de uma vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas” para ser devolvido “num corpo lingüístico diverso” (ibid.: 43).

Esse “desmontar” e “remontar” do texto revelam que a tradução, como a criação poética, pode ser objeto de uma abordagem absolutamente racional para Haroldo de Campos, já que esse tradutor concebe a possibilidade de “vivência interior do mundo e da técnica do traduzido” (1963/1992a: 43), como se fosse possível identificar e repetir o universo do autor. A própria teoria da poesia concreta, instaura-se também como uma reação contra o lirismo, ligado à inspiração (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 57, por exemplo), reforçando o aspecto racional da composição poética. Inevitavelmente, essa maneira de conceber a criação do poema alimenta suas concepções tradutórias. Confirma esse “anti-intuitivismo”, especificamente no que toca à tradução, o fato de Haroldo de Campos utilizar estudos sobre teoria da composição desenvolvidos por alguns dos poetas que traduz. Tais estudos, em que se pretende desvendar as minúcias do processo criativo, são significativos para mostrar como esse tradutor, da mesma forma que os poetas que escrevem os referidos estudos, acredita que a criação literária pode ser reproduzida tal qual planejada por seus autores, sem interferências de outras interpretações. Ora, as traduções comentadas por Haroldo de Campos são exemplares para mostrar como esse racionalismo não é possível, pois deixarão transparecer *sua* visão.

Vladimir Maiakóvski, por exemplo, em seu trabalho teórico “Como fazer versos?” (1926/1971), explica a elaboração de um de seus poemas -- “A Sierguéi Iessiênin” -- de forma pretensamente objetiva. O poeta russo afirma que esquematiza “o trabalho poético” e que o submete “a uma seleção cerebral” (ibid.: 193). Na “tentativa de desvendar o próprio processo da produção poética” (ibid.: 175), através de um “exemplo concreto” (ibid.: 179), Maiakóvski expõe como chega à medida do verso (ibid.: 188), à escolha de vocábulos e ao tom do referido poema (ibid.: 189). Não questiono aqui o rigor da reflexão maiakovskiana; entretanto, por mais detalhadas que sejam suas explicações, sempre há a possibilidade de outras leituras que não sigam a “seleção cerebral” por ele pretendida.

Para “recriar” o poema russo supramencionado, Haroldo de Campos segue as “lições” de Maiakóvski a partir de “Como fazer versos?”, conforme explica em “O texto como produção (Maiakóvski)” (1961/1976b). Ele afirma, com relação a uma alternativa específica utilizada em sua tradução: “segui o original e a recomendação expressa do poeta” (ibid.: 58). O tradutor refere-se ao primeiro verso do poema (“Você partiu, como se diz, para o outro mundo”), em que Maiakóvski se reporta à morte de Iessiênin, de maneira a evitar que lhe “atribuam a fé numa vida além túmulo, no sentido evangélico, o que não seria verdade” (Maiakóvski, 1926/1971: 189). Para afastar “toda suspeita de que o autor acredite em quaisquer galimatias sobre o além”, como afirma Maiakóvski sobre suas próprias crenças (ibid.: 189), Haroldo de Campos, em sua tradução, recusa também todo “resíduo” de “tipo religioso, não correspondente à cosmovisão do autor” (1961/1976b: 58). Seguir as

“recomendações”, os “passos”, ou a “lição” do poeta traduzido (ibid.: 54), portanto, funciona como uma garantia de que o tradutor fez as escolhas adequadas, que reproduziriam, assim, apenas as intenções de quem é traduzido. Embora, para Haroldo de Campos, esse seja um procedimento possível e até desejável, tanto no tocante à sua tradução, como no que tange ao original russo, o que não se pode impedir é que o leitor atribua ao texto significados não imaginados pelo autor.

Haroldo de Campos declara utilizar esse procedimento também ao traduzir a última estrofe de “*The Raven*” (“O corvo”), de Edgar Allan Poe, partindo do texto teórico “*The philosophy of composition*” (“A filosofia da composição”), em que o poeta norte-americano descreve a elaboração do poema. Como o tradutor explica, “trata-se de uma tentativa de, conscientemente, reproduzir, quanto possível, no âmbito de nossa língua, os principais efeitos fônicos e mesmo a escrita regressiva do autor de ‘*The Raven*’” (1971c/1976f: 36). Sua “recriação” tenta, mais uma vez, se instaurar segundo as “recomendações” dos poetas que traduz. Seguir “conscientemente” o que o autor do original pretendeu expressar, reproduzindo essas intenções na tradução, apenas confirma como Haroldo de Campos concebe a possibilidade de “isomorfismo” em sua reflexão. O tradutor parte do princípio de que é possível ler, de forma racional, captando somente os sentidos e procedimentos técnicos planejados pelo autor, ou seja, captando a “essência” do texto e, em decorrência disso, registrar em sua língua o que fora lido. Embora não de forma explícita, como nesses dois casos, em que Haroldo de Campos “segue” as “recomendações” de Maiakóvski e de Poe para traduzir, os pressupostos desse procedimento estarão presentes durante todo seu projeto.

Como pôde ser visto, Haroldo de Campos valoriza o aspecto supostamente objetivo da criação poética, o “racionalismo da composição” (1958b/1974a: 190), em detrimento da mera “intuição” do poeta (1961/1976b: 74; 1963/1992a: 46). Segundo o tradutor, essa abordagem metódica, como no caso de “*The philosophy of composition*”, não nega a “intuição” (1971c/1976f: 23), que pode ser tida como contraponto ao racionalismo. A lógica que parece seguir, entretanto, é a de descobrir as “intenções” do poeta a ser traduzido, seja através de estudos teóricos em que os autores refletem sobre seu próprio processo criativo, seja através dos próprios originais. Em um segundo momento, então, sua tarefa seria a de transferir tais “intenções” para a tradução. Assim, é o alegado racionalismo do “montar” e “desmontar” que predomina no projeto de tradução haroldiano, seguindo o rastro dessa forma pretensamente objetiva de conceber a criação literária.

Como corolário dessa maneira racionalista e essencialista de conceber a produção artística e a tradução, Haroldo de Campos propõe o laboratório de textos para traduções “criativas” (1963/1992a: 47), que já havia sido cogitado por ele anteriormente (1960a/1976a: 124). Trata-se de um trabalho em

equipe, realizado pelo especialista na língua e pelo “artista-criador”, preferencialmente também iniciado no idioma a ser “recriado” (ibid.: 124). Linguístas ou professores de línguas e artistas trabalhariam, numa “cooperação fértil”, para realizar a tradução “criativa” (1963/1992a: 46). Nesse laboratório de textos,

é necessário que o artista (poeta ou prosador) tenha da tradução uma idéia correta, como labor altamente especializado, que requer uma dedicação amorosa e pertinaz, e que, de sua parte, o professor de língua tenha aquilo que Eliot chamou de “olho criativo”, isto é, não esteja bitolado por preconceitos acadêmicos, mas sim encontre na colaboração para a recriação de uma obra de arte verbal aquele júbilo particular que vem de uma beleza não para a contemplação, mas de uma beleza para a ação ou em ação. (H. Campos, 1963/1992a: 46-47)

Essa “cooperação” deve se integrar num trabalho de tradução “competente como tal e válido como arte” (H. Campos, 1963/1992a: 47). Com a proposta do laboratório de textos, surge uma questão cuja resposta acaba revelando ou confirmando algumas posições sobre as quais se sustenta a teorização de tradução em foco: quem tem acesso ao “poético”? O “labor altamente especializado”, que é a tradução “criativa”, para ser considerado “arte”, necessita do “artista-criador”, aparentemente o único a ter acesso ao aspecto “poético” das obras, ficando o “professor de língua” com um papel meramente coadjuvante. Para Haroldo de Campos, a propósito, ser poeta ou prosador é quase uma pré-condição para se traduzir “criativamente”: “Os móveis primeiros do tradutor, **que seja também poeta ou prosador**, são a configuração de uma tradição ativa” (ibid.: 43, meu grifo). E, para traduzir criativamente, parece que essa condição não basta: é “necessário” que o artista tenha uma “idéia correta” da tradução, como a citação supracitada indica. Ora, será considerado “correto” e “criativo” apenas o que coincidir com suas próprias concepções poéticas.

Ao longo dos anos, Haroldo de Campos apenas reforça a idéia do poeta como privilegiado em relação ao acesso à suposta essência do original. Segundo essa concepção, os “problemas de língua” se resolvem com edições bilíngües (“tanto melhores quanto menos ‘literárias’ e mais literais”) (1967c/1977g: 110). Diante disso, afirma que, em comparação ao “*scholar* que faz as vezes de poeta”, em uma tradução “criativa”, o “cômputo final acusará obviamente larga margem de pontos para o poeta-tradutor” (ibid.: 110). E, de forma mais explícita, completa posteriormente: “para **traduzir eficientemente poesia, é quase um pré-requisito ser poeta**, ou pelo menos, estar profundamente sintonizado com a linguagem poética de seu tempo e com as tradições [...] de sua literatura e das literaturas às quais se dedica” (Nóbrega & Giani, 1988: 61, meu grifo). Em entrevista recente, reforça essa idéia, ao discutir a possibilidade da aprendizagem de tradução de literatura:

O samba não se aprende na escola. [...] Numa escola de tradução, podem-se formar teóricos da tradução informados e de gosto apurado. Podem-se formar tradutores simultâneos, tradutores técnicos, tradutores de prosa comunicativo-referencial. Quanto à tradução de obra de arte verbal (poesia ou prosa) **é preciso que o candidato apresente dotes especiais**, que podem ser desenvolvidos e aperfeiçoados, porém não são supríveis. (Lages, 1998: 4, meu grifo)

Por outro lado, os responsáveis pela parte lingüística da tradução “criativa”, mesmo se tiverem “olho criativo”, parecem impossibilitados de chegar ao “poético”, ocupando uma categoria claramente inferior nesse laboratório, por não terem, de antemão, esses “dotes especiais”. Seu papel será solucionar problemas vivenciados pelo tradutor-poeta-prosador que, mesmo não dominando o idioma a ser “recriado”, tem assegurada sua sensibilidade e acessibilidade ao “poético”. Os pressupostos a partir dos quais se propõem o laboratório de textos e o anti-intuitivismo da teorização sobre tradução de Haroldo de Campos, assim, apenas confirmam sua visão essencialista, ao contrário das expectativas que o discurso em torno da “recriação” possa criar.

2. O segundo momento (1964-1971): a consolidação

Os anos de 1964 e 1971 podem ser relacionados à fase de **consolidação** do projeto de tradução haroldiano. Suas idéias sobre teoria de tradução partem dos mesmos pressupostos apontados anteriormente, a saber: a “preservação” das características do texto original e a “réplica” aos seus “efeitos” (1971c/1976f: 38), que sugerem uma preocupação com a “função poética” do texto a ser traduzido (1967c/1977g: 109). Tomarei como base para minha apresentação desse momento: “Visualidade e concisão na poesia japonesa” (H. Campos, 1964/1977b); “Dante e a poesia de vanguarda -- parte I” (1965a); “Petrografia dantesca” (1965b/1968a), coincidente em conteúdo com a parte II do artigo anterior; “Poesia de vanguarda brasileira e alemã” (1966a/1977c); “O duplo compromisso de Bertold Brecht” (1966b/1997f); “Ungaretti e a estética do fragmento” (1966c/1977d); “Píndaro, hoje” (1967c/1977g); “A palavra vermelha de Hoelderlin” (1967e/1977i); “Leopardi, teórico da vanguarda” (1967f/1977j); “Futurismo no Duecento?” (1968b); “Notas” à tradução de “Rimas Pedrosas” de Dante Alighieri (1968c); “A quadratura do círculo” (1969a/1977l); “A retórica da aranha” (1969b/1997g); “O texto como descomunicação (Hoelderlin)” (1970b/1976d); “Uma arquitetura do barroco” (1971b/1976e) e “O texto-espelho -- (Poe, engenheiro de avessos)” (1971c/1976f). Além desses, consulto ainda “O samurai e o kakemono” (1967a/1977e); “Apostila: diacronia e sincronia” (1967b/1977f); “Poética sincrônica” (1967d/1977h) e “Texto e história” (1969c/1976c) que, apesar de não tratarem especificamente de tradução, explicam a concepção literária de Haroldo de Campos

baseada na “sincronia”, relevante para seu projeto tradutório. Os ensaios “O poeta da lingüística” (1968e/1970a) e “Comunicação na poesia de vanguarda” (1968d/1977k), também não diretamente relacionados à tradução, serão relevantes, respectivamente, para a discussão da leitura que o tradutor faz de Roman Jakobson e para mostrar a importância que a “função poética” assume em seu projeto.

2.1. A consolidação das concepções de tradução de Haroldo de Campos -- a “transcrição”

Nesses anos de intensa produção, Haroldo de Campos consolida o que já havia sido proposto na fase anterior, lançando o germen de radicalização de suas idéias que florescerá nos dois últimos períodos. Segue concebendo a tradução “como criação e como operação crítica” (H. Campos, 1965/1968a: 64), como instrumento de transformação do passado em algo novo (ibid.: 65) e como “uma instância privilegiada de atividade crítica” (1971c/1976f: 29). Retoma a questão do caráter impossível da tradução da poesia, considerando que o “estatuto da impossibilidade” faz parte da própria “essência” desse tipo de tradução (1969a/1977l: 121). Completa que, “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” (ibid.: 121). É essa a “premissa”, proposta explicitamente como tal, que compõe a proposição de suas traduções.

Entretanto, não trata seu procedimento tradutório apenas como “recriação”, como havia feito anteriormente. Em “Píndaro, hoje”, o tradutor utiliza, pela primeira vez, o termo “transcrição”¹² (1967c/1977g: 112), que distinguiria sua produção com a marca do diferente e do vanguardista. “Recriar”, “transcriar” e “reimaginar” são alternativas empregadas no lugar do “conceito usual de ‘traduzir’” (1969a/1977l: 121). O tradutor reitera seu objetivo ao “transcriar” Píndaro:

É uma tradução para os que se interessam por um texto de poesia como poesia, e não como pretexto para considerações sapientes em torno do autor e de sua era, ou de escavações de paleologia lingüística, coisas todas essas úteis e necessárias, respeitáveis [...], mas que, em si mesmas, nada têm a ver com a **função poética** do texto. (H. Campos, 1967c/1977g: 109)

É o “poeta-tradutor”, **designer** da linguagem”, que conseguirá “transcriar” essa “função poética”

¹² No ensaio “Arno Holz: da revolução da lírica à elefantíase do projeto”, Haroldo de Campos refere-se à tradução de um poema de Holz que faz com Augusto de Campos como “transcrição” (1962a / 1997c: 93). Consultando a primeira edição do referido ensaio, no entanto, notei que esse termo não aparece, tratando-se de um acréscimo feito na republicação. O termo “transcrição” poderia ser julgado como uma “justificativa para a impossibilidade tradutória”, em que o tradutor recorreria a “um **vale-tudo** diluidor” (Guariglia, 1996: 192). Como a autora, discordo desse tipo de argumento, dado o rigor com que são feitas as “transcrições” e a minúcia através da qual são explicadas as opções “transcriadoras”, principalmente por Haroldo de Campos. Entretanto, são diferentes os pressupostos de que partimos para discordar da referida associação: Guariglia nega o “vale-tudo” alegando que o tradutor incorre nessas traduções “numa hiper-fidelidade [sic]” ao original (ibid.: 192); como venho defendendo, ao contrário, a fidelidade possível é aquela prestada à leitura do tradutor.

supostamente intrínseca ao texto original (1967c/1977g: 109-110). A “transcrição”, portanto, é o único meio encontrado para expressar a referida “essência” do original em outra língua. A concepção “pragmática” de tradução como “criação” explicita seus passos, cita as fontes que consulta (geralmente traduções “literais” que lhe permitem chegar aos seus resultados) e tenta explicar conscientemente todas as intervenções no original (ibid.: 111-112, por exemplo). Com esse procedimento, Haroldo de Campos parece aceitar a possibilidade de o leitor trilhar o caminho percorrido por ele, como primeiro leitor do texto, como tradutor. O artigo “A quadratura do círculo” (1969a/1977l) é exemplar para mostrar como esse desejo de controle da leitura do outro continua nesse momento. O referido artigo divide-se em cinco partes: 1. “premissa”; 2. “projeto” (inclui o método e os objetivos das traduções); 3. “percurso” (comentários à tradução); 4. “preceito” (citação de E.H. Von Tscherner, assegurando os direitos do “poeta-criador” junto aos tradutores “literais”); 5. “poemas” (traduções). Esse texto tenta explicitar como o tradutor concebe sua tarefa e como a cumpre, apostando numa possível objetividade e no controle racional de seu trabalho, estando, por isso, em consonância com o próprio racionalismo apresentado pelo movimento de poesia concreta.

Em vários artigos, Haroldo de Campos julga necessário explicar em que consiste sua proposta teórica de tradução, uma vez que se apresenta como algo inovador (1965b/1968a: 64; 1967c/1977g: 111, por exemplo). Assim, afirma que, em uma tradução, “o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem” (1967e/1977i: 100). Traduzir “sob a categoria da criação” (1969a/1977l: 121) é, portanto, de certo modo, reconstituir. Para tanto, Haroldo de Campos emprega um “arsenal” diferenciado (1967c/1977g: 112), em relação às traduções não atentas à “**função poética** do texto” (ibid.: 109), sempre seguindo os passos de seus mestres.

A teorização sobre tradução “criativa” prende-se a duas facetas que tradicionalmente se associam à tradução: se, por um lado, o tradutor defende alterações na tradução, em relação ao original; por outro, declara reproduzir exatamente o que considera estar nesse original. Concentremo-nos mais detidamente nessa aparente ambivalência. Ao traduzir as “Rimas Pedrosas” de Dante Alighieri, por exemplo, diz que “foge à letra” dos originais para “ser mais fiel à invenção como algo vivo do que ao dogma do significado literal, tantas vezes esterilizante” (H. Campos, 1965b/1968a: 64). Ousa, adotando “uma dicção à Fernando Pessoa” (1968c: 88); porém, parece sempre estar se prevenindo das possíveis críticas que suscitam tais alterações¹³: “Fiz algumas alterações, porém sempre dentro das balizas

¹³ Outro exemplo pode ser observado nos comentários que Haroldo de Campos faz à tradução de um haikai de Bashô (“alvorada / peixe alvo / uma / polegada de alvura”), a partir do qual propõe duas versões: a primeira, “corriqueira” e a segunda, com um “arranjo espacial” (1964/1977b: 66). Mais que “suprir” as “deficiências” frente ao original (ibid.: 67), a apresentação da primeira tradução juntamente com

semânticas [do original]” (ibid.: 97).

Haroldo de Campos procura, assumidamente, “seguir os estímulos criativos da experiência poundiana” (1968b: 48). No tocante à canção “*Donna mi priegha*”, de Guido Cavalcanti, também traduzida por Pound, o tradutor afirma: “não segui exatamente o esquema rígido da [referida] *Canzone* (Pound também não o fez)” (ibid.: 48), desafiando, portanto, o esquema de versificação do original e buscando autorização para isso nas opções tradutórias poundianas. Seguindo essa mesma linha, ao comentar a tradução que faz do poema “A aranha”, de Francis Ponge, Haroldo de Campos diz “acrescentar” uma “conotação” a um dado verbo¹⁴, “que não está no original mas é por ele permitida” (1969b/1997g: 213). Quanto à tradução de Píndaro, comenta:

vali-me sem reservas do arsenal técnico da poesia moderna, desde o verso livre (ou mais exatamente polimétrico), até o espacejamento com função dinâmica. Na abertura do poema incluí, como uma espécie de autocitação do texto traduzido à sua matriz, a transcrição fonética das duas primeiras palavras do original (“*Khryséa phórmincs*”, lira de ouro). (1967c/1977g: 112)

Ainda nessa tradução, ele utiliza neologismos (“gruta polinome”) e a “técnica interpolativa” poundiana, que consiste na incorporação de versos de outros poetas ao texto traduzido, situando-o “num âmbito voluntário de referências cruzadas” (ibid.: 112-113). Se o tradutor objetiva dar “vida nova” ao passado “via tradução” (1963/1992a: 36), parece coerente que utilize o “arsenal” poético moderno, embora essas escolhas estejam impregnadas inevitavelmente por sua maneira de conceber o poético (uso do verso livre, do espacejamento e de neologismos). Mas, sob outro ângulo, sua teorização também visa a uma tradução de sentido análogo ao original, apoiado na “relação de isomorfia” (ibid.: 34). A tradução proposta por Haroldo de Campos, seguindo a noção de isomorfia e a possibilidade de apreender a “vivência” do autor traduzido, objetiva compreender o poema grego (seu sentido e suas características “estéticas”) para reproduzi-lo em português. O Píndaro haroldiano, no entanto, tem pouca -- ou nenhuma -- relação com a imagem que geralmente se faz do autor grego, “restando” dele apenas a imagem que o tradutor associa a esse autor. Ou seja: há uma variação acerca da idéia que diferentes comunidades do presente e do passado fazem do autor traduzido e de sua época; o tradutor, inserido em uma dada perspectiva, também revelará sua própria visão do autor que traduz. A relação isomórfica pretendida, como a citação indica, é impossível, pois o desejo pelo “mesmo” sempre será perpassado pelas contingências do leitor/tradutor. Ainda que a neutralidade fosse possível, ainda que as

a outra, menos “corriqueira”, também parece assumir, nesse momento de sua teorização, essa mesma função de prevenção perante críticas.

¹⁴ Trata-se do verbo *endors*, traduzido por “adornamento”, que “equivale a ‘adormeço’”, acrescentando a conotação “atormento” (1969 b/1997g: 213).

“intenções” autorais fossem resgatadas de forma neutra, o texto traduzido não “funcionaria” da mesma forma que em sua língua e época originais, pois a idéia que se faz do autor e de sua época já é atravessada pela visão do tradutor, ou seja, também é fruto de imagens por ele formadas.

Na tradução de poesia chinesa, da mesma forma, deixa-se inspirar “pelas técnicas paralelísticas da poesia medieval portuguesa” e inclui “também, livremente, epígrafes e subtítulos” aos textos traduzidos (1969a/1977l: 123); a “Ode 72”, por exemplo, é chamada pelo tradutor de “cantar de amiga” e ganha uma epígrafe provençal (“*ses vezer*”, isto é, “sem ver”) (ibid.: 124). A “imagem visual” expressa em um dos momentos da ode supracitada faz o tradutor pensar em versos de Guido Cavalcanti; a solução adotada na tradução provém, portanto, do poeta provençal (ibid.: 125). O tradutor propõe, além disso, “um desenho frásico à cummings, quase concreto”, na tradução do “Poema de Han-Wu-Ti” (ibid.: 125). Ainda no espírito de intervenção deliberada no texto que traduz, inclui também, nesse poema, uma epígrafe extraída de Marvell (“*To his Coy Mistress*” -- “À amada esquiva”), traduzida por Augusto de Campos (Campos & Campos, 1968: 139-141) e explicita que um dos objetivos da “reimaginação” desses textos chineses é “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” (H. Campos, 1969a/1977l: 122). Para atingir esse objetivo, Haroldo de Campos afirma: “é evidente que tomei liberdades quanto ao projeto visual do poema, tirando partido dos recursos tipográficos da poesia nova, como por exemplo o uso sistemático da caixa-baixa e a espacialização, externa ou interna ao texto” (ibid.: 122). No entanto, sua proposta de tradução apresenta mais dois objetivos:

2) manter a síntese, a extrema concisão e a ambigüidade de uma linguagem regida não pela lógica aristotélica, mas por uma “lógica da analogia” ou “lógica da dualidade correlativa” [...], pois os caracteres ideográficos são um instrumento congenial para o “pensamento relacional” [...]; 3) procurar reproduzir o esquema paralelístico e os efeitos de correspondência léxica da arte poética chinesa clássica. (ibid.: 122)

As “liberdades” que o tradutor toma e as alterações que tornam sua proposta teórica inovadora, portanto, coexistem com a preocupação de réplica à “matriz” que é o original, segundo ele (1968c: 88, por exemplo). Assim, na tradução da “Ode 72”, apesar de todas as inovações introduzidas, faz questão de afirmar: “Minha tradução tem o mesmo número de palavras [que o original]” (1969a/1977l: 124). Ou seja, buscou plena correspondência. Além de mostrar a atitude ambivalente do tradutor em relação ao original, chamo a atenção para a questão do efeito de sentido dos procedimentos em várias culturas. É oportuno pensar, por exemplo, se o “mesmo número de palavras”, proposto na tradução, teria o

mesmo efeito em português e em chinês. Por serem essas línguas tão distintas, e devido ao fato do poema ser alvo de uma leitura específica, essa correspondência pretendida permanece, de fato, apenas uma busca inglória do tradutor.

A plena correspondência, entre original e tradução, portanto, parece ser a grande busca das “transcrições”. Nessa perspectiva, Haroldo de Campos ressalta que, em sua tradução da “Ode 42”, procura “ficar mais perto do texto original [que a respectiva tradução realizada por Pound]” (1969a/1977i: 124). Tenta também, na tradução de Dante, “responder à concisão dantesca, sem fugir do balizamento semântico” (1965b/1968a: 65), preservando as rimas (1968c: 74), substituindo um termo por outro “sem infidelidade” (ibid.: 75) e mantendo o “cânon” métrico (ibid.: 80). Em Píndaro, busca “manter a força plástica do epíteto” (1967c/1977g: 113) e, na tradução da canção provençal de Guido Cavalcanti, ele tenta “reproduzir a música do original através das rimas terminais e internas”, além de “preservar o ‘tonus’ semântico” do poeta (1968b: 48). Em relação a Hölderlin, tenta “preservar na tradução as características palavras compostas do poeta” (1970b/1976d: 91). Ao traduzir fragmentos de “Alexandra”, de Lícfron, Haroldo de Campos procura “manter o clima de estranheza e o ambiente vocabular raro e solene”: traduz uma expressão grega (“*pefnaias kynós*”) como “punível cadela de Pefnos”, com a preocupação de recobrir “a camada conotativa do original”, acrescentando o adjetivo “punível” ao mero termo “cadela de Pefnos” (1971b/1976e: 140). Inúmeros exemplos preenchem seus comentários às traduções, todos partindo dos mesmos pressupostos.

As alterações defendidas, portanto, têm o claro propósito de manter as características que Haroldo de Campos lê nos textos que traduz. Mesmo quando o tradutor “toma liberdades” em relação aos diversos textos com os quais trabalha, assumidamente apóia essas “liberdades” “num retorno à fonte”, ou seja, ao original (1968c: 88); a preocupação é não “afrouxar” esse original (ibid.: 88), tentando repetir, em português, os aspectos “criativos” do texto em língua estrangeira. Tanto as alterações que o tradutor introduz no original como as tentativas de reproduzi-lo relacionam-se à experiência da leitura do tradutor e à sua visão do poético. Como Haroldo de Campos afirma sobre a tradução da cena inicial do primeiro ato de *Antígone* de Hölderlin, o tradutor “criativo” deve “procurar conscientemente” seguir o poeta em suas “transgressões do texto original” (1967e/1977i: 102). Deve ser fiel às transgressões e transgredir para ser fiel.

2.1.1. A tradução e a forma

Haroldo de Campos não conhecia o discutido ensaio de Walter Benjamin “A tarefa do tradutor” (1923/1969) ao redigir “Da tradução como criação e como crítica”, como afirma posteriormente

(1981d/1997i: 52); a partir desse segundo período, retoma as elaborações teóricas expostas até então de um ângulo deliberadamente benjaminiano e se torna, como observa Susana Lages, um dos mais persistentes intérpretes “da ‘arcangélica’ tarefa do tradutor no Brasil” (1996: 178). O referido ensaio de Benjamin é definido pelo tradutor como “mais que uma **física**, uma verdadeira **metafísica** do traduzir” (H. Campos, 1967e/1977i: 95); para ele, uma “pragmática da tradução” é depreendida do modo benjaminiano de conceber a tradução (1985b/1987a: 69). A “metafísica” de Benjamin defende que a tradução deve “se privar de querer comunicar algo, de comunicar o sentido” (Benjamin, 1923/1969: 78). A transmissão de significados do original, portanto, deixa de ser determinante em uma tradução e o tradutor tem a tarefa de libertar a “língua pura” que está cativa na obra em língua estrangeira.¹⁵ Isso só seria possível através da “re-criação” dessa obra, como propõe Benjamin no início do século (ibid.: 80).

A verdadeira tradução, para o filósofo, é “transparente” e “não cobre o original, não bloqueia sua luz”; isso pode ser conseguido, segundo ele, com a “transmissão literal da sintaxe” (Benjamin, 1923/1969: 79). Essa exigência da literalidade coincide com as considerações de Rudolf Pannwitz, tidas por Benjamin como o que há de melhor em teoria de tradução na Alemanha (ibid.: 80). Pannwitz tece críticas ao método de tradução vigente nesse país na época, que naturalizaria, ou germanizaria, as línguas estrangeiras traduzidas. Para Pannwitz, “nossas versões [...] pretendem germanizar o sânscrito, o grego, o inglês, em lugar de sanscritizar o alemão, greciá-lo, anglizá-lo” (apud H. Campos, 1967e/1977i: 99). Apesar de não explicitar as traduções às quais se refere, Pannwitz considera esse um princípio falso; segundo sua concepção, o tradutor deve submeter sua língua “ao impulso violento que vem da língua estrangeira”, expandindo-a (ibid.: 99). Para Haroldo de Campos, então, um dos preceitos que se pode extrair para a prática de tradução, a partir da teoria de Benjamin, é o “estranhamento” suscitado por essa tradução que alarga os horizontes de sua própria língua a partir da língua estrangeira (1970b/1976d: 91, por exemplo). Essa literalidade extremada é, nessa visão, a única maneira de transmitir o que está supostamente oculto no original.

Haroldo de Campos ressalta, em artigos posteriores aos consultados nesse momento de sua teorização¹⁶, as várias acepções de *Aufgabe* (“tarefa”, “missão”/“abandono”), relacionando-as à idéia da tradução como transmissão -- “redação” é o termo usado -- da forma:

¹⁵ A tradução, assim, como observa Scramim, “torna-se uma prática desocultadora, pois tenta passar para uma outra língua [...], o conteúdo essencial da língua” que é “o modo de intencionar”, “a forma significante” (1991a: 38). A noção de “língua pura”, a que alude Benjamin, e que é retomada por Haroldo de Campos, será aqui enfocada no terceiro momento de sua teorização.

¹⁶ Utilizarei, para mostrar as relações que Haroldo de Campos estabelece entre tradução e forma, textos que não se enquadram cronologicamente no recorte estabelecido nesse segundo momento de sua teorização, pois é apenas posteriormente que esse tradutor aprofunda sua reflexão a esse respeito.

O abandonar, na teoria de tradução de Walter Benjamin, diz respeito ao sentido comunicacional *Mitteilung*, aquilo que o tradutor abandona, aquilo a que ele renuncia é *Die Wiedergabe des Sinnes*, a redação do sentido, do sentido referencial, o comunicativo; o dado que cabe ao tradutor dar ou redoar, *Wiedergabe*, é a **forma**, *Wiedergaber der Form*, “redação da forma”, desonerando-se da transmissão do sentido referencial, do trabalho de transmitir esse sentido raso e comunicacional. (1992g: 78, meu grifo)

Traduzir poesia, na visão haroldiana, é “traduzir o perfil sensível da mensagem, a forma” (H. Campos, 1968d/1977k: 142). Segundo a leitura que faz do texto de Benjamin, portanto, o tradutor não deve se ocupar do sentido do original mas “concentrar-se no ‘modo de formar’, no ‘modo de intencionar’ do texto original, escopo de sua missão ou tarefa redoadora” (1992g: 78; 1997q: 168-169). “Traduzir a forma” significa, portanto, traduzir o “modo de intencionalidade” de uma obra, que Haroldo de Campos relaciona à “forma significante” dessa obra (1981b: 181). Assim, para “captar” a essência inerente a certas obras de arte verbal, “será preciso optar por uma operação tradutora regida por uma noção de ‘fidelidade’ (*Treue*) muito mais voltada -- até ao estranhamento -- para a ‘redação da forma’” (1985b/1987a: 65). Portanto, a estratégia do estranhamento tenta, no limite, ficar “literalmente” mais próxima do original, tentando quase se sobrepor a ele.

Em “A tarefa do tradutor”, Benjamin cita as traduções que Hoelderlin faz de Sófocles como “protótipos do gênero” (1923/1969: 81; H. Campos, 1967e/1977i: 95). Conforme observa Haroldo de Campos, uma característica do “método” hoelderliano de “verter” é a “literalidade exponenciada, a literalidade à **forma** (antes do que ao conteúdo) do original” (1967e/1977i: 98). Hoelderlin traduz o verbo grego “*kalkháino*”, usado por Sófocles, pelo sentido literal “tingir-se de vermelho” que, como Haroldo de Campos explica, era vertido “figuradamente mediante a expressão ‘preocupar-se com algo’” (1967c/1977g: 113). Odorico Mendes, nas palavras do tradutor brasileiro, também tem seu labor “orientado por um sentido criativo de **tradução da forma**” (1967e/1977i: 101). Segundo a perspectiva haroldiana, em outras palavras, na tradução de um “texto criativo”, o que importa “não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da **informação estética**, não da informação meramente semântica” (ibid.: 100).

Dessa maneira, Haroldo de Campos também traduz com a preocupação acentuada com a forma. A título de ilustração, nos comentários à tradução da “Primeira Ode Pítica” pindárica, afirma explicitamente que segue “o exemplo de tradução etimológica ou hiperliteral de Hoelderlin”: traduz o substantivo grego “*makhaná*” (“artifício”, “instrumento”, em português) por “máquina” que, segundo ele, “está tão presente em nosso correntio conceito de ‘maquinar’” (1967c/1977g: 113). Acentua,

deliberadamente, a “literalidade” na tradução (ibid: 113).¹⁷ É válido observar que Haroldo de Campos também traduz Hoelderlin pelos preceitos que são depreendidos da própria maneira hoelderliana de traduzir. Diz, assim, que a “tradução filológica” de certos versos do poema “Do ciclo dos Titãs” lhe parece “pertinente dentro do sistema semântico hoelderliano” (1970b/1976d: 92). A valorização da forma em detrimento do conteúdo, não apenas nesse caso em particular, é marca de seu projeto teórico, sendo retomada em diversos ensaios. Essa “metafísica” do traduzir incorpora-se à sua “operação tradutora”.

Inegavelmente, o destaque que Benjamin confere às traduções de Hoelderlin deriva da noção do filósofo não só de tradução **da** forma, mas também de tradução **como** forma. O tradutor interpreta:

Entenda-se [tradução como “forma”]: como uma forma literária dotada de conteúdo tipológico específico; uma “forma artística” (*Kunstform*), como a “lírica” é uma forma e, para o primeiro Lukács, que influenciou Benjamin, o “ensaio” -- este “poema intelectual” (Schlegel) -- também o é. Só que a “lei” (*Gesetz*) dessa “forma” singular -- a lei que lhe dá significação enquanto “forma” -- encontra-se no respectivo “original” (em outra “forma”, portanto). (H. Campos, 1985b/1987a: 65)

A teoria de Benjamin, em outro nível, portanto, conduz a um “exercício radical da tradução como uma forma de transpoetização (*Umdichtung*)”, segundo Haroldo de Campos (1985b/1987a: 68). Para a tradução apreender a “dimensão de significância” inerente ao original, para ser ela própria uma “forma”, a “operação tradutora” deve praticar a “redoação da forma”. Além disso, essa idéia de tradução como forma, conforme pode ser visto na citação, relaciona-se com a própria reivindicação inovadora de Haroldo de Campos, que diz respeito à tradução como objeto autônomo, “válido como arte”, defendida desde seus primeiros textos (1963/1992a: 47, por exemplo).

Hoelderlin e Benjamin, portanto, são celebrados pelo tradutor em questão pela importância que dedicam à forma. A valorização que os poetas concretos dão ao aspecto formal, dessa maneira, parece que se torna legítima, no âmbito da tradução, através desses dois autores. O próprio Haroldo de Campos relaciona o “modo de significar” ou de “intencionar” benjaminianos à “função poética”, a qual

¹⁷ Cabe aqui um questionamento em relação ao termo “literal” empregado por Haroldo de Campos. Parece-me haver a utilização desse termo em, basicamente, dois sentidos. Em um desses sentidos, a tradução “literal” é relacionada à prática tradutória colada à forma que, via Benjamin, é celebrada pelo tradutor. No entanto, em outro sentido, “literal” liga-se àquilo que é negado pela proposta de tradução dos Campos e àquilo que os leva a defender a “recriação”: “[Na proposta recriadora] [e]stá-se pois no avesso da chamada tradução literal” (H. Campos, 1963/1992a: 35). Assim, torna-se confusa a defesa de uma tradução “etimológica ou hiperliteral” (1967c/1977g: 113), ao mesmo tempo em que há uma negação da tradução preocupada com “escavações de paleologia lingüística” (ibid.: 109). Não estará a tradução “literal” proposta por Haroldo de Campos também “escavando” o idioma à sua maneira, para “transmitir” literalmente sua sintaxe? Se as traduções “literais”, por ele ligadas à servilidade do tradutor, “nada têm a ver” com a “função poética”, as traduções “(hiper-) literais” defendidas, ao contrário, concentram-se nesse propósito. A diferença traçada entre essas duas formas de traduzir literalmente, portanto, funda-se a partir de uma diferença em relação ao que é considerado “poético” ou “estético”. O conceito de “função poética”, como discuto em 2.1.2., é definido a partir dos próprios propósitos de Haroldo de Campos.

“opera sobre a ‘**materialidade**’ dos signos lingüísticos, sobre ‘**formas significantes**’ (fono-prosódicas e gramaticais)” (1997q: 168-169, meus grifos). Essa “tradução” dos termos de Benjamin (via Jakobson), valorizando os aspectos “materiais” do signo, já é sugestiva para mostrar as relações entre o projeto tradutório e o projeto poético dos Campos que tento traçar neste trabalho.

2.1.2. Jakobson e as relações entre lingüística, poética e tradução

Outro ensaio “de importância fundamental” que Haroldo de Campos não conhecia ao expor suas idéias sobre tradução em “Da tradução como criação e como crítica” é “Aspectos lingüísticos da tradução”, de Roman Jakobson (1959/1995a), como afirma anos depois (1981d/1997i: 52; 1985b/1987a: 61). As considerações do texto inaugural do tradutor brasileiro são retomadas, então, à luz desse texto. “Lingüística e Poética”, também de Jakobson (1960/1995b), permeia, igualmente, a trajetória teórica haroldiana.

Em “Aspectos lingüísticos da tradução”, ao explicar a tradução “interlingual”, Jakobson afirma que “o tradutor recodifica e transmite uma mensagem recebida de outra fonte”; a tradução “envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes” (1959/1995a: 65). O lingüista faz uma diferenciação entre a tradução da linguagem “em sua função cognitiva” (ou seja, “referencial”, centrada no objeto) e a tradução de poesia (ibid.: 70). Em poesia,

as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto. As categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes (traços distintivos) -- em suma, todos os constituintes do código verbal -- são confrontados, justapostos, colocados em relação de contigüidade de acordo com o princípio de similaridade e de contraste, e transmitem assim uma significação própria. A semelhança fonológica é sentida como um parentesco semântico. O trocadilho, ou, para empregar um termo mais erudito e talvez mais preciso, a paronomásia, reina na arte poética. (Jakobson, 1959/1995a: 72)

A poesia é, “por definição”, “intraduzível” para Jakobson, sendo possível apenas a “transposição criativa” ou, nos termos de Haroldo de Campos, “**recriação** ou **transcrição**” (1968d/1977k: 143). O dogma da intraduzibilidade poética é consequência das próprias concepções textuais defendidas por Jakobson: o diagrama da comunicação verbal organizado pelo lingüista restringe o processo comunicativo ao mero ato de o remetente enviar uma mensagem ao destinatário, cabendo a esse a simples e consciente tarefa de decodificação da mensagem recebida (1960/1995b: 123). Vale lembrar que, segundo a perspectiva jakobsoniana, a “função poética” (“enfoque da mensagem por ela própria”) tem seu lugar assegurado separadamente das outras “funções da linguagem” por ele propostas (ibid.: 127-128). Nessa visão, portanto, os textos poéticos necessitam de

uma forma especial de “decodificação”, uma vez que apresentam também uma forma supostamente especial de linguagem.

A “função poética” teorizada pelo lingüista é a “função dominante” da obra poética (Jakobson, 1960/1995b: 129). Jakobson organiza o “comportamento verbal” em dois “modos básicos de arranjo”, a saber, “**seleção e combinação**” (ibid.: 129). A seleção relaciona-se à “equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia” do código verbal e a combinação, ou seja, “a construção da seqüência”, baseia-se na “contigüidade”; a “função poética”, para Jakobson, “**projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação**” (ibid.: 130). Esse entrelaçamento entre seleção e combinação deixa-se mostrar na paronomásia, em que palavras de “som semelhante se aproximam quanto ao seu significado” (ibid.: 151); nesse caso, “a similaridade se superpõe à contigüidade” (ibid.: 150). A “função poética” e suas manifestações, ocupam lugar central na concepção de tradução haroldiana.¹⁸

Jakobson sugere que a “Poética”, responsável pelos “problemas da estrutura verbal”, pode ser encarada como “parte integrante da Lingüística”, já que essa é a “ciência global da estrutura verbal” (1960/1995b: 119). De fato, Jakobson aborda a esfera da estética e da crítica literária (notadamente a análise de poemas) a partir da lingüística estrutural. A questão sonora da poesia, também é enfocada pelo lingüista russo: para ele, “qualquer similaridade notável no som é avaliada em função de similaridade e / ou dessemelhança no significado” (1960/1995b: 153). Haroldo de Campos parece concordar com o enfoque que Jakobson confere ao estudo da poesia, embora a leitura que faz de alguns conceitos jakobsonianos seja inevitavelmente tendenciosa. Para o tradutor, “uma das mais importantes contribuições da abordagem lingüística para a análise da poesia é, sem dúvida, a possibilidade de conferir uma base objetiva para o que, por muito tempo, tem corrido à conta da assim chamada ‘inspiração’, ou, melhor dito, da **intuição** do poeta” (1971c/1976f: 23). Jakobson que, na visão haroldiana, é “mestre desse tipo de análise [de caráter objetivo]”, faz uma “investigação” do fragmento final do poema “*The Raven*”, também a partir do já discutido ensaio “*The philosophy of composition*”, de Poe (Jakobson, 1960/1995b). Para tecer suas próprias considerações sobre as traduções desse poema para o português, o tradutor toma como base justamente essa análise e utiliza-a para guiar sua própria tradução e construir sua “transfigura” do poema de Poe:

Este excurso vai servir de introdução a e um outro tipo de exercício analítico, que toma a exegese jakobsoniana como estrela diretriz para uma viagem, via tradução, à busca do

¹⁸ Para comentários contemporâneos sobre a “função poética” de Jakobson, consultar, por exemplo, Lages (1996: 89) e Prestes (1997: 26-30). Haroldo de Campos concentra suas considerações em torno dos conceitos do lingüista, no *corpus* aqui delimitado, principalmente nos ensaios “O poeta da lingüística” (1968e/1970a) e “Comunicação na poesia de vanguarda” (1968d/1977k).

texto de Poe nas várias figuras -- **transfiguras** -- que vem assumindo em nosso idioma. (H. Campos, 1971c/1976e: 28)

Outras “contribuições” da “abordagem” jakobsoniana ao “poético” são também arroladas por Haroldo de Campos. Segundo o tradutor, o “núcleo” do pensamento de Jakobson, nessa perspectiva, “reside na relação dialética entre **som** e **sentido**” (H. Campos, 1968e/1970a: 188). É a paronomásia, como recurso possibilitador dessa relação, que será celebrada por Jakobson e pelo tradutor brasileiro. Ao comentar sua tradução de Píndaro, afirma:

No que respeita à transposição da melopéia pindárica, recorri basicamente, como é fácil perceber, à aliteração e aos efeitos paronomásticos (a similitude fonológica sentida como um parentesco semântico -- a paronomásia -- reina sobre a arte poética, na observação iluminadora de Jakobson). (H. Campos, 1967c/1977g: 113)

Na tradução da última estrofe de “*The Raven*”, o tradutor também acentua a ligação entre a forma como o poema é composto e o aspecto semântico: “Examine-se, por exemplo, o primeiro (e fundamental) verso da estrofe, que propõe todo o seu movimento rítmico-semântico (já que o ritmo, como adverte Jakobson, não é um fenômeno exclusivamente sonoro)” (1971c/1976f: 37). O “movimento rítmico-semântico”, assim, acompanha “o acelerar da pulsação emotiva” do poema (ibid.: 37).

Vale refletir sobre a importância do conceito de “função poética” para a concepção tradutória haroldiana; a meu ver, é a “contribuição” de Jakobson que sustenta, em grande parte, o arcabouço de sua proposta teórica de tradução.¹⁹ Para o tradutor, a análise jakobsoniana da “função poética” é “das mais elucidativas jamais feitas sobre o mecanismo da poesia, sua essência mesma” (H. Campos, 1968e/1970a: 189). O tradutor concebe a “função poética” como “aquela voltada para o aspecto sensível, palpável, da mensagem” (ibid.: 189). O que caracteriza tal “função”, para Haroldo de Campos, é “um uso inovador, imprevisto, inusitado das possibilidades do código da língua”, em que “se instala a **ambigüidade**, a possibilidade de um uso inesperado” desse código (1968d/1977k: 145).²⁰ Como o tradutor explica, a “função poética” é “por definição voltada para a estrutura mesma da mensagem” (ibid.: 152-153). Por um lado, Jakobson enfatiza o signo como elemento estruturante do significado (1959/1995a, conforme acima citado), bem como valoriza o aspecto significante (pelo

¹⁹ Posteriormente, é oportuno lembrar, Haroldo de Campos continua seguindo as “lições” de Jakobson, sobretudo no que tange à noção de “função poética”, que sustenta a própria possibilidade de “recriação” / “transcriação”. Verificar, por exemplo, H. Campos (1977m: 13; 1981b: 182, 196; 1986b/1994b: 181, 189; 1986c/1990a: 20, 31, 38; 1988a/1993b: 92 e 1991/1994: 26).

²⁰ Ressalto que a imprevisibilidade do uso linguístico, teorizado pela “função poética”, continua tendo como contraponto a previsibilidade e a não-ambigüidade da língua nas “mensagens referenciais” (H. Campos, 1968d/1977k: 145, por exemplo), como discuti a propósito das concepções de linguagem subjacentes à teorização da poesia concreta.

“princípio de similaridade e de contraste”), o aspecto objetivo da construção poética e, sobretudo, o recurso à paronomásia, elementos esses que permitem uma aproximação com a própria visão haroldiana de poesia. Por outro lado, no entanto, não é difícil perceber que Haroldo de Campos encaixa na definição de “função poética” sua própria definição de poesia. Os dois “eixos” projetados por Jakobson, portanto, irão convergir para as concepções de poesia defendidas pelo tradutor. A “função poética” jakobsoniana, proposta em um sentido mais lato de poesia, parece que passa também, como na questão do cânone sugerido pelos Campos, a trabalhar para a visão poética por eles preconizada.

2.2. A “perspectiva sincrônica”

Seguindo o rastro de Pound (1929/1968a; 1934a/1995; 1964, por exemplo), Haroldo de Campos propõe uma “poética sincrônica”, maneira “estético-criativa” de se abordar o “fenômeno literário” (1967d/1977h: 205). Esclarece que o termo “poética sincrônica”²¹, importante para entender seu projeto tradutório, tal como o concebe, resulta de “uma livre aplicação da fórmula de Roman Jakobson” sobre esse conceito (H. Campos, 1967a/1977e: 213; 1967b/1977f: 221). Jakobson repropõe a relação de complementaridade, e não oposição, entre diacronia e sincronia, como Haroldo de Campos aponta (1968e/1970a: 191). A poética diacrônica (histórica) preocupa-se em agrupar características de um dado momento literário, “sem a preocupação de hierarquizá-las de um ponto de vista estético atual”, sendo, portanto, “esteticamente neutra” (H. Campos, 1967d/1977h: 205). Por outro lado, a poética sincrônica “considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida”, conforme observa Jakobson (apud H. Campos, 1967d/1977h: 207). Os estudos literários sincrônicos devem levar em conta, assim, “as escolhas que as novas correntes fazem entre os clássicos e a reinterpretação que elas lhe dão”, como afirma o tradutor (H. Campos, 1968e/1970a: 191) via Jakobson (1960/1995b: 121).

A poética sincrônica, segundo o tradutor, “tem um caráter eminentemente crítico e retificador sobre as coisas julgadas da poética histórica” (1967d/1977h: 207)²², assumindo importante papel na escolha do “paideuma” dos Campos, já que seu objetivo “é sacudir velhos prejuízos em relação ao

²¹ O referido termo é empregado por Haroldo de Campos, pela primeira vez, em 1966, conforme relata (1967a/1977e: 215). A concepção de literatura sob uma perspectiva sincrônica, no entanto, já aparece na *Teoria da poesia concreta*, em texto do próprio Haroldo de Campos, datado de 1955: a “arte da poesia [...] contemporaniza Homero e Pound, Dante e Eliot, Góngora e Mallarmé” (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 32). O tradutor reafirma a defesa dessa noção na época do concretismo, dizendo que “a vanguarda brasileira [os concretos, no caso] propõe uma leitura radicalmente diversa de seu passado literário” (H. Campos, 1969c/1976c: 14).

²² Conferir, também, H. Campos (1966a/1977c: 161, 169, 183; 1966c/1977d: 81; 1967f/1977j: 186; 1968d/1977k: 154, por exemplo). O referido fenômeno ocorre, da mesma maneira, em outras áreas, como a das artes plásticas. A esse respeito, Prestes conclui que a maneira “sincrônica” de conceber a literatura ocorre no diálogo que Haroldo de Campos estabelece com as artes visuais: o tradutor “prefere dialogar com a tradição plástica a partir de escolhas motivadas pelas afinidades conceito-formais que ele identifica entre sua produção poética individual e as obras visuais” (1997: 12).

discurso literário e permitir sua **revisão**” (ibid.: 214, meu grifo). Nessa forma de conceber a literatura, Jakobson afirma que “Shakespeare, de um lado, e Donne, Marvell, Keats e Emily Dickinson, de outro, constituem presenças vivas no atual mundo poético da língua inglesa, ao passo que as obras de James Thomson e Longfellow não pertencem, no momento, ao número dos valores artísticos viáveis” (1960/1995b: 121). Analogamente, para Haroldo de Campos, “Homero é coevo de Pound, Propércio fala pela voz de Laforgue, os andaluzes Gôngora e Garcia Lorca dão-se as mãos, Sá de Miranda conversa com Fernando Pessoa” (1967d/1977h: 208).²³ Isso só é possível porque os autores não são vistos sob o ponto de vista histórico, mas de acordo com sua contribuição para a “renovação de formas” e a conseqüente oxigenação do “repertório de informação estética” de uma literatura (1967d/1977h: 209).²⁴ A “poética sincrônica”, entretanto, “não opera no vazio” e “só pode assumi-la um homem datado e inscrito num dado momento histórico, o presente” (H. Campos, 1967a/1977e: 216): “a perspectiva sincrônica é afetada pela resposta do homem concreto, situado num momento definido da evolução literária (diacrônica) de seu país e de sua língua” (ibid.: 217). De fato, o “homem **concreto**” Haroldo de Campos refuta uma determinada tradição poética através de suas “transcrições”. Desse olhar comprometido com o presente provém o “estatuto relativo” dessa poética, pois, “ao contrário do que se poderia imaginar, é o valor relativo, funcional, e não o eterno, canonizado”, que prevalece na história literária por ele proposta (ibid.: 216). Nesse sentido, pode-se concluir que há uma inter-relação inevitável entre diacronia e sincronia. Conforme reitera:

Em sua transposição literária, o par sincronia / diacronia está em relação dialética em pelo menos dois níveis: a) a operação sincrônica se realiza contra um pano de fundo diacrônico, isto é, incide sobre os dados levantados sobre a visada histórica, dando-lhes relevo crítico-estético atual; b) a partir de cortes sincrônicos sucessivos é possível fazer-se um traçado diacrônico renovado da herança literária. (H. Campos, 1967a/1977e: 214-215)

A maneira como Haroldo de Campos concebe teoricamente a tradução é influenciada por essa concepção “sincrônica” de literatura. Propõe, por exemplo, uma releitura do barroco²⁵ que inclui Lícifron (séc. III a.C.), Li Shang-Yin (A.D. ?812-858), Gôngora (1561-1627), Mallarmé, dentre outros (H. Campos, 1971b/1976e). Isso porque o percurso do período literário em questão concebe a história

²³ Outros exemplos podem ser vistos em H. Campos (1966b/1997f: 141; 1969c/1976c: 21).

²⁴ Haroldo de Campos afirma que o “exemplo mais característico” que conhece “do exercício de uma poética sincrônica é o livro *ABC of reading* (1934), de Ezra Pound” (1967d/1977h: 207). Não de forma sistemática como Pound, os Campos estabelecerão seu próprio “abc”, através da tradução, como discutirei no capítulo V.

²⁵ Para maiores detalhes sobre o “neo-barroco” por ele proposto, verificar, a título de ilustração, H. Campos (1977n: 32-35; 1981e/1992c: 239-241) e Campos, Pignatari & Campos (1965/1987: 39). A exemplo de Pound (1964), o tradutor também propõe, no âmbito da literatura brasileira, uma “Antologia da Poesia Brasileira de Invenção”, como “primeiro passo para a revisão em profundidade de nosso passado poético, a partir de uma perspectiva sincrônica” (1967d/1977h: 208). Sugere alguns nomes, no âmbito da literatura brasileira, “para um trabalho dessa natureza” (ibid.: 209-212; 1969c/1976c: 16).

“não como sucessão linear de eventos, mas como tropismo de formas que se entreespelham” (ibid.: 139). Obviamente, a tradução, enquanto “transcrição” e “transculturação”, é personagem mais que presente nesse “imbricar-se subitâneo [sic] de tempos e espaços literários diversos” (H. Campos, 1976g: 10). Segundo o tradutor, o “modo da construção”, o “modo da produção” e o da “desconstrução” (não no sentido derridiano, mas como “descomunicação”) da poesia “surtem como elos enleados de uma unidade tripartita [sic]”, constituindo “a configuração de base (trialógica) via tradução” (ibid.: 10). A tradução, dessa forma, resume toda a questão da poesia e da linguagem; a “perspectiva sincrônica” coloca em prática, através da própria tradução, a idéia de tradução como crítica. Nesse sentido, os poetas traduzidos, mesmo os clássicos como Píndaro, são vistos através da “ótica do tempo presente”²⁶, o que guia todo o seu procedimento na “transcrição”, já que

o tradutor é um homem datado e situado, que foi à busca de Píndaro não como um monumento glorioso, mas como um poeta de carne e osso, visto por alguém que só pode enfocá-lo pela ótica do tempo presente: Píndaro, mélico grego, “made new” em perspectiva sincrônica, agora poeta contemporâneo, falando a um auditório de hoje. (H. Campos, 1967c/1977g: 112)

Nessa proposta, poeta e tradutor supostamente falam a mesma língua e estão sintonizados no mesmo tempo. O tradutor resgata as obras das prateleiras empoeiradas das bibliotecas para o leitor. Executando sua tarefa quase como um anjo servil, Haroldo de Campos, entretanto, assume uma postura que está longe de ser “transparente”: a face “diabólica” da tradução se revelará nos momentos seguintes.²⁷

3. O terceiro momento (1974-1986): a transgressão

No terceiro momento de seu percurso teórico, Haroldo de Campos concebe explicitamente a tradução como **transgressão** (1981b: 180, por exemplo). Certos motivos, já mencionados anteriormente, ocupam agora posição central em seu pensamento. Questões como a figura do tradutor, o conceito de texto original e o *status* da tradução frente a esse original são uma constante nos artigos publicados nesses anos. Serão objeto de meus comentários: “Preliminares a uma tradução do *Coup de Dés* de Stéphane Mallarmé” (H. Campos, 1974b); “Nota introdutória” a *Mallarmé* (1974c); “Nota prévia” a *Operação do texto* (1976g); “Prefácio” aos seis Cantos do *Paraíso* de Dante (1978a); “Luz: a escrita paradisiaca” (1978b); “A escritura mefistofélica” (1981a); “Transluciferação mefistofáustica”

²⁶ Pode-se, portanto, entrever duas vertentes ou estratégias coexistentes na proposta de tradução haroldiana. A primeira é a do estranhamento, que busca uma literalidade extrema; a segunda relaciona-se a essa “perspectiva sincrônica”, que atualiza os originais. Apesar de aparentemente contraditórias, essas duas maneiras de conceber a tradução têm o mesmo objetivo de ser “fiel” ao original.

²⁷ Conferir Raffaella de Filippis (1994) para uma reflexão sobre as metáforas do tradutor como anjo e demônio.

(1981d/1997i); “Da atualidade de Goethe” (1982a/1997j); “O arco-íris branco de Goethe” (1982b/1997k); “Poesia e música” (1982d/1992e); “Minha relação com a tradição é musical” (1983/1992f); “Para além do princípio da saudade” (1984c); “Paul Valéry e a poética da tradução” (1985a); “Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora” (1985b/1987a); “Notas” às “Transluminuras” (1985c); “Nota de Haroldo de Campos à tradução” de “*Blanco*” (1986a/1994a) e “Reflexões sobre a transcrição de *Blanco* de Octavio Paz, com um excuro sobre a teoria de tradução do poeta mexicano” (1986b/1994b).²⁸ Esse momento pode ser visto como um período de revisão de certas elaborações teóricas, em que o tradutor apresenta ou torna explícitos alguns ingredientes transgressores que viabilizam o processo de radicalização de sua proposta teórica. Apesar de assumir uma postura notadamente agressiva frente à “operação tradutora”, ilustrada, por exemplo, nas metáforas atribuídas à tradução, Haroldo de Campos não descarta os pressupostos básicos de sua teorização, já discutidos anteriormente. O tradutor apenas acrescenta elementos de subversão às idéias antes expressas, o que resulta, inclusive, na reformulação de certos conceitos como, por exemplo, a revisão do termo “isomorfismo” (1986a/1994a: 91), confirmando o trajeto de aparente radicalização teórica que aqui proponho.

3.1. A tradução parricida: uma nova maneira de conceber o original?

Consolidada a maneira “transcriadora” de refletir sobre tradução, o poeta-tradutor enfoca agora o conflito entre as concepções de tradução como escrita “paradisíaca”, realizada pelo tradutor-anjo, ou escrita “demoníaca”, concebida pelo tradutor-lúcifer. Entre o servil e o transgressor, Haroldo de Campos opta, em sua teorização, assumidamente pelo segundo caminho. Afirma:

o *desideratum* de toda tradução que se recusa a servir submissamente a um conteúdo, que se recusa à tirania de um Logos pré-ordenado, é romper a clausura metafísica da presença (como diria Derrida): uma empresa satânica. O [sic] contraparte “maldito” da angelitude da tradução é a Hýbris, o pecado semiológico de Satã. (1981b: 180)

A recusa à fidelidade ao conteúdo do original faz Haroldo de Campos escolher o traduzir “pecador” e “subversivo”. A “angelitude” do tradutor, relacionada à atitude de resignação, é vista negativamente: “nessa região saudável do transcriar”, não há espaço para um comportamento meramente ancilar do

²⁸ Alguns desses artigos, apesar de não terem sido compilados em livros, critério delimitado para a escolha do *corpus*, serão utilizados devido à sua importância para o panorama aqui proposto. Outros artigos, que se encaixam no recorte cronológico desse momento, como “Ideograma, anagrama, diagrama: uma leitura de Fenollosa” (1977m); “Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana” (1977n); “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira” (1981e/1992c); “Tópicos (fragmentários) para uma Historiografia do *como*” (1982c/1992d) e “Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico” (1984b/1997l), por não tratarem diretamente das concepções tradutórias haroldianas, serão comentados principalmente no capítulo V.

tradutor (ibid.: 180). A atitude adotada, ao contrário, é “usurpadora”; o tradutor, como explica Haroldo de Campos, ao traduzir seis Cantos do *Paraíso* dantesco, deve “transcriar” as particularidades do texto,

excedendo os lindes de sua língua, estranhando-lhe o léxico, recompensando a perda aqui com uma intromissão inventiva acolá, a infratradução forçada com a hipertradução venturosa, até que o desatine e desapodere aquela última *Húbris* (culpa luciferina, transgressão semiológica?), que é transformar o original na tradução de sua tradução. [...] A escrita paradisíaca se deixa (imago de miragem?) subscrever por um duplo luminescente, um átimo que seja. (1978b: 19)

A “hipertradução venturosa” por ele idealizada tenta livrar-se da “culpa luciferina” de “transformar o original na tradução de sua tradução”, como acima citado. É explícita a sugestão parricida propiciada pela concepção haroldiana: sua ventura maior é tomar o lugar do texto original, tornando-se ela própria um “original”. A “transcriação”, nessa “dimensão ‘luciferina’”, é “um ato ‘usurpatório’” (H. Campos, 1981c/1997h: 47);²⁹ seu intento máximo é, portanto, “deslocar a tirania logocêntrica do original, rasurar a origem” (1981c/1997h: 44). Do texto traduzido, segundo essa “operação radical”, assim, “faísca, deslumbra, qual instante volátil de culminação usurpadora”, a “miragem” de transformação do original em tradução e vice-versa (1981b: 180).

Da mesma forma que para Harold Bloom todo poema é uma “*mistranslation*” dos poemas de seus precursores (apud H. Campos, 1981b: 208), “toda tradução criativa”, nesse ponto de vista do tradutor, é um “caso deliberado de *mistranslation* usurpadora” (1981b: 208). Haroldo de Campos reivindica, dessa forma, a presença da “transcriação” nas modalidades da teoria de poesia de Bloom, já que o tradutor propõe justamente uma “desleitura” de outros textos e contextos (ibid.: 208). A “transcriação” (e as múltiplas “desleituras” que a constituem) se coloca como um “duplo”, não mais com sentido de inferioridade e imperfeição; ao contrário, a tradução tenta ser como o original, tomando-lhe o lugar (1985a: 4). Destituindo, aparentemente, o original de sua posição de superioridade em relação ao texto traduzido, o tradutor pretende superar a “abulia resignada da tradução servil”, sugerindo uma noção de cumplicidade entre ambos: original e tradução são embalados pelo “mesmo movimento de amorosa duplicidade” (H. Campos, 1986a/1994a: 92). Haroldo de Campos, assim, parece não mais diferenciar o original e a tradução, em termos de “diferença de posição”, de estatuto hierárquico, em que o primeiro ocuparia uma posição privilegiada em relação ao segundo (1985a: 4). Ao contrário, o original é tido como um texto “não a decifrar mas a re-cifrar” (1974b: 121), ou seja, esse original parece ser destituído da aura de intocabilidade que, em geral, a ele se associa. A proposta haroldiana de tradução parece conceber o texto original de maneira aparentemente diferente da

²⁹ Outro exemplo pode ser visto em H. Campos (1981d/1997i: 55).

tradicional: nega o conceito de “**texto definitivo**” e abala a idealização do original (1984c: 7).

O original superior, definitivo e “verocêntrico” (H. Campos, 1986b/1994b: 185), ou seja, detentor de significados recuperáveis, é, à primeira vista, desmistificado nesse processo percorrido pela proposta de tradução “luciferina”. A “tradução criativa” ambiciona “afirmar-se como um original autônomo” (1978a: 7), constituindo uma possibilidade dentre inúmeras que o tradutor “re-cifra”.³⁰ Nesse momento da teorização haroldiana, são constantes as alusões a Derrida.³¹ Meu interesse é mostrar aqui que o tradutor estabelece, a partir das referências e citações utilizadas, um diálogo com o filósofo francês, refutando também, pelo menos teoricamente, certos pressupostos logocêntricos, como as noções de superioridade e de completude do original (como faz Derrida, 1972/1975; 1985a, por exemplo), apenas para citar noções que se relacionam diretamente à tradução.

Haroldo de Campos define seu procedimento, chamando-o, “já com timbre metafóricamente provocativo” (1985b/1987a: 54), de “transluciferação”: “a tradução criativa, possuída de demonismo, não é piedosa nem memorial: ela intenta, no limite, a rasura da origem: a obliteração do original. A essa desmemória parricida chamarei ‘transluciferação’” (1981b: 209). Portanto, essa maneira de conceber o original e a tradução impõe-se como tal, inclusive através da reelaboração neológica do termo “tradução”. São cunhados termos que sugerem sua atividade como diferente e única; além de “recriação” e “transcrição”, presentes com mais frequência em seus artigos, são utilizados ainda: “transluminação” (1978a: 7), “hiper-tradução” (1981b: 182), “transconfiguração” (ibid.: 196), “transtextualização” (ibid.: 200), “transfusão” e “vampirização” (ibid.: 208), “transparadisação” (1985b/1987a: 54), “transmutação” (ibid.: 71), “reinvenção” (1986b/1994b: 190), além de verbos como “tresler”, “tresluzir” (em relação ao procedimento de Pound), “hipertraduzir” (1978b: 11) e “transluzir” (ibid.: 17). Nomeia ainda “transblanco” a “operação tradutora” que organiza para traduzir o poema “*Blanco*”, de Octavio Paz (1986b/1994b: 185). O tradutor explica que

essa cadeia de neologismos exprimia, desde logo, uma insatisfação com a idéia “naturalizada” de tradução ligada aos pressupostos ideológicos de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido ‘significado transcendental’ do original), -- idéia que subjaz a definições usuais, mais “neutras” (tradução “literal”), ou mais pejorativas (tradução “servil”), da operação tradutora. (1985b/1987a: 54)

³⁰ Ao admitir a tradução como texto autônomo, Haroldo de Campos apenas teoriza o que já havia posto em prática anteriormente, quando considera a tradução de *Antigone* de Hoelderlin como texto original, traduzindo a partir dele, e não a partir do original grego (1967e/1977i: 101-102). Afirma que traduzir o texto de Hoelderlin é “traduzir um texto autárquico, autobastante, válido por si mesmo” (ibid.: 102). A visão de original aparentemente diferente da tradicional é confirmada pelo fato de esse tradutor reconhecer a impossibilidade de recuperar contextos em uma tradução; o tradutor, para ele, não deve se “render” à “ilusão de objetividade”, segundo a qual seria possível “represtinar uma época histórica em estado ‘virginal’, ‘autêntico’”, sem qualquer interferência da atualidade (1983/1992f: 266).

³¹ Ver H. Campos (1974b: 120, 131, 144; 1977m: 27, 44, 53, 83, 90, 95, 101; 1978b: 10; 1981b: 180, 207; 1981e/1992c: 236, 239, 243; 1982b/1997k: 18; 1982c/1992d: 149, 151; 1984b/1997l: 260; 1984c: 6; 1985a: 3; 1985b/1987a: 69).

Essa maneira aparentemente diferente de teorizar a tradução, no entanto, coexiste com noções ligadas ao logocentrismo.³² Como discuti em II.1.2., o mesmo parece ocorrer com as concepções de linguagem subjacentes à poesia concreta, que partem da pressuposição de que é possível criar um “mundo paralelo” à realidade (o poema concreto), sem interpretações e interferências do sujeito, seja ele o leitor ou o próprio poeta. Os pontos de convergência entre a teorização de Haroldo de Campos com o pensamento de Derrida, assim, não são levados às últimas conseqüências no momento em que seu projeto teórico de tradução procura a equivalência frente ao original (1974b: 122; 1986c/1990a: 31; 1991/1994c: 14, por exemplo), não desconstruindo, de fato, o original como detentor de uma verdade a ser resgatada pela tradução.

3.1.1. O débito do original, a instabilidade da tradução e o não-apagamento do tradutor

Em “A tarefa do tradutor”, Walter Benjamin argumenta que a tradução anuncia a “língua pura” cativa no original (1923/1969: 80). Haroldo de Campos faz uma releitura do texto benjaminiano, revertendo a “função angélica do tradutor numa empresa luciferina” (1984c: 7), e conclui que a “teoria benjaminiana da tradução ‘angelical’”, assim denominada por supostamente anunciar a “língua pura”, é orientada pelo “lema rebelionário do *non serviam*” (1981b: 180). Para esse tradutor, é o próprio Benjamin quem inverte essa “função angelical” (“de portadora, de mensageira”) que a tradução aparentemente exerce no ensaio benjaminiano, ao inverter “a relação de servitude que, via de regra, afeta as concepções ingênuas da tradução como tributo de fidelidade”, ou seja, “concepções segundo as quais a tradução está ancilarmente encadeada à transmissão do conteúdo do original” (ibid.: 179).

A leitura haroldiana do texto de Benjamin ressalta, portanto, o aspecto “luciferino” do trabalho do tradutor. Esse texto, de fato, suscita muitas discussões teóricas acerca não apenas da questão da fidelidade, evidenciada por Haroldo de Campos, mas, a título de ilustração, da hierarquia do texto traduzido frente ao texto original (Benjamin, 1923/1969: 72) e da sobrevivência do original (ibid.: 71), questões, a meu ver, de suma importância no âmbito dos estudos da tradução. Nesse sentido, outra questão introduzida pelo texto benjaminiano, ligada à inversão de que fala o tradutor, é a noção de débito na relação entre original e tradução. Para o filósofo, a tradução, “não só serve à obra [original], como deve sua existência a ela” (ibid.: 72). Em outras palavras, a tradução é “devedora” do original e, conseqüentemente, todo tradutor assume, *a priori*, uma dívida com o autor desse original. O próprio

³² Permito-me, por essa razão, discordar de autores que enfatizam a associação entre a teorização dos Campos e a desconstrução, como fazem, por exemplo, Bassnett (apud Gentzler, 1993: 192) e Lages (1996: 200). Apesar de o próprio Haroldo de Campos apontar, em entrevista a Lages (1998: 1), suas “afinidades” com o pensamento derridiano, a proposta teórica de “transcrição” ainda guarda resquícios logocêntricos, como venho sugerindo.

Benjamin, entretanto, sugere que tradução e original são complementares, pois somente um texto traduzido é capaz de libertar a “língua pura” oculta no original (ibid.: 80); dessa forma, a tradução ocupa um papel relevante, sendo responsável pela “sobrevivência” do referido original (ibid.: 71).

Susana Lages identifica “uma certa afinidade de fundo” entre alguns intérpretes do ensaio de Benjamin, como Jacques Derrida, Paul de Man, Haroldo de Campos e Jeanne Marie Gagnebin, “apesar da diferença nas abordagens de cada um deles” (1996: 178). De fato, tratando-se especificamente de Haroldo de Campos e Derrida, vejo alguma afinidade nas leituras que ambos fazem do texto benjaminiano. O tradutor brasileiro considera a releitura que faz de Benjamin “um passo mais adiante” em relação às idéias de Benjamin (H. Campos, 1984c: 7). Haroldo de Campos explica que, para Benjamin, “o original é quem serve de certo modo à tradução, no momento em que a desonera da tarefa de transportar o conteúdo inessencial da mensagem”, uma vez que a tradução se dedica a outro tipo de fidelidade: fidelidade à forma, que “arruína aquela outra, ingênua e de primeiro impulso” (1981b: 179). Haroldo de Campos, assim, aponta a outra faceta da teoria “anunciadora” de Benjamin, ressaltando suas implicações satânicas. Nessa perspectiva, o original é “devedor” da tradução e a teoria benjaminiana é guiada por uma “hipótese de tradução luciferina”, pois segue o lema da não-submissão ao conteúdo do original (ibid.: 180).

Partindo também de “A tarefa do tradutor”, Derrida desmistifica a noção de essência do original, afirmando que, se o original exige um complemento, é porque a origem não se encontra “total” e “completa” nele (1985a: 188). Nessa releitura, “o original é o primeiro devedor”, é aquele que traz a falta e que precisa ser traduzido (ibid.: 184). Essa reformulação permite que Derrida refute a superioridade do original em relação à tradução e a presença de uma “origem”, de um “centro”, tradicionalmente atribuídos ao original (ibid.: 188). A completa negação de uma essência presente no original é, a meu ver, o aspecto que diferencia a leitura derridiana da haroldiana: apesar de Haroldo de Campos apontar que a teoria da tradução de Benjamin está comprometida com uma visão logocêntrica (1984c: 6), o próprio tradutor não se desvencilha dessa mesma visão, como tenho tentado mostrar.

A concepção haroldiana de tradução defende também a instabilidade da tradução. No “excurso” que faz sobre a teoria de tradução poética de Octavio Paz, Haroldo de Campos afirma:

Depois de instabilizar os signos do poema original e restituí-los ao movimento da linguagem (acompanho a imagem sugerida no ensaio de Paz), a tradução os recristaliza num novo produto “acabado”, até onde caiba o termo, pois **o equilíbrio aqui é também instável, vale dizer, histórico (e não o será também o de todo texto literário, matriz aberta de leitura em progresso?)**. (1986b/1994b: 189-190, meus grifos)

Haroldo de Campos refere-se ao antológico texto de Paz, “*Traducción: literatura y literalidad*” (1971/1990), em que o poeta mexicano questiona justamente a estabilidade do original e da tradução. Paz afirma: “Cada texto é único e, simultaneamente, é a tradução de outro texto [...]: todos os textos são originais, porque cada tradução é, até certo ponto, uma invenção e assim constitui um texto único” (apud H. Campos, 1986b/1994b: 186; Paz, 1971/1990: 13). Se há, sob esse ponto de vista, várias traduções para um original, e, ele próprio, constitui uma tradução, abala-se a noção de original unívoco e, conseqüentemente, a visão de tradução enquanto cópia “fiel” desse original. Haroldo de Campos, igualmente, admite a instabilidade do texto traduzido, ou seja, reconhece o caráter provisório da tradução, sujeita, por exemplo, aos aspectos históricos, como destaque na citação acima. Isso só pode ser levado às últimas conseqüências a partir do momento em que a concepção de texto é modificada e em que o original é tido, de fato, como “matriz aberta” de possibilidades de leitura. A tradução é “instável” porque assim também se apresenta o original, transformado em cada leitura.

Nessa perspectiva descortinada por Haroldo de Campos, a figura do tradutor ocupa um lugar diferenciado, de destaque. Quando muito se fala da inferiorização atribuída ao tradutor³³, em geral, que por absurdo que pareça, por sua tentativa de “neutralidade”, Haroldo de Campos teoriza o não-apagamento de quem traduz. Seu objetivo é “polemizar com a idéia ‘naturalizada’ de tradução literal, fiel ou servil, vista quase sempre como uma atividade subalterna diante do texto original, ‘aurático’ e ‘verocêntrico’, no confronto com o qual o tradutor deveria modestamente ‘apagar-se’” (1986b/1994b: 185). A inovação de suas idéias estaria em reverter o que faz essa tradução “servil”, como sugere nos comentários às traduções que realiza: o tradutor deve interferir proposital e conscientemente no original, tomando “liberdades” em sua recriação. Esse é o argumento que justifica sua proposta “polêmica”, figurando de forma direta ou indireta desde o início de sua reflexão, sendo formalizada, entretanto, apenas nesse período.

Haroldo de Campos, portanto, rebela-se contra o “apagamento” do tradutor; a interferência haroldiana no original, ao contrário do que geralmente se lê nos comentários de tradutores sobre seus trabalhos, é livre de culpa. Desde o início de sua reflexão sobre o assunto, esse tradutor preocupa-se em ter sua voz presente no que traduz. Seguindo o princípio do não-apagamento, Haroldo de Campos, reconhece, por exemplo, haver “uma reminiscência camoniana do tradutor” na tradução que faz do “*Coup de Dés*” de Mallarmé (1974b: 129) e, nas traduções de Heráclito e de Li Po, recorre às técnicas da poesia de vanguarda, valendo-se, inclusive, do poema “LIXO / LUXO”, de Augusto de Campos,

³³ Lages (1992: 93), Arrojo (1993: 78), Aubert (1994: 13) e Venuti (1995) são exemplos de teóricos que, em diferentes níveis, também abordam a questão da inferiorização do tradutor, colocando-se contra ela e defendendo sua visibilidade.

para traduzir o fragmento 124 do autor grego (1985c: 110).

O não-apagamento do tradutor é possibilitado pelas próprias características que Haroldo de Campos defende, na esfera teórica, em relação à sua proposta “transcriadora”. O conceito de “plagiotropia”, por exemplo, tem íntima relação com o projeto antropofágico e “transtextualizador” de tradução, o que possibilita a explícita visibilidade do tradutor. O conceito de “tradução como crítica” também torna possível seu não-apagamento em suas traduções: sua interferência dá-se já na escolha do texto a ser traduzido, uma vez que ele só se propõe a traduzir o que lhe é relevante no sentido de “militância cultural” (1986b/1994b: 184), ou seja, poetas que são celebrados pelas contribuições que trazem à linguagem poética. O não-apagamento do tradutor, enfim, é compatível com sua concepção de literatura como releitura da tradição e como cruzamento de textos, de autores e de épocas.

Em termos mais amplos, a visibilidade do tradutor defendida por Haroldo de Campos verifica-se na sua própria elaboração de termos referentes aos processos que apresenta como alternativa ao simples “traduzir”, e na atribuição de nomes específicos a seus procedimentos de tradução (“hiperfidelidade”, “paramorfismo”, entre outros). Ele põe fim à imagem de traição que é, geralmente, impingida aos tradutores; dá-se a “liberdade”, inclusive, de admitir uma “*mistranslation*” na tradução do texto de Goethe (1981b: 198). O tradutor não mais tenta se esconder e sua intervenção “se deixa exhibir como uma tatuagem de batalha” (H. Campos, 1986b/1994b: 191). Efetivamente visto e ouvido nos textos que traduz, Haroldo de Campos transforma a tradução num espaço em que se cruzam imagens, vozes e culturas: um campo de imagens plurais, um “espaço polifônico e pluricultural”.³⁴

3.1.2. A plagiotropia

O conceito de plagiotropia, entendido em seu sentido etimológico (do grego “*plágios*”) de “oblíquo”, “que não é em linha reta”, “transversal”, “de lado”, significa, para Haroldo de Campos, “tradução da tradição, num sentido não necessariamente retilíneo” (1981a: 75). Em outras palavras, a tradição é “reproposta e reformulada via **tradução**” (1986b/1994b: 183). O termo guarda relações com o sentido etimológico de paródia (“canto paralelo”), designando o “movimento não-linear de transformação dos textos ao longo da história, por derivação nem sempre imediata” (1981a: 75-76). O conceito de “plagiotropia” descreve o “desenrolar do processo literário como leitura ‘polifônica’, antes por desvios do que por um traçado reto, da tradição” (1981c/1997h: 49). O tradutor faz uma ressalva em relação à idéia geralmente disseminada sobre paródia: para ele, essa palavra “não deve ser

³⁴ Utilizo-me da definição de Vieira (1992: 52), que discute essa particularidade do projeto de Haroldo de Campos para mostrar o “contorno revolucionário” que este, juntamente com Augusto de Campos, confere à tradução (ibid.: 34).

necessariamente entendida no sentido de imitação burlesca” (H. Campos, 1981a: 73). A paródia, segundo o tradutor, atinge uma esfera mais “ampla” que o mero recurso “cômico-burlesco” e tem “importância fundamental”, tanto no nível estilístico, como no estrutural, para a compreensão de “algumas das maiores criações da literatura moderna” (ibid.: 74-75). Sua maneira de conceber a paródia e a plagiotropia aproxima-se dos conceitos de dialogia e polifonia bakhtinianos e de intertextualidade kristeviana (ibid.: 74).

“Paródia” e “plagiotropia” são termos que guardam grande proximidade, inclusive etimológica. A paródia pode ser entendida como um instrumento da “plagiotropia”, pois é através dela que a tradição é devidamente traduzida para Haroldo de Campos; nesse sentido, é a paródia que põe em funcionamento o “movimento plagiotrópico da literatura” (1981a: 75). É importante salientar que a palavra grega “*plágios*” também não traz para ele nenhum sentido negativo; ao contrário, o plágio e a paródia são considerados constitutivos da literatura. O tradutor cita Goethe, que se mostra “plenamente consciente” dos seus “direitos paródicos”, defendendo-se da acusação de plágio que sofrera em seu tempo: “Não pertence tudo o que se fez, desde a Antigüidade ao mundo contemporâneo, *de jure*, ao poeta? [...] Somente se pode produzir algo grande mediante a **apropriação de tesouros alheios**” (apud H. Campos, 1981a: 75-76, meu grifo). Nessa concepção, nada é copiado, mas apenas posto em cena -- “traduzido” -- sob uma nova visão.

A “plagiotropia”, segundo Haroldo de Campos, conjuga-se à sua “concepção de operação tradutora como o capítulo por excelência de toda possível teoria literária” (1981a: 76). O “motor” da história literária será um “motor ‘plagiotrópico’”: essa evolução histórica “procederá por derivações oblíquas, [...], por descontinuidades, por aparentes descaminhos, por recuperações do que ficou à margem e que, a uma outra luz, nos parece novo e instigante” (1983/1992f: 260). Na medida em que a “literatura é um imenso ‘canto paralelo’”, apropriando-se dos “tesouros alheios”, também a tradução o faz, estabelecendo diálogos com outros autores e com outros textos. O “motor” da história literária será, nesse sentido, movido pelo próprio impulso da tradução. O conceito de “plagiotropia”, portanto, permite a Haroldo de Campos recuperar o “novo e instigante” através da tradução, o que é relevante para os propósitos deste trabalho, pois será sob essa outra ótica, ou seja, sob “outra luz” -- iluminadora de caminhos obscuros, de “descaminhos” -- que a “transcrição” será teorizada.

Haroldo de Campos estabelece a ligação entre “plagiotropia” e outro termo empregado em sua teorização, a “transculturação”, pois, como explica, o “movimento [‘plagiotrópico’] transcorre num espaço não confinado pelas geografias regionais” (1981c/1997h: 49). A tradução, assim, transforma-se num “texto de textos”, “paródico” e “paralelográfico”, num “‘canto paralelo’ de tradutor / devorador:

descentrado, excêntrico” (1981e/1992c: 245). A “transculturação”, por sua vez, é inevitavelmente “devoradora”, pois se apropria do alheio, transformando e deglutindo o “legado cultural universal” (1983/1992f: 261).³⁵ Assim como Goethe compõe o *Faustus* a partir do uso paródico de muitos textos (Bíblia, Shakespeare, cantos e provérbios populares, por exemplo), “traduzindo” esses textos para seu tempo, Haroldo de Campos, por sua vez, relê e transforma essa obra ao traduzi-la, deixando também a “plagiotropia” manifesta. Seu procedimento é, reconhece, “absolutamente goethiano” (1981b: 192). No coro dos Lêmures, o poeta do *Faustus* deixa ecoar a canção dos coveiros de *Hamlet*; o tradutor ressalta o caráter “plagiotrópico” do recurso empregado por Goethe e afirma que sua tradução “labora em palimpsesto”, ou seja, sobrepõe ao que já fora sobreposto (ibid.: 192). Dessa forma, em vez de Shakespeare, Haroldo de Campos apropria-se de João Cabral de Melo Neto para traduzir a referida passagem (ibid.: 191). Estabelece “um diálogo não apenas com a voz do original, mas com outras vozes textuais” (ibid.: 191). Na tradução do texto de Guido Cavalcanti (“*Donna mi priegha*”), a propósito, esse entrecruzar de vozes é evidente. Haroldo de Campos esclarece que “entre o texto de Dante [*Paradiso*] e o de Cavalcanti se estabelece [...] uma sutil entretela dialógica. Eles se entretocam por diversos fios semânticos, palavras-vestígio que permitem a Pound, ao traduzir a *Canzone*, transcrever [...] Cavalcanti em termos de Dante” (1978b: 10). Haroldo de Campos “hipertraduz”, em português, “Cavalcanti via Pound via Dante”: pura “transculturação sincrônica” (ibid.: 11).

Antropofagicamente, como no caso da tradução do *Faustus*, Haroldo de Campos incorpora a tradição literária brasileira em suas “transcrições”; nessa mesma tradução, também utiliza “sugestões” recolhidas em Sousândrade (1981b: 200). Como o próprio tradutor sintetiza -- “Tradução: transtextualização” (ibid.: 200). A tradução, para ele, representa uma leitura do “legado” universal, mas também do acervo local. Essa concepção de tradução como releitura da tradição, releitura essa que é sincrônica, transculturadora, transtextual, plagiotrópica e antropofágica, portanto, pode ser tomada como uma síntese das concepções de tradução haroldianas, pelo menos no que diz respeito a essa faceta transgressora de sua teorização. Sob esse prisma, existe, de fato, uma atitude subversiva em relação à maneira mais tradicional de conceber o processo tradutório. Não nego, portanto, o aspecto inovador e pioneiro da proposta teórica de tradução dos Campos. O que quero enfatizar, mais uma vez, é que o caráter transgressor dessa teorização acaba se apoiando em uma noção tradicional de texto e, conseqüentemente, de fidelidade, não deixando suas idéias “luciferinas” serem, de fato, levadas às últimas conseqüências, na esfera teórica.

Conforme Haroldo de Campos relembra, Mikhail Bakhtin, “o teórico da dialogia”, no último

³⁵ Conferir, por exemplo, H. Campos (1977n: 30; 1981e/1992c: 234-235; 1983/1992f: 261-264).

texto que redigiu, deixou expresso que “não existe nada morto de um modo absoluto: todo sentido terá sua festa de ressurreição” (apud H. Campos, 1983/1992f: 260). Nessa grande “festa” de que falou Bakhtin, em que os textos são recuperados pelo “movimento plagiotrópico”, a tradução passa a ser, além de “polifônica”, multicultural. Nessa sobreposição de textos e contextos, vozes e culturas, o “tradutor-usurpador” defendido reencena “a origem e a originalidade” do original e a tradução é embalada pelo “movimento infinito da diferença” (1984c: 7), pela *différance* derridiana.

3.2. A tradução como processo semiótico e os “graus” da “transcrição”

A partir dos anos 80, Haroldo de Campos introduz definitivamente conceitos relacionados à semiótica peirceana em sua reflexão teórica sobre tradução³⁶, “traduzindo”, para a esfera semiótica, o que vinha sendo proposto nos momentos anteriores. Assim, a tradução de textos cuja linguagem apresenta um “alto teor” de “informação estética” é vista como uma “operação semiótica”, em dois sentidos (1986b/1994b: 181). Em um primeiro sentido, a tradução é “uma prática semiótica especial”, que visa ao “resgate” e à “reconfiguração” do “intracódigo” do original (ibid.: 181). Esse “intracódigo” seria, para ele, uma espécie de universal poético, um denominador comum da poesia de todas as línguas (ibid.: 181; 1997q: 169), uma “forma semiótica universal”, concretizável diferencialmente nas diversas línguas e em cada poema” das diferentes línguas (1985b/1987a: 69). Haroldo de Campos salienta que toma a existência desse “intracódigo” como algo “virtual”, como uma “hipótese de trabalho” e não aprofunda “a discussão de sua vigência” (1986b/1994b: 181). Sob o ponto de vista lingüístico, o “intracódigo” a que alude corresponderia ao espaço em que opera a “função poética” de Jakobson, à “logopéia” de Pound (ibid.: 181) ou, ainda, à “língua pura”, para usar o termo benjaminiano (ibid.: 181; 1997q: 169).

A propósito, Haroldo de Campos faz uma “releitura operacional da teoria benjaminiana”, a partir de uma visão semiótica (1985b/1987a: 71). Assim, a “metáfora adâmica” da “língua pura” é “repensada em termos de uma prática específica, que tem por escopo tornar manifesta a **forma semiótica** subjacente à poesia de todas as línguas” (1986b/1994b: 183; 1981d/1997i: 54). Ele explica que essa “**forma semiótica** (o ‘intracódigo’ antes mencionado) não se confunde com o singelo conteúdo superficial, definindo-se, não obstante, como uma **forma significante**, porque imantada de

³⁶ Já no ensaio “Da tradução como criação e como crítica”, Haroldo de Campos concebe o signo estético como “signo icônico”, entendendo “signo icônico” no sentido defendido por Charles Morris, ou seja, aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota” (apud H. Campos, 1963/1992a: 35). A “recriação” deveria traduzir a própria “iconicidade” do signo (sua “fiscalidade”, sua “materialidade”) (ibid.: 35). Lucia Santaella também aponta que Peirce passa a ser uma referência mais nítida na teorização do referido tradutor nos anos 80 (1992: 36).

relevância semântica em suas mínimas articulações” (ibid.: 183). A noção de “língua pura” benjaminiana é, portanto, repensada por Haroldo de Campos “em termos laicos” (1997q: 168), ou seja, destituída de sua aura “messiânica” (1985b/1987a: 69); é definida, então, como “o ‘lugar semiótico’”, ou seja, como o “espaço operatório” da “transcrição” (H. Campos, 1997q: 168).

A despeito da mudança de terminologia, isto é, da utilização do termo “intracódigo”, relacionado aos estudos semióticos, Haroldo de Campos parece continuar se lançando à empreitada de descobrir a verdade ou essência do original, evidenciadas, por exemplo, pela “função poética” jakobsoniana ou pela “língua pura” benjaminiana. Mesmo negando as noções de original “aurático” e “verocêntrico”, o conceito de “intracódigo”, tal como entendido pelo tradutor brasileiro, guarda certos resquícios essencialistas; sua utilização em sua teoria e a possibilidade de sua existência entram em conflito com as noções pós-modernas supracitadas. Haroldo de Campos prefere, inclusive, não discutir a “vigência” do “intracódigo”, conforme citei há pouco, não aprofundando uma discussão que o levaria às bases essencialistas de sua argumentação. Se, para Benjamin, o tradutor tem a tarefa de liberar a língua pura do original, nessa perspectiva aberta por Haroldo de Campos, analogamente, o tradutor-transcriador deve liberar a “forma semiótica” ou o “intracódigo” ocultos no original (1981b: 208) e “redesenhar” essa “forma semiótica”, “disseminando-a, por sua vez, no espaço de sua própria língua” (ibid.: 189).

Partindo ainda da releitura de Benjamin, Haroldo de Campos afirma que o tradutor traduz não o poema (o conteúdo aparente e inessencial, para usar adjetivos benjaminianos), mas o “*modus operandi* da ‘função poética’ no poema, liberando na tradução o que nesse poema há de mais íntimo, sua *intentio* ‘intra-e-intersemiótica’” (1985b/1987a: 70). O resgate da língua pura é visto como um “exercício metalingüístico”, em que o tradutor “constrói paralelamente (paramorficamente) ao original o texto de sua ‘transcrição’, depois de ‘desconstruir’ esse original num primeiro momento metalingüístico” (H. Campos, 1987b: 258-259). Cabe ao tradutor “desvelar” o *modus operandi* da poeticidade do texto original ou, na terminologia de Benjamin, desvendar o “modo de re-presentação” do original, conforme explica Haroldo de Campos (ibid.: 258). Dito de outra forma, o tradutor tem como tarefa “desvelar” a maneira como o texto poético é composto e “‘extraditar’ o ‘intracódigo’ de uma para outra língua” (ibid.: 259). Note-se, mais uma vez, como o processo tradutório é concebido como um evento puramente racional, similar ao mecanismo que objetiva “montar” e “desmontar” um “produto acabado” (o texto original). Para Haroldo de Campos, a propósito, a “forma semiótica” seria “exportável” da poesia de uma língua para outra “por via da tradução criativa” (1986b/1994b: 183). Portanto, o “desvelamento” desse universal semiótico seria dado através da “transcrição” (1985b/1987a: 69): o

“transcriador” deve saber “perseguir e desocultar” essa “forma semiótica” para fazê-la “ressoar” em sua língua (1985a: 5).

Em um segundo sentido, mais amplo, a tradução também seria um processo semiótico pois participa do entrecruzar de textos do “movimento plagiotrópico da literatura”. Charles S. Peirce descreve esse “jogo de revezamento de interpretantes” como “série infinita” e Umberto Eco como “semiose ilimitada”, pensando nos encadeamentos culturais (apud H. Campos, 1986b/1994b: 183). Nos dois sentidos, o tradutor “desconstrói” o original metalingüisticamente e depois o reconstrói “**como se** [...] este ‘intracódigo’ fosse intencional ou tendencialmente comum ao original e ao texto resultante da tradução” (1985b/1987a: 69). A tradução, para Haroldo de Campos, opera “graças a uma deslocação reconfiguradora, a projetada reconvergência das divergências” (ibid.: 69). Essa “reconfiguração”, entretanto, é feita dentro do “campo do possível” pois a tradução “é ‘provisória’, vale dizer, ‘histórica’” (ibid.: 69-70). Apesar dessa relativização que o tradutor inclui em sua proposta, o que pode ser percebido, principalmente a partir de seus comentários às traduções que faz, é, ao contrário, uma certeza de que, devido à sua posição de “poeta-tradutor”, há, de fato, um “desvelamento” do que é tido como poético no original.

É com o respaldo da semiótica peirceana que Haroldo de Campos trata a gradação do processo “transcriador”; o tradutor faz explicitamente uma diferenciação entre as traduções que apresentam uma “consciência transcriadora indecisa”, as quais revelam apenas vestígios da “transcrição”, e aquelas que são por ele realizadas e que serão o ponto de partida para a “avaliação” das outras traduções:

Assim como a iconicidade [sic], na teoria de Peirce, é uma questão de grau, também a consciência transcriadora pode incidir, em graus diversos, numa prática do traduzir não regulada por essa idéia radical. O importante será, em cada caso, rastrear o despontar ainda indeciso dessa consciência (que é o reconhecimento da própria tradução como forma específica), mesmo quando não reverta, no caso considerado, em êxito estético, em termos de avaliação do resultado. Neste plano se coloca uma possível didática da tradução. (1981b: 188)

A gradação da possibilidade de “transcrição” na tradução não se dá apenas nessa comparação de diferentes traduções, em que a tradução “servil”, por não ter aspirações estéticas, corresponderia ao mais baixo grau transcriador e a proposta haroldiana, ao grau ideal do “transcriar”. Mesmo nos limites de um mesmo texto (de uma mesma tradução), a “transcrição” pode incidir em diferentes graus, segundo sua concepção teórica. O tradutor-transcriador tem a escolha de “transcriar” um original com maior ou menor intensidade, de acordo com as possibilidades desse original e da língua desse tradutor.

Na “transcrição” que faz de “*Blanco*”, de Octavio Paz, por exemplo, Haroldo de Campos afirma praticar em diferentes graus essa “operação tradutora”:

no primeiro fragmento do poema, a analogia se dá quase termo a termo, frase a frase, pois a tanto se presta a convergência das línguas nessa instância. Em outros momentos, opero metonimicamente, intervindo no texto original e “reencenando-o” alternativamente em português. (1986b/1994b: 190)

A intervenção do tradutor no original, como pode ser visto através da citação, é tida como uma **opção** consciente, como algo que pode ser controlado até mesmo nos limites de uma tradução, ou seja, o tradutor concebe a possibilidade de “transcriar” em alguns momentos e, em outros, de aproximar-se do original “termo a termo, frase a frase”.³⁷ Um outro exemplo que confirma essa noção de “transcrição” voluntária do tradutor pode ser visto na tradução da “Décima musa”, de Heráclito. Nesse caso, não se trata de “transcriar” partes de um texto em maior ou menor “grau”, mas de apresentar o mesmo texto em duas versões, uma que se preocupa com o significado do original e outra em que se valoriza a “trilha sonora do texto grego” (1985c: 110). Da mesma forma, entretanto, Haroldo de Campos considera possível valorizar certas particularidades do original apenas quando desejar, regulando o “grau” de sua operação tradutora de forma plenamente consciente. Em um texto “transcriado” em seus graus máximo ou mínimo, seja por circunstâncias da língua do tradutor-transcriador ou por sua “consciência” não-transcriadora, Haroldo de Campos considera relevante exatamente o despertar dessa “consciência” em quem traduz (1981b: 188). A “transcrição”, em seus “graus diversos”, tenta conciliar a diferença e a equivalência, ou seja, aceita teoricamente a diferença, mas não descarta a possibilidade da equivalência na tradução.

3.3. O paramorfismo e a hiperfidelidade

Desde o início de sua reflexão teórica, Haroldo de Campos encara a tradução como atividade “isomórfica”. Esse modo de conceber a tradução prossegue até mesmo por alguns anos deste período, em que a tradução tem como “mira” produzir “um texto isomórfico em relação à matriz” (1978a: 7), ou em que traduzir a forma (“intracódigo semiótico”) significa “re-correr o percurso configurador da

³⁷ “Analogia”, para ele, “não é identidade” e “implica diferença ou, como ressalva Paz, [...] é ‘transmutação’ e não simplesmente ‘cópia’” (1986b/1994b: 189). Conforme indica o subtítulo da última parte de um de seus ensaios, Haroldo de Campos coloca-se “contra a teoria da cópia” (1985b/1987a: 70). Em outro trabalho, afirma: “na tradução, mais do que em nenhuma outra operação literária, se virtualiza a noção de mimese [sic], não como teoria da cópia ou do reflexo salivar” (1981b: 183); a tradução, enquanto “operação radical”, deve “desprezar” o sentido “pontual” de algumas palavras para “remobilizar, no texto traduzido, um análogo contraponto de séries fonosemânticas, visando ao efeito icônico do todo” (ibid.: 183). Nessa perspectiva, mimese não é reprodução, mas “produção da diferença no mesmo”, como Haroldo de Campos afirma (ibid.: 183).

função poética, [...] para chegar ao poema transcrito como re-projeto isomórfico do poema originário” (1981b: 181). Porém, ainda nesse ensaio, em que teoriza a tradução “luciferina”, ele prenuncia seu próximo passo, ao reconhecer que o tradutor “dissolve a diamantização apolínea do texto original já pré-formado numa nova festa signica: põe a cristalografia em reebulição de lava” (ibid.: 181). Abrindo a possibilidade de desorganizar a “diamantização” bem ordenada do original supostamente “pré-formado”, o tradutor também já parece admitir que a diferença aflore no texto traduzido, de maneira mais abrangente do que antes (quando a diferença era admitida apenas nas “liberdades” que se permitia tomar ao “transcriar”). Outro índice que confirma essa idéia é o fato de Haroldo de Campos ressaltar que a noção de mimese em tradução não se relaciona apenas com a idéia de cópia, mas que implica diferença.

De fato, a partir de então, o tradutor revisa seu conceito de “isomorfismo”, preferindo o termo “paramorfismo” para descrever a mesma operação (1981d/1997i: 51, por exemplo). Acentua, nesse vocábulo, o “aspecto diferencial, dialógico”, propiciado pelo sufixo grego “*pará*”, “ao lado de”, como em “paródia” (1986a/1994a: 91). Nessa perspectiva, ressalva que os desvios semânticos ou sintáticos da tradução que faz de “*Blanco*” seguem “precisas opções transformadoras de natureza ‘paramórfica’”, visando a reconfigurar a “informação estética” do espanhol (ibid.: 91-92). No artigo em que resume e faz uma revisão de suas idéias iniciais sobre tradução a partir da leitura de Jakobson e Benjamin, Haroldo de Campos reafirma a tradução como “prática ‘paramórfica’ voltada para o redesenho da ‘função poética’ (Jakobson), do *Darstellungsmodus*, ‘modo de re-presentar’ (ou de ‘encenar’) a *intentio* do original [segundo Benjamin]” (1985b/1987a: 72). Se o termo “isomorfismo” supõe a possibilidade de equivalência entre a “informação estética” do original e da tradução, a noção de “paramorfismo” parece também não refutar essa possibilidade. As opções tradutórias “paramórficas” visam, igualmente, a “reconfigurar” o que é tido como poético no texto. A diferença e a correspondência na relação entre original e tradução, portanto, caminham lado a lado na visão haroldiana.

Ao mesmo tempo em que tenta reformular a relação estabelecida entre original e tradução, através do conceito de “paramorfismo”, a proposta de “transcrição” também tem como objetivo revisar o conceito tradicional de fidelidade. Partindo de Benjamin, a proposta haroldiana de tradução aspira à “hiperfidelidade”, entendida como “fidelidade à re-doação da forma” (1981b: 180; 1985a: 4). Na busca pela “hiperfidelidade”, o tradutor, segundo Haroldo de Campos, é um “coreógrafo da dança interna das línguas”, tendo o sentido (ou o conteúdo) “não como meta linear de uma corrida termo-a-termo”; o conteúdo, ao contrário, é o “bastidor semântico ou cenário pluridesdobrável dessa coreografia móvel” (1981b: 181). Em entrevista, concedida posteriormente, ele aclara o conceito:

Na “transcrição”, ao invés de uma fidelidade pobre e equivocada e [sic] um mero “conteúdo” ou “significado” de superfície, busca-se uma “hiperfidelidade”, que aspira a dar conta não apenas desse “conteúdo” de comunicação (que lhe serve de bastidor ou pano de fundo), mas ainda da própria semantização das categorias sintáticas e morfológicas, da semantização de que também se imanta o nível fônico de um poema, como Jakobson costumava enfatizar, referindo-se à tradução de poesia. (Nóbrega & Giani, 1988: 56-57)

Sua estratégia de tradução, portanto, ainda que leve em conta o aspecto diferencial do qual toda tradução é exemplo, propõe um “novo” tipo de fidelidade, a “hiperfidelidade”, pretendendo transcender a fidelidade “pobre” e “equivocada”. A “hiperfidelidade”, assim, parte da noção de que “arruína toda idéia ingênua de tradução literal, servil” (1981d/1997i: 54). Ao longo dos anos, o tradutor mantém essa noção de “hiperfidelidade” ao original, conforme explica:

O que chamo de transcrição não é uma tradução despreocupada com o original, uma livre criação paralela ao original. Eu considero a transcrição hiperfiel ao original, porque não é fiel apenas ao conteúdo do original, mas ao tratamento formal microestrutural desse conteúdo, a tudo o que está semantizado. (Ferreira & Pinto, 1998: 25)

A noção de “hiperfidelidade” relaciona-se ao conceito de tradução da forma, ou seja, refere-se à fidelidade à forma ou à “literalidade em relação à sintaxe” do original (H. Campos, 1985a: 4). Essa maneira através da qual Haroldo de Campos concebe a tradução pretende ser uma alternativa à “idéia ingênua” que guia as traduções literais, conteudísticas. Realizar uma leitura interferente, ou que resgate “literalmente” os elementos do original, é tido mais uma vez como resultado de uma escolha consciente do tradutor.

4. O quarto momento (1987-1998): a radicalização

O quarto momento da reflexão sobre tradução haroldiana pode ser caracterizado pela **radicalização** aparente do que havia sido exposto anteriormente. A estratégia “usurpadora” de conceber a tradução, avessa a qualquer atitude “servil” do tradutor, caminha rumo à radicalização ao utilizar os pressupostos teóricos defendidos para refletir, por exemplo, sobre tradução bíblica e sobre outros textos também tradicionalmente canonizados, como o de Homero. Tomarei como diretrizes de minha apresentação: “Bere’shith: a cena da origem” (H. Campos, 1984a/1993a); “Qohélet, o-que-sabe: poema sapiencial” (1986c/1990a); “Reflexões sobre a poética da tradução” (1987b); “A Bíblia hebraica: uma biblioteca teológica?” (1988a/1993b); “Três versões do impossível: Wang Wei” (1988b/1997m); “O charme sutil de Hagoromo” (1989/1993c); “Jó: a dialética de Deus”

(1990b/1993d); “Nota prévia” (a *Qohélet*) (1990c); “Comentários” à tradução de *Qohélet* (1990d); “Para transcriber a *Iliada*” (1991/1994c); “Nota prévia” (a *Bere 'shith*) (1993e); “Notas sobre o texto”, referentes a *Hagoromo* (1993f); “Escrito sobre Jade” (1996) e “Notas” de *Crisantempo* (1998).³⁸

Vale ressaltar mais uma vez a fluidez e o caráter provisório dessa divisão delimitada. Dois dos artigos sobre tradução bíblica, por exemplo, são tomados como integrantes desse momento, apesar de estarem cronologicamente inseridos no período anterior. Assim procedo por considerar exatamente esses artigos sobre tradução bíblica como ilustrativos da teorização de Haroldo de Campos levada ao extremo, mesmo tendo em mente que tal radicalização ocorre dentro dos limites das concepções textuais defendidas pelo tradutor.

4.1. Os objetivos da tradução e a responsabilidade do tradutor

Na nota introdutória a *Qohélet* (título hebraico transliterado do *Eclesiastes*), o tradutor ressalta que seu “encontro” com o texto bíblico é um “encontro de poeta”: deixa-se “fascinar” pelo idioma hebraico e pela “**poesia bíblica**” (H. Campos, 1990c: 11, meu grifo). Tanto o *Qohélet*, como o *Bere 'shith* (transcrição do título do *Gênese*) e o *Livro de Jó*, são concebidos como textos “poéticos”³⁹, ou seja, a “escritura bíblica” é tratada “pelos mesmos critérios com que se enfocam textos (poesia ou prosa, a distinção aqui é irrelevante) cuja dominante seja a ‘função poética’ da linguagem”, como explica o autor (H. Campos, 1988a/1993b: 92). É nesse sentido que sua “aproximação ao texto bíblico” é “laica”: o tradutor está “primacialmente interessado em poesia” e não vê incompatibilidade “entre sacralidade e poeticidade” (1984a/1993a: 19). Busca, assim, a “‘reorquestração’ poética do texto bíblico em português” (1990c: 12).

No ensaio em que reflete sobre sua “transcrição” do *Gênese*, o tradutor afirma que sua “meta era vivificar essa poesia primeva (e ao mesmo tempo altamente elaborada) em nosso idioma, abalando-o criativamente com a violência do seu sopro, evitando que esse alento fundamental se perdesse ou se edulcorasse” (H. Campos, 1984a/1993a: 19-20). Essa transformação do original em algo novo é, no

³⁸ Ressalto que alguns textos, pertencentes cronologicamente a esse período, como “Hegel poeta” (1997n/1997o); “O Prometeu dos barões” (1997p) e “Da transgermanização de Euclides: uma abordagem preliminar” (1997r), que não tratam diretamente das concepções de tradução de Campos, serão utilizados posteriormente neste trabalho. Consultarei, ainda, algumas entrevistas, como aquelas concedidas a Nóbrega & Giani (1988); a Scramim (1991); à *Folha de São Paulo* (8/12/96); a Lages (1998) e a Ferreira & Pinto (1998). Apesar de não se enquadrarem no recorte cronológico estabelecido pela tese, as idéias expressas pelo tradutor em entrevista a Carvalho (1999) e no suplemento Mais!, da *Folha de São Paulo*, dedicado à suas traduções homéricas (25/4/99), serão, da mesma forma, empregadas no trabalho. Ressalto ainda que alguns ensaios, como “O que é mais importante: a escrita ou o escrito?” (1992g) e “A língua pura na teoria da tradução de Walter Benjamin” (1997q), também pertencentes cronologicamente a esse período, foram já utilizados neste capítulo por ocasião dos comentários sobre algumas noções benjaminianas (conferir 2.1.1., 3.1.1. e 3.2.).

³⁹ Outros exemplos em que o tradutor concebe a escritura bíblica como “poética” podem ser encontrados, a propósito, em H. Campos (1986c/1990a: 17, 23 e 1990b/1993d: 64).

caso específico dos textos bíblicos, particularmente curiosa, pois enquadra o que é geralmente tido como sagrado em uma dada visão de poesia. O tradutor faz questão de salientar o aspecto revolucionário que seu projeto de traduções de textos dessa natureza instaura em português. Sobre a “transcrição” do *Eclesiastes*, afirma:

quis obter em português, em matéria de tradução bíblica, **o que nunca tinha sido tentado**: um **texto radical**, onde o estilo aforismático-proverbial e o modo cursivo, o solene e o correntio, se cruzassem numa **escritura poeticamente forte** e “pregnante” em nossa língua, ao invés dos produtos **piamente neutros**, ou dos frutos edulcorados das “revisões estilísticas” tributárias do beletismo acadêmico, característicos das versões existentes em nosso idioma. (H. Campos, 1986c/1990a: 32, meus grifos)

De fato, a “inovação” dos textos bíblicos, traduzidos com objetivos poéticos, parece estar, para Haroldo de Campos, na proposta de produzir um “texto radical”, “poeticamente forte”, avesso a qualquer possibilidade de versão considerada “neutra”. Registra, em seus apontamentos, o que chama de “efeitos de transcrição” do *Gênese*, efeitos esses “que visam reproduzir, paramorficamente, ora certos giros sintáticos do original, ora certas peculiaridades lexicais; que recapturam aqui uma etimologia de vibração metafórica, ali um jogo paronomástico, **aspectos geralmente obscurecidos nas traduções convencionais**” (H. Campos, 1984a/1993a: 23, meu grifo). O “empenho” haroldiano está em alcançar uma “reconfiguração -- em termos de ‘trans-criação’” -- desses elementos do texto bíblico (1993e: 11). A estratégia “transcriadora”, portanto, recusa o que fazem as traduções “convencionais”, partindo da leitura “poética” da Bíblia, assim como fazem os “tradutores modernos, interessados na restituição da força poética do original hebraico” (1986c/1990a: 36). O tradutor segue, por exemplo, a trilha de Henri Meschonnic, que analisa os cinco primeiros versículos do *Gênese* em suas versões para o francês, latim (*Vulgata*) e inglês (*King James Version*) e, conforme Haroldo de Campos explica, propõe uma transposição criativa (‘tradução-texto’) dos referidos cinco versículos”, recusando a “mera tradução veicular, do ‘significado’” (1984a/1993a: 18).

Assim como Haroldo de Campos tem como meta “vivificar” os textos bíblicos através da “transcrição”, o mesmo acontece com a tradução do Canto I da *Iliada* homérica, sobre a qual declara: “com o escopo de dar uma **nova vitalidade** ao verso traduzido, mobilizo todos os recursos do arsenal da moderna poética nesse sentido” (1991/1994c: 14, meu grifo). No caso dos epítetos de Homero, “esse **efeito vitalizador** pode ser obtido através da cunhagem de compostos, isomorfos em relação a essas virtuais ‘metáforas fixas’ que brasonam os heróis gregos e seus deuses” (ibid.: 15, meu grifo). Como avalia Haroldo de Campos, suas “técnicas” para traduzir poemas chineses, com os “recursos da poesia

moderna”, “seguem e **radicalizam** a lição paradigmática de Ezra Pound” (1996: [s.p.], meu grifo).

Haroldo de Campos assume inteiramente a responsabilidade com relação às “inovações” teorizadas e praticadas em suas “transcrições”. Por exemplo, afirma que o “projeto e execução, em todos os seus aspectos”, da tradução que faz do *Eclesiastes*, são de sua “exclusiva responsabilidade” (H. Campos, 1990c: 12). Em relação ao projeto de “recriação” da “peça-poema” *Hagoromo*, o tradutor repete observação semelhante. Recebe de uma ex-aluna uma “versão pedagógica” do texto, “exatamente aquilo” que precisava para “transcriar” a peça (1989/1993c: 17). A referida “versão pedagógica” compreendia: “Linha a linha, a reprodução do texto original; sua transcrição fônica; uma versão literal, na ordem sintática japonesa; uma segunda versão, já normativizada” (ibid.: 18). Esse “mapeamento do tesouro”, juntamente com outras traduções disponíveis, permite a ele entregar-se à sua “empresa de ‘transcrição’”, empresa essa de sua “livre responsabilidade, evidentemente” (ibid.: 18). Assumir a responsabilidade pelas opções que adota parece relevante nesse momento e, a meu ver, ocorre não apenas porque ao longo de todos esses anos Haroldo de Campos constrói um nome, mas também por ter certa consciência de seu papel autoral nas traduções realizadas. Essas afirmações referentes à responsabilidade do tradutor parecem enfáticas, sobretudo, porque dizem respeito a traduções de textos considerados canônicos, sagrados ou “impossíveis” de serem traduzidos, como a poesia oriental (1988b/1997m: 182), justificando, dessa forma, as estratégias tradutórias teorizadas pelo tradutor em questão.

Por considerar seu projeto inovador, por conceber os textos a serem traduzidos de forma inusitada, como no caso dos textos bíblicos, e por assumidamente “vitalizar” tais textos através da “transcrição”, Haroldo de Campos, a essa altura de sua reflexão, sugere que essa proposta seja seguida por qualquer tradução que tenha pretensões “criativas”.

4.1.1. A “transcrição” como modelo a ser seguido

Ao longo de sua trajetória, Haroldo de Campos traduz partes ou fragmentos de várias obras originais. Do *Finnegans Wake*, por exemplo, “transcria” sete fragmentos (sendo dois desses com Augusto de Campos); dos *Cantos*, de Pound, faz uma “tradução conjunta” de dezessete deles, da qual também participam Augusto de Campos e Décio Pignatari; do *Faustus*, de Goethe, “transcria” duas cenas finais da Segunda Parte; do *Paraíso*, de Dante, “hipertraduz” seis Cantos, os “mais inçados de dificuldades”, segundo ele (1978a: 7). Esses Cantos representam o

Périplo e balizamento iniciais para -- talvez -- uma cosmonáutica mais vasta no futuro: a transluminação da escrita paradisíaca no seu *corpus* total de 33 Cantos, valendo estes 6, aqui

estrategicamente reunidos, como **paradigma operacional a perseguir**. (H. Campos, 1978a: 7, meu grifo)

O próprio tradutor, de fato, chega a retomar os “balizamentos iniciais”, delineados na “transcrição” de parte do texto de Dante, em algumas outras “transcrições”, como, por exemplo, na peça *Hagoromo*. Começa a “nutrir o projeto de recriar essa peça-poema” no final da década de 50, quando inicia seus estudos da língua japonesa (H. Campos, 1989/1993c: 17). Traduz, em primeiro lugar, o “Canto final do coro” (1960a/1976a) para, nesse quarto momento, concluir seu projeto, traduzindo a peça integralmente (1989/1993c). A tradução, tal como Haroldo de Campos a propõe, “trabalha em concentração, não em expansão”, daí sua preferência pelo “fragmento”, pelo “excerto” (1981d/1997i: 55). Nas traduções desse período, o tradutor continua se concentrando em partes das obras eleitas, considerando suas “transcrições” como “modelo” a ser seguido, não apenas por ele, mas por outras traduções que se pretendam criativas, conforme sugeria em relação ao *Paraíso*.

No que diz respeito às traduções dos textos bíblicos, traduz os doze capítulos que compõem o *Eclesiastes*, o fragmento inicial do *Gênese* (capítulo I, versículos 1 a 31 e capítulo II, versículos 1 a 4) e o capítulo XXXVIII do *Livro de Jó*. Propõe que sua “operação tradutora”, especificamente em relação aos dois últimos livros supracitados, produza um texto “forte, enquanto poesia em português, a ser cotejado com as versões convencionais como um **virtual exemplo contrastivo do que há por fazer**, nessa matéria, em nosso idioma” (1993e: 11, meu grifo). Para Haroldo de Campos, “não temos”, em português, “**nada de comparável** a esse panorama [de poesia bíblica, da forma proposta por ele]” (1986c/1990a: 40). Essa lacuna poderia ser preenchida pela “transcrição”, como sugere nas citações apresentadas. Em vários momentos de seus comentários, a propósito, o tradutor proclama a “eficácia poética” de seu procedimento (1993f: 44).⁴⁰ No tocante à *Iliada*, Haroldo de Campos realiza um “experimento tradutório”, em que se encontra

empenhado em recriar, em nossa língua, quanto possível, a **forma de expressão** (no plano fônico e rítmico-prosódico) e a **forma do conteúdo** (a “logopéia”, o desenho sintático, a “poesia da gramática”) do Canto I da *Iliada*. Longe de mim a intenção, excessiva para meus propósitos, de uma tradução integral do poema. Desejo, tão-somente, constituir um modelo intensivo, um paradigma atual e atuante, de “transcrição” homérica. (1991/1994: 14)⁴¹

⁴⁰ Ver também, H. Campos (1988b/1997m: 180), por exemplo.

⁴¹ Haroldo de Campos reafirma, em entrevista, que sua “preocupação inicial”, em relação ao texto de Homero, “era constituir um ‘modelo’ de como traduzir criativamente – ‘transcriar’ – a poesia homérica, com os recursos do arsenal poético da modernidade” (“A *Iliada* de Haroldo”, *Folha de São Paulo*, 25/4/99). No entanto, também parte para a integralização da tradução desse texto, lançando a tradução do “Canto 2” da *Iliada* em 1999, e prometendo a “tradução integral” desse poema. Empenha-se em “conservar o mesmo teor criativo” que está concentrado no “fragmento ou excerto paradigmático”, como afirma na referida entrevista.

A proposta de tradução haroldiana, mesmo que seja exposta em pequenas amostragens, apresenta-se como um “modelo intensivo”, suficiente para ensinar como deve ser uma tradução eficiente, em termos poéticos. Ao proclamar sua própria estratégia de tradução como modelo a ser seguido, Haroldo de Campos está, obviamente, exercendo a autoridade proporcionada por sua assinatura que, a essa altura, já tem aprovação de uma comunidade de leitores e críticos. Esse fato, em si, não é censurável; parece lógico que, fazendo uso de seu prestígio, o referido tradutor queira não apenas difundir suas idéias sobre tradução como também sugerir a maneira pela qual as traduções que se pretendem “criativas” devem ser feitas. Mas, apresentar seu projeto quase como uma exclusividade em “eficácia” poética, praticamente não abrindo possibilidades a outras opções estéticas, é uma atitude que beira, no mínimo, o egocentrismo e a imodéstia. Essa certeza de que a estratégia de tradução que propõe é a mais eficiente relaciona-se ao caráter pedagógico de seu projeto: mostrando como se traduz “criativamente”, através de fragmentos traduzidos, ele pretende instituir um paradigma tradutório, ensinando, por meio dele, um modelo poético que, conseqüentemente, também é eficiente.

4.2. As (des) pretensões do tradutor

Ao mesmo tempo em que sugere a “transcrição” como “paradigma”, Haroldo de Campos não tem a “intenção” de traduzir certas obras integralmente durante esse período. Parece haver na postura do tradutor certa incongruência em relação à atitude de humildade. Além de considerar que a tradução integral de certas obras é “excessiva” para seus propósitos (1991/1994: 14), afirma, em outro nível, que as traduções coligidas em *Qohélet / o-que-sabe*⁴², por exemplo, não têm, “de modo algum, a desmesurada ambição de restituir uma suposta ‘autenticidade’ da língua original, nem do ponto de vista filológico, nem do ponto de vista hermenêutico”: não aspiram a “repristinam nenhuma ‘verdade’ textual” e não se nutrem de “nenhuma ilusão ‘purista’” (H. Campos, 1990c: 11). O mesmo tipo de observação se repete em relação às traduções reunidas em *Bere 'shith: a cena da origem*: “Enfatizarei, apenas, que não busco em minhas traduções bíblicas, uma suposta ‘autenticidade’ ou ‘verdade’ textual” (1993e: 11). Seu esforço está, no que se refere à tradução do *Qohélet*, em buscar “reconfigurar uma ‘imagem’ possível da linguagem do original” (1990c: 12, meu grifo). Assim, afirma que as notas e comentários que acompanham essas traduções,

não têm a pretensão de uma exegese propriamente dita, com foros de originalidade. Propõem-se, simplesmente, manifestar os critérios que nortearam as escolhas privilegiadas na operação tradutória, bem como elucidar [...] pontos obscuros ou controversos do texto, trazendo à cena

⁴² Na verdade, trata-se apenas da tradução de parte do *Eclesiastes*, apesar de Haroldo de Campos referir-se a ela no plural.

interpretações -- por vezes colidentes -- colhidas nas várias fontes de que pude dispor ao longo do tempo. Trata-se, antes de mais nada, da exposição de um “canteiro” de trabalho. (1990c: 12)

Seguindo os mesmos critérios defendidos anteriormente, Haroldo de Campos tenta “hebraizar” o português, ao invés de aporuguesar o hebraico dos textos bíblicos (1986c/1990a: 32). Para o tradutor, da mesma forma, a “hebraização” não tem a “ambição desmesurada” de resgatar a “autenticidade” perdida do texto original (ibid.: 32-33).

As idéias defendidas nesses ensaios, por um lado, parecem trazer à tona uma consciência do tradutor quanto à impossibilidade de resgatar a autenticidade do original; Haroldo de Campos aparentemente abre mão da “ambição” de restituir uma “verdade” do texto original e essas declarações podem, inclusive, ser relacionadas às noções desconstrutivistas a que ele mesmo alude. Por outro lado, o próprio tradutor revela o lado ambicioso de sua “operação tradutória”. Afirma, por exemplo, que o referido procedimento de “hebraização” supõe, “tão-somente, o projeto operacional de **resgatá-lo** [o texto original], quanto possível, **em sua poeticidade**, ampliando os horizontes de minha língua” (1986c/1990a: 33, meus grifos). O projeto de “transcrição”, portanto, apesar de desistir do desejo de revelar a “verdade” do original, convive com a pretensão de “resgatar” sua “poeticidade” e “ampliar os horizontes” do português.

4.3. Reinventar e / ou recuperar o original?

A proposta teórica haroldiana oscila entre os pólos da reinvenção, da “reimaginação”⁴³ dos aspectos “poéticos” do texto original e da “recuperação” desses aspectos, desde o início de sua reflexão. Essa dupla proposta figura também em seus artigos mais recentes aqui enfocados. Sobre a tradução do *Qohélet*, afirma:

Deixei-me livre [...] para atender com certa flutuação, onde necessário, às injunções do texto de minha “transcrição” em português, sempre que o âmbito fonossemântico de minha língua me fosse propício e me sugerisse uma alternativa pertinente e **poeticamente** mais eficaz, no sentido poundiano da operação poética (que, nesses casos, envolve a conjugação de **melopéia e logopéia**: as figuras sonoras, por um lado; por outro, a dança interior das palavras, ou em termos de Jakobson, a “poesia da gramática”). (H. Campos, 1986c/1990a: 31)

⁴³ Em entrevista, Haroldo de Campos faz uma diferenciação entre a “transcrição” e a “reimaginação”. Para ele, esse segundo termo “é empregado em casos bastante específicos -- por exemplo, a tradução de poesia chinesa”, em que faz “uma coisa mais parafrásica” (Ferreira & Pinto, 1998: 25; conferir também H. Campos, 1988b/1997m: 171). Essa diferenciação refere-se, novamente, a uma possibilidade de gradação do processo tradutório, em que se considera o tradutor passível de interferir mais ou menos no texto original, conforme sua intenção explícita. Sobre essa discussão, consultar 3.2. deste capítulo.

Ainda sobre a mesma tradução, no caso da expressão registrada pela *Vulgata* como “*afflictio spiritus*” (“aflição de espírito” ou, segundo a *Bíblia de Jerusalém*, “correr atrás do vento”) que aparece no versículo quatorze do primeiro capítulo (1986c/1990a: 37), o tradutor comenta:

inspirei-me na versão de GC [Guido Ceronetti] para definir minha escolha, embora o tradutor italiano não chegue à síntese “fome-vento” na qual culminei, por me parecer mais apta a transmitir, nas repetições, o impacto fonossemântico do construto original (em português, temos o precedente expressivo dos compostos sousandrados: “espuma-vida”, “nuvens-sonhos”, “relâmpagos-olhares”, p. ex., verdadeiras cápsulas metafóricas [...]). (1986c/1990a:38)

No *Gênese*, conforme afirma, também recorre às “cápsulas metafóricas” de Sousândrade para traduzir certas expressões (“*veriah 'elohim*” por “e o sopro-Deus”, por exemplo) (ibid.: 28). O refrão que é o “leitmotiv” de *Qohélet*, “*havel havalim / hakkol hável*”, em hebraico, e “*Vanitas vanitatum omnia vanitas*”, segundo a *Vulgata*, também é “transcriado” levando-se em conta Guimarães Rosa (ibid.: 37). A solução do tradutor é “névoa de nadas / tudo névoa-nada” que, segundo ele, “combina a acepção primeira de ‘vapor’ (névoa) com outra, também material, de ‘insignificância’, ‘ninharia’ (nada, nadas)” (ibid.: 37), pois o termo *hével* significa “vapor” e “só figuradamente quer dizer vaidade”, como explica (ibid.: 36). Sua opção lembra, “sonora e semanticamente, o ‘nonada’ que Rosa encontrou à sua disposição no léxico da língua e revitalizou ontologicamente no remoinho metafísico do *Grande Sertão*” (ibid.: 37). A “reimaginação” do texto bíblico, assim, se dá também via “transculturação”. Em relação ao título do *Eclesiastes*, Haroldo de Campos o “transcria” mantendo a transcrição do próprio nome hebraico: *Qohélet*, em que a “grafia peculiar, além de transliterar os caracteres hebraicos, inspira-se na adotada precursoramente pelo dramaturgo Qorpo Santo” (1990d: 111). Acrescenta, porém, como uma espécie de “aposto”, uma das possíveis traduções do nome hebraico, “valendo-se de um modo de dizer popular, que evoca o saber de uma pessoa experimentada [...]: ‘aquele que sabe das coisas’” ou, na solução que propõe, “o-que-sabe”; sua “réplica”, como observa, além disso, “‘cita’ as iniciais do nome-fonte: OQ-QO” (ibid.: 111).

Partindo da constatação de que “tudo é citação -- tecer e entretecer-- na literatura bíblica” (1988a/1993b: 110), Haroldo de Campos declara: “tomei a liberdade de acrescentar em minha ‘transcrição’ do Livro d’O-que-Sabe, dois acordes, como glosa marginal ou assinatura esgarçada em linha-d’água do intérprete-tradutor” (ibid.: 110). Traduz “*divrê-hêfetz*”, do capítulo XII, versículo 10, (“estilo atraente”, segundo a *Bíblia de Jerusalém*), por “o prazer das palavras”, em “homenagem” a Roland Barthes (ibid.: 110; 1986c/1990a: 39). Também deixa expresso seu “tributo” a Mallarmé “transcriando” “*veláhag harbê / yegi ath basar*”, do mesmo capítulo, versículo 12 (“e muito estudo

desgasta o corpo”, na *Bíblia de Jerusalém*), por “e excesso de estudo / entristece a carne” (1988a/1993b: 110). Em relação à “peça-poema” *Hagoromo*, o tradutor comenta que procura adotar uma “outra” estratégia, definida como “hiperpoundiana”. Assim,

em vez de um mero substitutivo esteticamente vacilante, pelo qual o tradutor “fiel”, à medida que o produz, vai-se apressurando em pedir desculpas quanto ao resultado, dispus-me a configurar um texto poeticamente eficaz, minuciosamente trabalhado, autônomo como obra de arte verbal, dentro dos recursos da língua portuguesa, extremados, quando necessário, para responder ao impacto do original. (H. Campos, 1989/1993c: 16-17)

Essa “transcrição” busca evitar o “rudimentarismo literal”, a “banalidade explicativa” e o “exotismo” edulcorado, fácil” (H. Campos, 1989/1993c: 17). Busca, então, uma “outra” estratégia de tradução, que tem como objetivo “reimaginar” o “texto de partida” (ibid.: 17). Sobre um dos exemplos que apresenta, ao comentar essa “transcrição”, afirma:

Traduzi *meigetsu* (*mei*: clara, brilhante; “sol e lua juntos”; *getsu*: lua) por “lua clariluna”. Inventei, assim, um verbo composto que recupera a duplicação do *kanji* [ideograma] de “lua” no original [...]. O resultado, adequadamente espacejado, é um minipoema [...] -- repliquei com um “concentrado” poético de tipo imagístico. (H. Campos, 1989/1993c: 19)

Ao “reimaginar” poemas de Wang Wei, da mesma maneira, o tradutor procura dar uma “disposição espacial” ao original (H. Campos, 1988b/1997m: 172), preocupando-se com o “arranjo tipográfico do poema” e com sua economia e sonoridade (ibid.: 175). Na tradução de poesia clássica chinesa, permite-se “algumas idiossincrasias”, que dizem respeito, por exemplo, à eliminação dos títulos dos poemas de Li Po para “evitar interferência em sua disposição tipográfica” (1996, [s. p.]). A tradução que faz do poema “À espera dos bárbaros”, de Konstantinos Kaváfis, caracteriza-se pela “adaptação ‘intertextual’” de um dos “mais famosos versos de Drummond”, transformado na versão haroldiana em “Essa gente não rimava conosco, mas já era uma solução”, no verso final do autor grego (1998: 359).

Colocando-se explicitamente como “radical”, a estratégia adotada por Haroldo de Campos, no entanto, tenta “recuperar” os procedimentos “poéticos” do original: de *Hagoromo*, o tradutor procura “extrair as metáforas encasuladas nos ideogramas” (1989/1993c: 19) e, no Canto da *Iliada*, busca “estabelecer uma correspondência verso a verso com o original (ou seja, obter, em português, o mesmo número de versos do texto grego)” (1991/1994c: 14). Em relação às traduções bíblicas, ele busca “recuperar”, por exemplo, os efeitos do *Eclesiastes* com “recursos de nossa língua” (1986c/1990a: 21); procura, “sempre que possível”, observar o “princípio de equivalência no plano lexical” (ibid.: 31). Afirma, ainda, que, “ao lado do tom elevado-sentencioso, dominante em muitas passagens”, busca

“manter o registro irado, o registro irônico, o registro ‘gozoso’ (do prazer no comer, no beber, no amar), além do registro pragmático” do original qohelético (ibid.: 35). Na tradução do *Gênese*, procura “redesenhar o jogo fonossemântico do original” (1984a/1993a: 27); tenta “reter” a “cumplicidade de ressonâncias que perpassa na poesia bíblica”, julgando ter “recuperado” a “imagem precedente” desse original (ibid.: 29), mesmo não tendo essa “ambição”, como discuti em 4.2. Procura “recapturar, semântico-sintaticamente, a disposição do texto hebraico” (ibid.: 31); enfim, busca “fórmulas” para “preservar a força do hebraico” em várias soluções (ibid.: 30). Nas traduções de poemas gregos de autores como Alceu, Safo e Parmênides, igualmente, tem a “preocupação” de “recuperar, tanto quanto possível, a forma fônica do original” (1998: 359).

Na proposta de Haroldo de Campos, a “usurpação” coexiste, como se pôde notar, com a preocupação de “responder” ao original, recuperando os elementos que lhe são supostamente intrínsecos. Ao percorrer os caminhos explorados pelo tradutor, procurei mostrar que os textos analisados ao longo deste capítulo propõem um desfecho aparentemente diferente para o “enredo” apresentado no primeiro capítulo. Todavia, à interferência no texto traduzido, por ele defendida, subjaz a busca por uma fidelidade aos aspectos “poéticos” supostamente inerentes ao original, o que torna sua postura teórica não tão inovadora como aparenta. Antes da análise das noções de fidelidade na reflexão haroldiana, confrontando, por um lado, a posição que assume ao “tomar liberdades” em relação ao texto original e aquela em que declara ser “fiel” a esse original, e relacionando, por outro lado, essas noções à questão do cânone, enfocarei as concepções de tradução de Augusto de Campos, objeto do quarto capítulo.

CAPÍTULO IV - AUGUSTO DE CAMPOS COMO CONSTRUTOR DE IMAGENS DE CERTOS AUTORES, TEXTOS E PERÍODOS LITERÁRIOS

Eu renunciei a me reger
 Desde o dia em que os olhos pus
 No olhar que vi transparecer
 No belo espelho em que reluz.
 Espelho, pois que te vi bem,
 Morri na luz de teu reflexo.

Bernart de Ventadorn, “Canção”,
 tradução de Augusto de Campos

1. Consonâncias: onde as vozes de Augusto e Haroldo de Campos ecoam

1.1. A tradução como (re-) criação

Desde seus primeiros escritos sobre tradução, Augusto de Campos também tem a preocupação de diferenciar sua atividade enquanto tradutor, definindo sua atuação num território que abarca a “liberdade” frente ao original e que repudia qualquer tipo de “literalidade”, entendida como uma forma de “rudimentarismo” tradutório, para utilizar as palavras de Haroldo de Campos (1989/1993c: 17). Também nutrido das lições de Pound, seu objetivo é “recriar” o original.¹ Ao comentar suas traduções do poeta provençal Arnaut Daniel, Augusto de Campos ressalta:

Tratei de observar o principal esquema das rimas, assim como um ritmo aproximado, tanto quanto possível, do original, **com algumas liberdades** que, espero, me serão relevadas, face à não pequena dificuldade da empresa. [...] [U]tilizei-me, para o melhor entendimento do difícil provençal arnaldiano, principalmente das traduções de André Berry e Segismundo Spina. **Não se trata, porém, no meu caso, de uma versão literal**, embora eu tenha procurado respeitar o espírito da obra. Que **meu objetivo é, essencialmente, o de recriar em português** alguma parcela que seja da poesia e da técnica poética do texto. (1964a/1968a: 32-33, meus grifos)

Do mesmo modo, ao discorrer sobre outras traduções de poesia provençal, após alguns anos, declara: “**Não são, como se sabe, traduções literais as que faço.** Tento a “**transcrição**” (1982c/1987a: 26, meus grifos). Como Haroldo de Campos, o tradutor diferencia suas traduções daquelas por ele consideradas “literais”, utilizando-as apenas como um meio de atingir a “recriação” e empregando, portanto, os mesmos pressupostos do “laboratório de textos” haroldiano. Seu propósito é “recriar,

¹ Ana Helena Barbosa Bezerra de Souza (1993), em sua dissertação de mestrado, faz uma análise da influência de Pound na trajetória de tradução de Augusto de Campos. Como afirma a autora, dar “importância à tradução, colocá-la lado a lado com a criação ou, quando menos, valorizá-la enquanto atividade criativa é uma característica tipicamente poundiana” (ibid.: 61). Sobre esse aspecto, conferir principalmente o capítulo III da referida dissertação, sobretudo o subitem 2.1.

acima de tudo, a beleza estética do original”, como comenta no tocante às traduções de Rimbaud que realiza (1992: 18).

Tradução, para Augusto de Campos, é “radicalidade” (1966b/1971b: 126), é “meticulosidade” (ibid.: 132) e constitui uma tarefa “inelutavelmente pessoal” (ibid.: 138). Ao tecer comentários sobre sua tradução de poemas de Mallarmé, afirma: “Não hesitei em chegar a **soluções extremadas**, que, embora **inexistentes** por vezes num trecho particular do original, parecem-me justificar-se plenamente dentro da poética mallarmaica” (A. Campos, 1967d/1974c: 28, meus grifos). De fato, a partir dessa citação, pode-se perceber que o tradutor aparentemente leva ao extremo o caráter “pessoal” da tradução, incluindo, como Haroldo de Campos, aspectos reconhecidamente “inexistentes” no original. É nesse sentido que, por exemplo, altera o título de um poema de Leonardo Sinisgalli, com a observação de que assim procede por achar o título original (“*Strepita la Campana al Capolinea*”) “muito longo” (1984e/1989i: 65). Nessa perspectiva, também se permite alterar a acentuação dos versos na tradução de “Herodias”, de Mallarmé, e de “A jovem parca”, de Valéry (1987e: 42, meu grifo).

Augusto de Campos, portanto, concebe a possibilidade de uma tradução “literal”, em que fossem possíveis a transparência e o descomprometimento do tradutor, e uma tradução não-litera, poética e criativa, que estaria num nível diferenciado em relação à primeira. Até dentro de uma mesma tradução, essa coexistência entre literalidade e não-litera é considerada possível. Na introdução às traduções de poemas de Gertrude Stein, Augusto de Campos observa que suas “versões mantêm uma razoável literalidade”, e que se permite “romper [tal “literalidade”] aqui e ali para tentar recriar em nosso idioma as inter-relações entre palavras de mesma dimensão física ou de formação semelhante” (1990b: [s.p.]).

Assim, ao mesmo tempo em que Augusto de Campos considera possível propor uma “tradução literal” de parte do poema “*Zanquézi*”, de Vielimir Khlébnikov (1985c/1989k: 91), “rompe” essa literalidade que supõe voluntária para propor uma “intradução” do mesmo fragmento (ibid.: 86). O conceito de “intradução”, como ele explica, tenta situar o original em um campo interdisciplinar, expandindo a noção do que deve ser traduzido, e explicitando, podemos completar, o que é lido pelo tradutor. Augusto de Campos explica, em entrevista, esse conceito peculiar de sua trajetória:

A tradução como criação, e, **no meu caso particular**, aquilo que chamei de “**intradução**”, ou seja, a tradução intersemiótica, que transcodifica em achados não-verbais elementos do texto original, aponta já para o terreno da transcrição interdisciplinar. (Adriano, 1998: 9, meus grifos)

A “intradução”, ainda nas palavras de Augusto de Campos, é uma “recriação”, em termos de uma “paráfrase visual” (1985c/1989k: 93). Como na teorização de Haroldo de Campos, a simples cunhagem de um termo alternativo à tradução -- neste caso, “intradução” -- já indica o desejo de se fazer algo diferente do convencional, algo “especial”:

re-criar é a meta
de um tipo especial
de tradução:
a tradução-arte

mas para chegar à
re-criação
é preciso identificar-se
profundamente
com o texto original
e ao mesmo tempo
não barateá-lo
enfrentar todas as suas
dificuldades
tentar reconstituir
a criação
a partir de cada palavra
som por som
tom por tom

é uma questão de forma
mas também
é uma questão de alma. (A. Campos, 1986r)²

Note-se, sobretudo, a preocupação formal com a tradução e o cuidado em não “baratear” o texto original. Outra questão que aflora a partir desse fragmento é a noção de “identificação” profunda entre tradutor e original, que se relaciona ao desejo menardiano de ser o próprio autor do texto em língua estrangeira, como discuti anteriormente. Tal concepção de tradução conjuga forma e alma, conforme afirma Augusto de Campos também em outras ocasiões, como na introdução às traduções de Hopkins:

A proposta, em suma, é a de construir, a partir de Hopkins, poemas legíveis em português -- belos e complexos poemas, que querem responder à arte com mais arte. Poemas que não precisem de desculpas nem peçam perdão por existirem. Forma. [...] Alma. [...] Forma e alma. Esta é a meta. Tradução-arte. Conversa entre poetas. O resto é prosa. (1991a: 16)

² Nessa e em outras citações da obra *O Anticrítico*, sigo a disposição gráfica do original.

Sem pudores, Augusto de Campos classifica o conjunto de suas traduções dos poemas de Arnaut Daniel como “a **única versão poética** para qualquer língua de todas as 18 canções” do poeta (1987c: 21, meu grifo). Apresentar as traduções como versões “poéticas”, autônomas em português, é preocupação do tradutor:

Quem conhece o que eu penso da arte de traduzir revelará, eu espero, a escassez de textos e de autores, sabendo que a raridade, nesse tipo de empreendimento, é até certo ponto previsível, e preferível à abundância facilitária. **Pois a minha aspiração** (e a de mais alguns poucos, minoritários e marginais) -- contra a ideologia das traduções-ônibus, quantitativas e sem qualidade -- **é a de criar**, a partir da provocação do original, **verdadeiros poemas**. Textos esteticamente apreciáveis em português, e não o mais ou menos dos aleijões em pés-quebrados, indefectível e incurável hábito entre nós. (1993b: 10, meus grifos)

Augusto de Campos almeja, portanto, livrar o panorama da tradução de seus maus “hábitos”, curar a realização de traduções da deformidade que faz com que se arrastem, anônimas, distantes de alguma aspiração artística. Entretanto, cabe aqui um parêntese. Se sua atitude, como afirmei acima, parece oposta à dos tradutores que se escondem atrás de desculpas por não conseguirem captar o “espírito” do texto original, uma análise mais aprofundada dessa atitude indicará a proximidade que guarda com uma concepção tradutória mais tradicional. Como Haroldo de Campos, dessa maneira, apóia a idéia de “transcrição”, que se pretende inovadora, num arcabouço teórico essencialista. Assim, apenas para citar alguns exemplos, pretende “preservar na tradução” a “sonoridade bizarra das rimas” de poemas do provençal Marcabru (1967e/1978f: 33); declara o “desejo de chegar mais perto da precisão especular do original” de Dante (1986p: 16), e tenta “manter ao máximo a disciplina do original na construção [em português]” de poemas de Hopkins (1991a: 13). Apesar dessa pretensão de repetir o que supostamente está no original, o tradutor deixa claro que seu empreendimento é diferente e, porque difícil, raro:

A meta -- em suma -- é a tradução-arte. Essa modalidade de tradução só pode ser rara, porque mais exigente e rigorosa. E se é mais exigente e rigorosa é porque sabe que a poesia é rara. Como disse Borges: “Es muy raro, en verdad, escribir un poema”. É preciso respeitar mais a poesia. E os poetas. (1993b: 10)

“Recriar” ou “transcriar” é, assim, uma questão de respeito pelo poema e pelo poeta, uma forma de livrá-los das imperícias tradutórias, de livrá-los da morte. É por essa razão que Augusto de Campos afirma que, por exemplo, traduzir Hopkins “sem rematerializar a sua complexa elaboração formal é

anular a sua personalidade, reduzi-lo à vala comum, assassinar o poeta” (1991a: 11-12, meu grifo). As novas “faces” dos poetas que Haroldo e Augusto de Campos reavivam / arquitetam são importantes para a compreensão do papel que a tradução assume na proposta da poesia concreta.

1.2. A tradução como crítica

Seguindo também o impulso de Pound, Augusto de Campos concebe a tradução como atividade crítica. Explica Augusto de Campos: “Outrossim, ou antes, outronão: **tradução é crítica**, como viu Pound melhor que ninguém. Uma das melhores formas de crítica. Ou pelo menos a única verdadeiramente criativa, quando ela -- a tradução -- é criativa” (1978n: 7, meu grifo). A crítica, assim como para Pound e para Haroldo de Campos, relaciona-se ao estabelecimento de um “paideuma”: “Vendo o que eles [os poetas do passado] fizeram no seu tempo aprendemos melhor o que fazer ou não fazer -- porque já foi feito melhor -- no nosso” (ibid.: 7). Há a preocupação poundiana de se ordenar o conhecimento (autores, textos, neste caso) para que não se gaste tempo com “itens obsoletos” (ibid.: 8).

A seleção de autores empreendida por Augusto de Campos e, sobretudo, a maneira como são lidos, são responsáveis pela instituição de uma maneira de ler que parece ter como um dos únicos objetivos a afirmação da poética concretista. Como observa Ana Cristina Cesar, Augusto de Campos “assume a postura de um professor que vai mostrar às crianças (de um país subdesenvolvido) o que devem ler e de que modo devem ler” (1988: 144). Esse ato pedagógico assumido pelos Campos, no entanto, como venho argumentando, não é inócuo, mas é movido por interesses que se referem à valorização de uma concepção poética. Para Cesar, os autores e textos que Augusto de Campos escolhe para traduzir, estão muito ligados a Ezra Pound (ibid.: 143). Mais que isso, o que o tradutor brasileiro parece tentar fazer é não se restringir ao “paideuma” poundiano³, alargando-lhe as fronteiras, através de autores e textos não traduzidos por Pound:

O próprio Pound não traduziu mais do que 10 canções [das 18 compostas pelo provençal Arnaut Daniel]. Seria, talvez, pretensioso ir além desse marco -- e até inútil, ante a virtuosidade inexcelsível dos textos arnaldianos [sic] -- se traduzir não fosse também um modo de lê-los, poética e criticamente, e de conviver com a obra, quem sabe até revivê-la em alguns momentos privilegiados. Disposto a traduzir o que fosse possível, cheguei, inesperadamente, ao número dezoito [sic]. (A. Campos, 1982c/1987a: 26)

³ Para um panorama sobre o “paideuma” poundiano, consultar, a título de ilustração, Pound (1934a/1995: 161-218) e A. Campos (1983b/1993a: 20-21). As escolhas de Pound, como as dos Campos, são ecléticas, incluindo, apenas para dar alguns exemplos, poesia provençal e simbolistas franceses.

Se o próprio Augusto de Campos reconhece os obstáculos de se traduzir o “difícil provençal arnaldiano” (1964a/1968a: 32-33), é, no mínimo, improvável que chegue “inesperadamente” à totalidade das traduções dos textos de Daniel. O tradutor brasileiro, portanto, parece pretender superar seu precursor; em outro texto, a propósito, Augusto de Campos discute explicitamente as “imperfeições e lacunas” do “paideuma” de Pound (1983b/1993a: 21), apontando, por exemplo, a ausência de Mallarmé (ibid.: 21), o que muito o incomoda. O papel de que tanto Augusto como Haroldo de Campos se incumbem será exatamente o de preencher as “lacunas” deixadas por Pound, completar-lhe a “lista”, redescobrir outros “inventores” e “mestres”, no sentido poundiano, ou seja, escritores que, respectivamente, descobriram um “novo processo” literário e que “combinaram um certo número de tais processos e que os usaram tão bem ou melhor que os inventores” (Pound, 1934a/1995: 42).

A questão da crítica assume, nos ensaios de Augusto de Campos, papel de extrema relevância e, como a tradução, parece também pretender assumir uma outra função, a de difundir uma determinada maneira de ler e conceber a linguagem poética. A noção que o tradutor apresenta sobre crítica pretende, também como a tradução, fugir do convencional e chamar a atenção por seu aspecto inusitado. Tomo como exemplo o livro *O Anticrítico*, de 1986. Já a partir do título percebe-se que se trata de uma nova forma de criticar, talvez uma “anticrítica”, por romper os padrões críticos convencionais. A própria apresentação dos textos de Augusto de Campos é diferenciada, e o autor reconhece a surpresa por ela causada, pois, como relata,

muitos pensaram que se tratasse de poesia. O que eu pretendia, no entanto, era apenas uma prosa ventilada -- “ventilated prose”, na expressão de Buckminster Fuller [...]. Cansado de critiquês, a linguagem inevitavelmente pesada e pedante das teses sem tesão e das discussões dessoradas em que se convertera, em grande parte, a discussão da poesia entre nós, [...] me disse, com esperança: por que não recortar as minhas incursões de poeta-crítico em prosa porosa? (1986o: 9)

Augusto de Campos reconhece, no entanto, que há instabilidade nessa modalidade diferenciada de “prosa” que propõe, afirmando que “a poesia vazou e contaminou essa pretensa prosa” (1986o: 9). Trata-se de um tipo de crítica “de amor e de amador” (ibid.: 10), em que o crítico-poeta aborda autores de seu “paideuma” não em um texto de forma “convencional”, mas em uma disposição gráfica especial, que se aproxima de uma versificação. Discussão sobre poesia na forma que convencionalmente se atribui à poesia. Augusto de Campos ressalta que não é “contra a crítica inteligente, a iluminadora”, contra a crítica que constitui uma “fonte permanente de estímulo e inspiração”, mas contra aquela maledicente,

contra os críticos “que não iluminam nem se deixam iluminar” (ibid.: 10). Pretende, através dessa proposta, ensinar.

A crítica empreendida por Augusto de Campos, é importante enfatizar, não se desvincula da tradução. Seus próprios textos críticos, como no caso daqueles reunidos em *O Anticrítico* ou em *À margem da margem*, de 1989, emparelham-se com traduções por ele realizadas. Alguns desses textos são, inclusive, comentários aos textos traduzidos.⁴ Como Pound, Augusto de Campos pretende a “crítica via tradução criativa” (1986o: 10): “crítica de iluminação contra a crítica de maledicência” (1987d: 7). Trabalha no intuito de combater a “egopoesia”, que representa toda uma forma de conceber a linguagem poética rejeitada pelos Campos, a partir da “exopoesia” (ibid.: 7). Essa “exopoesia” pode ser vista, em um sentido mais amplo, não apenas como a produção assumidamente poética de Augusto de Campos, mas como suas próprias propostas críticas (apresentadas, por vezes, em forma “poética”) e traduções, que terão, da mesma maneira que a poesia propalada, a intenção de mudar concepções poéticas, alterar “hábitos”, enfim, “iluminar”.

1.3. A tradução como diálogo entre autores e culturas

Augusto de Campos estabelece, através de seus textos teóricos sobre tradução, um diálogo muitas vezes inusitado entre autores e culturas. Essa ligação deve-se à maneira “sincrônica” de se encarar o fenômeno literário, que objetiva retificar os valores poéticos estabelecidos historicamente. Augusto, da mesma maneira que Haroldo de Campos, tece seus comentários “deixando de lado a periodologia literária” (A. Campos, 1967e/1978f: 31). Vozes de tempos distantes são revitalizadas, ecoando ainda no tempo presente. O “antigo” é revigorado em termos do “novo”, ou seja, os poetas do passado são lidos a partir do que é importante, segundo sua perspectiva, no presente:

Assim como há gente que tem medo do novo, há gente que tem medo do antigo. Eu defenderei até a morte o novo por causa do antigo e até a vida o antigo por causa do novo. O que é preciso é saber discerni-lo no meio das velhacas velharias que nos impingiram durante todo o tempo. (A. Campos, 1978n: 7)

Claro está que é o próprio poeta-tradutor quem vai traçar a diferença entre o “antigo” que é considerado válido e as “velhacas velharias”, isto é, aquilo que é tido como ultrapassado e que, por isso, precisa ser retirado de circulação. Alguns dos “antigos” que permanecem “novos” -- ou, mais propriamente, são

⁴ Ver, por exemplo, A. Campos (1974f/1986d; 1986p).

vistos como “novos” -- são arrolados por Augusto de Campos:

Arnaut Daniel, João Airas de Santiago, John Donne, Marino, Corbière ou Hopkins, Gregório de Matos ou Kilkerry, num sentido mais largo, não são menos novos que Joyce ou Pound ou Oswald ou Pignatari. **São irmãos no tempo**, mais irmãos e mais próximos que a diluente maioria de *literatti* que nos cercam. Como não amá-los? (1978n: 7, meu grifo)

Além de ler os procedimentos poéticos defendidos pela poesia concreta nesses “irmãos no tempo”, esse tradutor pretende traçar uma filiação entre a “novidade” de poetas como Donne e Pignatari. A inserção de um poeta concreto na “lista” que é tida como válida parece impositiva e pode ser considerada um gesto que revela, mais uma vez, a imodéstia do grupo concretista, levando-se em conta que pretende apresentar ao leitor o que, sem dúvida, é relevante poeticamente. O enfileiramento “Joyce ou Pound ou Oswald ou Pignatari” mostra mais uma vez, portanto, como a escolha, avaliação e tradução desses autores tem como primeiro parâmetro a poesia concreta, e como esses elementos se instituem com a preocupação primordial de mostrar como o referido projeto poético é legítimo e vital.

Nessa perspectiva de conceber a tradução, autores tão distantes cronológica e geograficamente “dão-se as mãos” (H. Campos, 1967d/1977h: 208) e, através dos Campos, falam em uníssono. Em *Linguaviagem*, de 1987, Augusto de Campos entrevê “afinidades de temas e linguagens” em poetas como Mallarmé e Valéry, bem como em Keats e Yeats (1987d: 7).⁵ São percursos, conforme define o tradutor, de “casos e acasos, viagens no espaço-tempo e na língua-linguagem” (ibid.: 7). Não somente os poetas supracitados são aproximados entre si; Augusto de Campos também aproxima deles o russo Aleksandr Blok, entrecruzando todos esse poetas nas “desviagens da poesia” (ibid.: 7). Nessas “viagens” nada convencionais, no entanto, os “acasos” são apenas aparentes e tais “afinidades” são antes fruto de leituras realizadas pelo poeta-tradutor-crítico. Tais leituras filiam certos autores escolhidos a uma “pátria maior”, ou seja, a um território cuja lei define uma maneira específica e singular de concepção poética:

A poesia, por definição, não tem pátria. Ou melhor, tem uma pátria maior. “Um Oriente ao oriente do oriente”. Mas se disserem que tudo isso não tem nada a ver com “as nossas raízes”, é outra mentira. [...] É isso. Ovo novo no velho. (A. Campos, 1978n: 8)

O diálogo que Augusto de Campos estabelece entre diferentes autores passa, muitas vezes, por um

⁵ Outros exemplos podem ser vistos em A. Campos (1987f; 1984d).

processo de “deglutição” nacional. Os textos estrangeiros a serem traduzidos são revitalizados através das “raízes” brasileiras -- geralmente raízes que tinham sido literalmente enterradas e esquecidas: os originais são lidos e traduzidos a partir do “impulso” criador de autores como Sousândrade, Gregório de Matos e Pedro Kilkerry.

Antes disso, cabe uma observação que diz respeito a mais uma alusão direta à poesia concreta, efetuada, novamente, por Augusto de Campos na citação acima destacada. “Ovo novo no velho” não é apenas uma montagem lúdica de palavras, mas se relaciona diretamente ao poema “Ovo Novelo”, do próprio Augusto de Campos, cujas três primeiras linhas apresento a seguir:

ovo
n o v e l o
novo no velho

(Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 72)

O que é definitivamente “novo”, na ótica de Augusto de Campos, é exatamente o que está vinculado à poesia concreta e seus procedimentos. Essa parece ser, na verdade, a “pátria maior” de que fala o tradutor. “Ovo no vel [h] o” é o que o poeta precisa defender para promover a “nova” visão de poesia.

Voltando à questão levantada anteriormente, a leitura dos autores que são traduzidos por Augusto de Campos é produzida a partir de referências nacionais. O tradutor, por exemplo, aponta que Marcabru “foi uma espécie de ‘boca do inferno’ provençal” (1967e/1978f: 32), em alusão direta a Gregório de Matos. Mallarmé, segundo essa ótica, é aproximado de Maranhão Sobrinho (1879-1916), poeta maranhense (1971c/1974d: 19-21). O próprio tradutor torna essas referências mais explícitas, através dos procedimentos tradutórios que emprega. Dessa maneira, ao comentar uma canção provençal do poeta Guilherme IX, Augusto de Campos afirma: “traduzi [a referida canção] sob o título de (Mallarmé me perdoe a irreverência!) ‘O lance de dados’” (1966e/1968d: 9). Tal “irreverência” relaciona-se com o conceito de tradução como criação, mas, sem dúvida, também acaba colocando em circulação um dos “precursores” do movimento de poesia concreta, exatamente aquele que fora incompreendido por Pound. Nessa mesma perspectiva, traduz um poema de Bob Brown, “propositalmente, em vocabulário oswaldiano” (A. Campos, 1965a/1989c: 131), trazendo Oswald de Andrade à tona, importante figura para o referido movimento, por estimular os princípios antropofágicos defendidos pelos Campos. Ao comentar a tradução de “Herodias”, de Mallarmé, Augusto de Campos explica o “tributo” que presta:

No verso 45 da *Abertura antiga*, o vocábulo “frialgem” pretende ser uma homenagem a Pedro Kilkerry, o simbolista brasileiro cuja linguagem mais se aproxima à de Mallarmé. Essa palavra -- que pode ser interpretada como um compósito neológico evocando friagem, frialdade, algidez -- encontra-se no poema *Harpa Esquisita*, que é também construído com alexandrinos e é talvez aquele que melhor assimilou o desdiscurso [sic] mallarmeano. (1987e: 42)

Semelhante “viagem” Augusto de Campos sugere ao analisar o “caráter idiolético, intransferível, da fala popular” da poesia do italiano Giuseppe Gioachino Belli (1987h/1989l: 53). O tradutor se pergunta: “Como dar ao leitor brasileiro uma idéia da comicidade molecular dessa linguagem desintegrada, lida no original?” (ibid.: 54). A solução para explicar como se constitui a poesia de Belli, é, mais uma vez, encontrada em nossas “raízes”: “Algo como um compósito de Gregório de Matos, Juó Bananere e Adoniram [sic] Barbosa com a técnica impecável de um soneto petrarquiano...” (ibid.: 54). Sousândrade, por sua vez, nutre muitas das opções tradutórias de Augusto de Campos em relação a poemas de Hopkins:

Mesmo um simples *black hour* pode converter-se em sousandradino *horas-negror*, se a invenção textual o sugere, no espírito da técnica compositiva de Hopkins. Compósitos e aliteraões respondem às provocações dos poemas, nem sempre palavra a palavra. Enfim, cuidado de encontrar homologias plástico-verbais em nossa língua, inspirado nas premonições de Sousândrade, com o qual o poeta inglês apresenta mais de uma afinidade [...]. Estabelecer um diálogo intertextual ousado, crítico e sensível, com a poesia de Hopkins. Quebrar a língua. **Subverter para converter.** (1991a: 15-16, meu grifo)

O tradutor completa, posteriormente: “a sua linguagem [de Hopkins] passa, em minha leitura- interpretação, pela linguagem de Sousândrade. Em outras palavras: traduzo muitas vezes Hopkins em sousandradês -- um achado a que fui naturalmente induzido pelas analogias do discurso entre os dois” (A. Campos, 1997a: 27). Sobre a tradução de “Barco bêbado”, de Rimbaud, Augusto de Campos explica: “Como Sousândrade, no caso de Hopkins, Kilkerry me inspirou, com um pouco de Cesário e outro tanto de Pessoa” (1992: 18).

Todas as traduções acima citadas estabelecem diálogos intertextuais “ousados”, diálogos que trabalham contra o que é considerado “velho” na poesia. E, como o próprio Augusto de Campos admite, na última citação destacada, o papel de sua tradução é “subverter”; mas não meramente isso: subverte para “converter”, pregando um projeto de poesia que se torna visível hoje via tradução.

1.4. O status do original

Mesmo aparentemente assumindo uma postura inovadora e até mesmo dominadora frente ao texto original, Augusto, como Haroldo de Campos, parece não se desvencilhar de uma noção mais tradicional de tradução. Nesse sentido, apesar de todas as alterações que realiza no original, o tradutor parece divinizá-lo, colocando-o num plano não atingível pelo humano. É sob essa perspectiva que Augusto de Campos, ao comentar sua tradução de poemas de Bob Brown, afirma: “**Renuncio** a qualquer tentativa de tradução, diante do trocadilho ‘poetry / poet-tree’ que veste, sem intermediários, a poesia de folhagem” (1965a/1989c: 131, meu grifo). É nesse mesmo tom de declarada impotência que, ao dicorrer sobre a tradução de canções do provençal Bernart de Ventadorn, declara: “o tradutor se sentirá satisfeito se tiver conseguido obter uma porcentagem razoável da musicalidade do original e puder incitar o leitor a procurar o texto provençal” (1967e/1978f: 81). Se essa afirmação for comparada àquelas em que Augusto de Campos declara desejar que suas traduções constituam “verdadeiros poemas” em nosso idioma, uma diferença de postura pode ser observada. Uma “porcentagem razoável” dos elementos reconhecidos no original não deixaria “satisfeito” o tradutor que pretende que sua tradução seja um texto autônomo, com “soluções extremadas” (A. Campos, 1967d/1974c: 28).

Esse mesmo descompasso entre a atitude “criadora” do tradutor e sua resignação diante do que seria a “virtuosidade inexecrável” do original (A. Campos, 1982c/1987a: 26) também se dá em suas declarações acerca da tradução que faz de fragmentos do *Rubaiyat*, de Omar Khayyam / Edward Fitzgerald (A. Campos, 1974f/1986d). O tradutor brasileiro, em um primeiro momento, declara sua atitude explicitamente apropriadora:

tentei roubar o rubai [sic] de fitzgerald
para a nossa língua

(1974f/1986d: 99, meu grifo)

No mesmo texto, entretanto, questiona-se sobre a “beleza intraduzível” do original (ibid.: 100). Augusto de Campos transita, portanto, por caminhos marcados pelo desejo de “roubar” (ibid.: 99) e pela impossibilidade de atingir a totalidade do original, entre a necessidade e a impossibilidade, constitutivas de qualquer tradução. Em comentário à tradução de poemas de Donne, essa tensão se torna evidente:

dou mais adiante o texto integral [dos poemas de Donne]
com a tradução
(im)possível.
não há possibilidade
de chegar aos mesmos índices

de densidade fônica e gráfica do original
 dadas as diferenças de estrutura lingüística
 e à vista do estoque limitado
 de alternativas em português
 dentro da área semântica
 proposta pelo poeta.
 mas toda uma cadeia
 intra-reverberante
 [...]

tenta compensar

as perdas da última linha. (A. Campos, 1978k/1986j: 76, meus grifos)

Tal conflito vivenciado pelo tradutor que reconhece, por vezes, a impossibilidade da tradução e, ao mesmo tempo, entrevê a necessidade de “compensação” é, a meu ver, inevitável. O que me interessa apontar, no entanto, é a atitude ambivalente de Augusto de Campos e a não-aceitação da visibilidade de todo tradutor. Se, por um lado, Augusto de Campos se gaba por realizar versões “poéticas”, ou se impõe a tarefa de salvar os poetas traduzidos das “mãos imperitas” de tradutores desqualificados (1991a: 11) ou, ainda, afirma que suas traduções não precisam pedir “perdão” ao texto original (ibid.: 16), por outro lado, curva-se diante desse mesmo original:

Tento a “transcrição”. **Sem -- é claro -- pretender ombrear-me com o *miglior fabbro*** [Arnaut Daniel]. Do **original, obviamente insuperável**, terei captado alguma coisa, alguma alma, que faltava à nossa vivência poética – espero. (1982c/1987a: 26, meus grifos)

Augusto de Campos afirma, em entrevista, que não tem “nenhuma pretensão” de “ombrear” suas traduções das canções de Arnaut Daniel com o original (1983a/1987b: 150). O mesmo sentimento de resignação toma conta desse tradutor nos comentários às traduções de Cummings: “O resultado [...] **fica muito aquém do original**, mas talvez até contribua, por comparação -- e isso o justifica -- para realçar-lhe **a perfeição** e demonstrar **a excelência dos achados cummingsianos**” (A. Campos, 1986n: 31, meus grifos). Apesar de desejar se impor como diferente do convencional, a tradução, tanto para Augusto quanto para Haroldo de Campos, não abre mão da “grandeza” (A. Campos, 1984b: 13), da “excelência” e da “perfeição” dos autores e originais traduzidos. Além disso, sua visibilidade na tradução é concebida como algo racionalmente controlável, podendo a literalidade ser proposta em diferentes graus. No fundo, os pressupostos de que Augusto de Campos parte, portanto, não se diferenciam, em sua base, daqueles seguidos pela maioria dos tradutores apresentados no primeiro capítulo deste trabalho.

2. Projetando reflexos: quando se lê à luz da “semiótica concreta”

Apresento aqui alguns autores que são ora traduzidos por Augusto de Campos, ora objetos de seus comentários, no intuito de mostrar como sua abordagem, no que concerne a esses autores é fruto, implícita ou explicitamente, de uma leitura guiada pela “semiótica concreta” (A. Campos, 1967d/1974c: 29). Em outras palavras, indico como as leituras apresentadas pelo referido tradutor são motivadas, ou seja, como são permeadas pela própria proposta da poesia concreta. Augusto de Campos empenha-se, ao longo de sua produção teórica, em recuperar do esquecimento autores tidos como “marginais” à “estrada oficial das letras” (1989m: 7, por exemplo) e, ao mesmo tempo, realiza leituras que aqui chamo de não-convencionais, isto é, leituras diferentes daquelas geralmente praticadas nessa estrada que o tradutor se recusa a percorrer. Não apenas os procedimentos propalados pelo movimento de poesia concreta estão refletidos naquilo que lê; os comentários sobre os autores e sobre as traduções que Augusto de Campos realiza espelham também os próprios objetivos desse movimento.

É certo que não é possível traduzir, sobretudo nos termos propostos pelos Campos, sem algum interesse, motivação ou afinidade em relação aos autores traduzidos. Procurarei, portanto, evidenciar de que modo as leituras de Augusto de Campos estão comprometidas com uma causa, apesar de esse comprometimento não ser assumido pelo tradutor, e discutirei aqui as implicações de se ler e de se traduzir tendo como parâmetro a poética do movimento de poesia concreta. Estarei argumentando que traduzir os “intraduzidos” (A. Campos, 1978n: 8), ou explicitar leituras não usualmente correntes, acaba colocando em circulação a visão poética que Augusto de Campos preconiza, embora meu trabalho não pretenda afirmar que essas leituras sejam intencionalmente manipuladoras.

Ao mostrar como Augusto, juntamente com Haroldo de Campos⁶, consegue uma penetração no cenário literário nacional, com a apresentação de certos autores, pretendo discutir por que sua atividade tradutória é um dos fatores responsáveis pela difusão das leituras que faz. Os aspectos por eles valorizados em suas traduções são, em geral, aceitos por uma dada camada de leitores que, direta ou indiretamente, tomam contato com sua produção. Se as leituras realizadas por Augusto de Campos, expressas através de ensaios e traduções, não tornam sua concepção poética aceita sem restrições⁷, pelo

⁶ Quando se trata, por exemplo, dos “precursores” do movimento de poesia concreta ou dos poetas russos, que serão enfocados aqui, torna-se difícil separar Augusto de Haroldo de Campos, uma vez que, além de terem traduzido em conjunto alguns desses autores, em geral alude-se a eles como os “irmãos Campos”. Por isso, no que diz respeito à questão desses autores, permito-me reportar-me também a Haroldo de Campos, embora o objeto deste capítulo seja o pensamento de seu irmão.

⁷ Apenas para citar alguns críticos mais recentes, de Roberto Schwarz (1989a; ver também A. Campos, 1985b/1989j) a Bruno Tolentino (1994a, 1994b), guardadas as diferenças e os critérios de suas avaliações, há uma tendência da crítica que rejeita a proposta dos Campos, seja em relação à sua concepção poética, seja em relação à sua visão sobre tradução.

menos lhe garantem uma certa visibilidade na mídia -- já que seus artigos foram publicados inicialmente em suplementos literários de jornais -- e, de maneira mais ampla, nos próprios meios literários.

Meu objetivo não é localizar o leitor quanto ao tipo de comentário que se faz dos autores que são objeto de interesse de Augusto de Campos em outros contextos. Tenho em mente que não é propósito de Augusto de Campos apresentar os autores que serão discutidos no âmbito internacional. Por essa razão, as leituras feitas pelos ensaístas, que serão apresentadas nos próximos itens, restringem-se ao cenário nacional. Quando julgar necessário, entretanto, recorrerei a estudos realizados fora do país, como complementação. Tento, dessa forma, estabelecer um breve contraponto às leituras levadas a cabo pelo tradutor brasileiro para fornecer subsídio ao meu argumento.

2.1. Fazendo justiça com a própria visão: os “excluídos” da literatura “oficial” e as imagens projetadas

Augusto de Campos tem a explícita preocupação de se voltar, em seus ensaios e traduções, aos poetas “excluídos” ou “marginalizados” pela historiografia literária. Afirma, por exemplo: “Procuro, pois, a margem da margem” (1989m: 7-8), concentrando-se na “marginalidade dos [autores] que buscaram caminhos não balizados, abriram sendas novas, estranhas ao território habitual da poesia ou da literatura” (ibid.: 7).⁸ Através de sua leitura, como tentarei mostrar aqui, Augusto de Campos sugere que os autores “marginalizados” que apresenta partilham de suas concepções estéticas.

Já ressaltai certos aspectos que Augusto e Haroldo de Campos salientam em suas leituras de alguns autores -- muitos deles não-canônicos -- mostrando a proximidade que guardam em relação aos procedimentos defendidos pela poesia concreta. Tendo isso em mente, o fato de Augusto de Campos pretender apresentar autores que, no Brasil, são praticamente desconhecidos do grande público, atinge, a meu ver, uma relevância singular, se for levado em conta que o que é valorizado neles é uma dada visão poética, conforme mostrei no referido capítulo. É exatamente devido ao fato de esses autores serem desconhecidos, portanto, que a disseminação dos procedimentos propostos pela poesia concreta, através de ensaios ou de traduções, ocorre aparentemente de maneira “natural”, atingindo um público considerável. O fato de esses autores serem, muitas vezes, ignorados no panorama literário nacional parece aumentar o alcance das leituras feitas por Augusto de Campos, divulgando, de maneira mais abrangente, a poética da qual é proponente.

⁸ Haroldo de Campos também se volta a nomes e textos marginalizados em relação ao cânone literário, traduzindo autores como August Stramm, Arno Holz e Wang Wei. No entanto, as declarações de Augusto de Campos acima destacadas tornam sua atitude mais explícita em relação à de seu irmão, o que explica a ênfase que confiro a esse aspecto de sua produção teórica.

Dessa forma, constrói-se, a partir de uma dada concepção poética, um cânone de autores que não tem o mesmo prestígio e a mesma circulação que o dos autores consagrados e que vai, conseqüentemente, sugerir a validade dessa maneira de conceber o poético. Os autores que são desconhecidos, em um primeiro momento, passam a ser conhecidos através de uma visão muito singular. O fato de que o leitor brasileiro trava contato com os “excluídos” também através de traduções⁹ atinge uma conotação particularmente interessante, quando se tem em mente que, como afirma Lefevere, “a tradução é responsável, em grande parte, pela imagem de uma obra, de um autor, de uma cultura” (1990: 27), e que essas “imagens sempre tenderam a atingir um **maior número de pessoas que suas respectivas realidades**” (1992b: 5, meu grifo).

Não pretendo, com essa citação, defender que existem “realidades” independentes do sujeito, isto é, independentes de leituras, como parece insinuar Lefevere. A meu ver, só existem **imagens** de autores e obras, imagens múltiplas que constroem a realidade de diversas maneiras. O que é apenas uma projeção, ou um ponto de vista ou, ainda, uma possibilidade num imenso caleidoscópio, no entanto, fixa-se como “realidade” única e indiscutível para os leitores, como aponta o teórico. Segundo Lefevere, as reescrituras, de maneira geral -- e, para os propósitos deste capítulo, destaco as traduções e comentários sobre autores e obras -- projetam imagens que funcionam “**como realidade para gerações de leitores profissionais e não-profissionais**” (1992b: 8). A tradução, assim, nos revela muito sobre “a maneira através da qual imagens são formadas” (1990: 27) e sobre os interesses subjacentes às leituras.

A própria análise dos comentários sobre os “precursores” do movimento de poesia concreta e sobre as traduções de suas obras já oferece uma noção de como Augusto, juntamente com Haroldo de Campos, projetam imagens que são difundidas até hoje. Mallarmé, Joyce, Pound e Cummings são eleitos os “precursores” do movimento, e são nomes importantes para promover a aceitação da visão poética que os Campos propõem. Os poetas concretos, na época em que deflagram o movimento, utilizam esses autores de vanguarda para legitimar sua proposta, afirmando, por exemplo: “nós [os concretos] somos a continuação das experiências de Mallarmé, Joyce, Pound e Cummings”, sugerindo, conseqüentemente, que os críticos que não os aceitam, “então não aceitam também a esses antecessores” (apud Franchetti, 1992: 104). O “tom”, como observa Wanderley, “foi o do autoritário ‘quem não está conosco está contra nós’, aliado ao ‘nós é que estamos certos’. Portanto, se você está contra nós, você está errado”

⁹ Cabe lembrar que os ensaios de Augusto de Campos que se concentram em autores “marginais” não se limitam a nomes estrangeiros. Tomo como exemplo as “revisões” que faz, em conjunto com Haroldo de Campos, de autores como Sousândrade (Campos & Campos, 1982) e Pedro Kilkerry (A. Campos, 1985d). De Sousândrade, são ressaltadas a “insurreição sonora” de sua poesia (Campos & Campos, 1982: 78) e a “composição de palavras” por ele empregada (ibid.: 94). De Kilkerry, enfatiza-se sua “poesia como síntese” (A. Campos, 1985d: 29).

(1983: 126).

Apoiando seu projeto poético em nomes da vanguarda internacional, os concretos esperam aceitação a qualquer custo, como se os “precursores” fossem a garantia da excelência da poesia proposta; além disso, os concretos partem do pressuposto de que a simples declaração de que são a “continuação” desses poetas os torna seus sucessores legítimos, o que não é, de forma alguma, uma unanimidade, pois a própria definição de quem são, de fato, Mallarmé, Joyce, Pound e Cummings, já é fruto de uma projeção, ou seja, de uma leitura que enfatiza alguns aspectos de suas obras e que rejeita outros. É relevante lembrar que a recepção da proposta da poesia concreta foi bastante negativa na época. Não são raros os artigos que destacam a “quase impossível decifração” dessa poesia (Milliet, 1956: 6), classificando-a como uma “criação artificial, gratuita, híbrida e portanto estéril” (Martins, 1957: 6). Essa resistência talvez explique o “autoritarismo” de que se valem os concretos e a quase imposição de uma determinada forma de conceber a poesia -- a dos “precursores” do movimento de poesia concreta -- como a adequada para aquele contexto.

A questão dos “precursores” torna-se mais complexa quando nos damos conta de que Mallarmé, Joyce, Pound e Cummings são praticamente desconhecidos no Brasil quando a poesia concreta é proposta e de que, além disso, tais autores são aqui apresentados sobretudo via tradução. “*Un coup de dés*”, *The Cantos* e *Finnegans Wake*, obras dos “precursores” consideradas fundamentais pelos poetas concretos, ou seja, tidas como “eixos radiais” do movimento de poesia concreta (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 36), eram, para Augusto de Campos, “obras ainda não assimiladas, tidas -- não só aqui, mas em todo o mundo -- como ‘fracassos literários’, elucubrações de decadência ou de loucura” (apud Santaella, 1986: 54); para ele, tudo o que desses autores se diz também se aplica a Cummings, “que era ainda pouco reconhecido, mesmo nos Estados Unidos” (ibid.: 54). Se isso é verdade no momento da proposta da poesia concreta no Brasil, e até mesmo nos países de origem na época em que as obras desses “precursores” foram publicadas¹⁰, tal situação foi, com o decorrer dos anos, sendo transformada.¹¹

¹⁰ Para informações sobre o tipo de crítica dirigida a alguns dos “precursores” na época de lançamento de suas obras, ver, por exemplo, Derek Attridge, que relê a hostilidade da crítica a *Finnegans Wake* (1992: 346-347), e R.P. Blackmur, que tece comentários negativos sobre a obra de Cummings (1931/1984: 107-125).

¹¹ Assim, nos dias de hoje, torna-se difícil falar em “descaso” em relação a Mallarmé, Joyce, Pound e Cummings no Brasil. *Finnegans Wake*, por exemplo, foi eleita pela *Folha de São Paulo* como uma das dez melhores obras do século (3/01/99). Joyce, aliás, é objeto de um grande volume de publicações no país. Conferir, a título de ilustração, Vizioli (1991), Nestrovski (1992, 1996b), Sérgio Medeiros (2000), além do suplemento especial de *O Estado de São Paulo*, dedicado ao autor irlandês (31/01/82). Resta salientar que a obra desses autores exige um tipo de leitor sofisticado, o que explica o interesse por eles no âmbito acadêmico. Para um panorama das dissertações e teses realizadas sobre tais autores, conferir Munira Mutran (1992: 445), Zenia de Faria (1995), Eveline Borges (1997), Mark Carpenter (1997) e Rosie Mehoudar (1998).

Ao longo de sua produção teórica, Augusto de Campos empenha-se em mostrar como os “precursores” foram vítimas de descaso, ressaltando o papel que a poesia concreta exerceu em sua apresentação.¹² Ao mesmo tempo em que essa apresentação tenta traçar uma aproximação entre esses quatro autores e a proposta da poesia concreta, promove também uma disseminação de tais “precursores”, nomes relevantes para a discussão sobre literatura em nossa época. Em outras palavras, Augusto de Campos busca, por um lado, “reabilitar” (1965b/1989d: 101) os referidos “precursores”, pretendendo associá-los ao movimento de que é proponente. Por outro lado, apesar de Mallarmé, Pound e Joyce terem sido eventualmente citados pela imprensa no fim dos anos 40 e nos anos 50¹³, foi apenas com os Campos que esses “precursores” se tornaram, de fato, visíveis no Brasil. Os Campos, portanto, têm um importante papel na divulgação desses autores, já que foram os primeiros, no panorama brasileiro, a traduzir (integralmente, ou em parte) as obras desses que eles consideram fundamentais, colocando-as em circulação. Ressalto que o movimento de poesia concreta também é tido pelos Campos como incompreendido e injustiçado (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 11; A. Campos, 1976b/1986h; H. Campos, 1982d/1992e: 286), assim como os “precursores” eram mal conhecidos ou incompreendidos por sua época (1967d/1974c: 25; 1979b/1986k: 19, por exemplo). Colocando-se na mesma situação desses autores, Augusto de Campos parece pretender afirmar o vanguardismo do grupo brasileiro.¹⁴ Divulgar os precursores”, assim, parece ser uma forma de inserir o projeto dos concretos na almejada vanguarda poética, já que um dos objetivos do movimento era se desenvolver *pari passu* à “experiência artística mundial” de vanguarda (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 7).

A “reconsideração” (A. Campos, 1967d/1974c: 25), a “reabilitação” (1965b/1989d: 101) e a conseqüente “recirculação” (1984c: 23) de Mallarmé, Pound, Joyce e Cummings, no entanto, quando se

¹² Ver, por exemplo, A. Campos (1965b/1989d: 101; 1967d/1974c: 25; 1979b/1986k: 21; 1982b/1989h).

¹³ Mutran faz um estudo da recepção de Joyce no Brasil, concluindo que o autor “era pouco conhecido”, até os anos 50, “não só do público, como também da maioria dos críticos” (1992: 435). Alguns críticos, entretanto, tecem comentários sobre o autor irlandês e sua obra. Nos anos 40, por exemplo, alude-se a Joyce como um dos “maiores escritores [sic] de nosso tempo” (apud Mutran, 1992: 432). Ivo, por sua vez, refere-se a Joyce como o “inovador do romance” (1956: 2). Sobre Pound, Antonio Candido observa como ele se “afina” com o modernismo “latino” (1948/1992: 181), enquanto Adolfo Casais Monteiro admite o “deficiente conhecimento” que ele próprio tem pela poesia do autor norte-americano (1957: 4). Mallarmé, apesar das escassas alusões à sua obra, teve alguns de seus poemas traduzidos por Guilherme de Almeida (1944: 109-117). Dentre esses, “Brisa Marinha” é, inclusive, posteriormente publicado pela imprensa (ver Almeida, 1949: 153).

¹⁴ O mesmo ocorre em relação ao aspecto revolucionário e rebelde das obras dos “precursores”, destacado por Augusto de Campos (conferir, a título de ilustração, 1960b/1979a: 15; 1983b/1993a: 17; 1986m: 11). O tradutor ressalta, por exemplo, as “conquistas formais de Pound, Joyce e Cummings”, bem como a “inovação” levada a cabo pela poética mallarmeana (A. Campos, 1967d/1974c: 23). Ao difundir a importância desses poetas no quadro da vanguarda, Augusto de Campos acaba, mais uma vez, aproximando a poesia concreta de seus “precursores”, vínculo esse desejável ao movimento, pois acaba afirmando sua própria importância. Tal procedimento é recorrente em outros ensaios seus (1986q; 1987g, por exemplo).

pensa no cenário literário brasileiro da época, mais podem ser classificadas como uma formação ou construção de imagens desses -- criadas a partir da poética concretista -- pois tais “precursores”, apesar de a imprensa da época ter a eles aludido eventualmente, não tinham um conjunto de traços amplamente divulgados no país. De tais autores, os concretos apresentam apenas algumas de suas obras, como citei anteriormente, e apenas alguns recursos dessas obras, relacionados, grosso modo, aos seus aspectos sonoros e visuais.

Esse procedimento dos concretos gerou críticas. Casais Monteiro, por exemplo, desaprova a opção desses poetas pelo “*Coup de dés*”, que é por eles tida como a composição máxima de Mallarmé, como o “marco decisivo duma evolução crítica de formas na poética de nosso tempo” (H. Campos, 1958b/1974a: 187). Casais Monteiro afirma que “só por obstinação [...] é que se pode pretender que o grande Mallarmé esteja no ‘Coup de dés’[sic]; **está, sem dúvida, no resto da obra**” (apud Franchetti, 1992: 105, meu grifo). Gullar, igualmente, critica a redução da obra dos “precursores” a detalhes: “Essa visão formalista da arte levou os concretistas a subestimarem alguns **aspectos fundamentais** da obra dos autores que tomaram como seus precursores, **acentuando-lhe o formalismo e simplificando-lhe a problemática cultural e formal**” (ibid: 105, meus grifos). Os elementos considerados relevantes e até mesmo “fundamentais” nesses autores, então, são apenas uma possibilidade, estando, inevitavelmente, relacionados à definição de “poético” do leitor. A leitura que os concretos fazem, apesar de não-unânime, acaba se atribuindo o papel de definir o que é “fundamental” nesses autores (A. Campos, 1967d/1974c: 26), pretendendo “contribuir para a melhoria da produção e do consumo de poesia” (ibid.: 29). Isso é feito através de ensaios e traduções de autores até então pouco difundidos em nosso meio literário. Nesse sentido, não apenas Mallarmé, que é reconhecidamente lido e traduzido através dos padrões concretistas, mas os outros “precursores” e, de maneira mais ampla, outros autores traduzidos são “re-visto[s] pela semiótica concreta” (ibid.: 29).

Diferentes facetas desses autores, ou seja, outras leituras, guiadas por objetivos distintos, portanto, são possíveis e são igualmente disseminadas através de, por exemplo, traduções e ensaios, que também os focalizam. As outras leituras apresentadas por diferentes críticos que mencionarei a seguir são apenas exemplos da infinita gama de possibilidades interpretativas suscitada pelas obras enfocadas. É a partir dessa exemplificação e da comparação por ela proporcionada que pretendo evidenciar as implicações das leituras feitas por Augusto de Campos, uma vez que são as próprias imagens de autores por ele construídas que passam a ter circulação nacional, com esses ensaios e traduções. As leituras de Augusto de Campos, apesar de divergirem daquelas realizadas por outros críticos, tendem a se tornar

paradigmáticas, quando se fala de certos autores. Esse tradutor brasileiro, diferentemente de outros críticos ou tradutores que serão mencionados, consegue, portanto, relacionar sua leitura à obra de certos autores que são objeto de seu interesse. Isso ocorre porque tanto Augusto como Haroldo de Campos constroem, com o decorrer dos anos, um nome, que tem o poder de tornar legítima sua interpretação para uma parcela de leitores.

Da mesma forma que os comentários de Casais Monteiro e Gullar, acima mencionados, alguns daqueles dedicados a esses “precursores”, realizados por outros críticos brasileiros, enfatizam diferentes obras e aspectos das mesmas. Apenas para citar outras leituras diferentes daquelas feitas por Augusto de Campos, recorro, por exemplo, a Faustino, que aponta dois perfis de Mallarmé que não são por ele ressaltados: o Mallarmé parnaso-simbolista e aquele que antecipa Valéry (apud A. Campos, 1967d/1974c: 26). Lima, por seu turno, ressalta os diferentes “prismas” de Mallarmé, definindo-o, ao mesmo tempo, como “místico” e “santo”; como “esteta puro”; como poeta da “mínima elite” e “poeta operário”; como “herói das vanguardas”; como “mais nietzschiano que Nietzsche” (1980: 152-153). A respeito de Pound, Candido ressalta a ligação do autor com o fascismo (1948/1992: 184-186). Faustino, por seu turno, tal como os Campos, considera Pound “o mais importante poeta do Ocidente em nosso século” (1977: 197) e, além dos “prismas” valorizados por eles, chama atenção para o “humor poundiano” (ibid.: 161). Bosi, por sua vez, ressalta as técnicas do “monólogo interior e a corrente de consciência”, ao falar de Joyce (1994: 300) e, como os Campos, enfatiza a “**desintegração sintático-semântica**” ao falar de Cummings (ibid.: 532). Pode-se concluir, então, que as obras e os procedimentos valorizados nos autores eleitos por Augusto (e Haroldo) de Campos não são acatados de forma pacífica, como bem mostram as citações supramencionadas.

Não objetivo aqui definir qual tendência da obra desses autores supramencionados é a mais divulgada ou a mais aceita, mesmo porque tais aspectos estão estreitamente vinculados a um contexto. Igualmente, não pretendo, com esses comentários, tentar buscar uma suposta unanimidade em relação ao que se diz sobre os autores que são alvo do interesse de Augusto de Campos. Da mesma forma que os ensaios e traduções que os Campos dedicam a Mallarmé, Joyce, Pound e Cummings, esses outros comentários sobre os “precursores” e sobre outros autores também formam “imagens” deles. Pretendo discutir a força da leitura desses tradutores brasileiros, em detrimento de algumas realizadas por outros comentaristas, como aqueles acima citados.

As leituras feitas por Haroldo e, especificamente, por Augusto de Campos chegaram a obter, ao longo dos anos, não apenas respeito, mas grande penetração nos meios literários. Mais que isso, os

Campos conseguem associar o nome dos “precursores” à sua poética. Assim, ao se falar, por exemplo, em Mallarmé no Brasil, quase que imediatamente se pensa nos Campos -- e não em Guilherme de Almeida, para citar um nome, que já havia traduzido alguns poemas do autor francês anteriormente, como afirmei há pouco. Augusto e Haroldo de Campos conseguem, portanto, impor sua visão de tal forma que parecem ter sido os primeiros a “descobrir” tais autores. Isso só foi possível, a meu ver, em razão das traduções realizadas, pois foram elas que permitiram uma maior propagação não apenas dos autores traduzidos, mas também dos nomes dos tradutores e, principalmente, de sua poética.

Os Campos passam, portanto, a ser referência quase obrigatória quando se fala sobre certos autores. Desde os anos 50, eles são “mais que ninguém indicados”, por exemplo, para discorrer sobre Pound, por serem “profundos conhecedores do poeta dos *Cantos*” (Casais Monteiro, 1957: 4). Faustino observa que Pound “só começou a atrair a atenção e a exercer alguma influência entre nós” particularmente através “das traduções e artigos de Pignatari, dos irmãos Campos e de José Lino Grünewald” (1977: 139). Ao comentar os *Cantos* poundianos, Faustino, inclusive, se vale do título dado a essa obra pelos concretos em sua tradução: “Não há obscuridade nos *Cantares*” (ibid.: 201); isso apenas confirma a absorção da tradução proposta.

A importância e o alcance das traduções de Mallarmé realizadas pelos Campos também podem ser observados. Nelson Ascher, por exemplo, afirma que seu “primeiro grande contato” com a poesia francesa “foi com o Mallarmé traduzido pelos irmãos Campos” (1999: 29). Marcelo Coelho, igualmente, declara que toma conhecimento desse autor com a “tradução de Augusto e Haroldo de Campos” (1999: 27). Da mesma forma, Barbosa menciona as traduções que Augusto de Campos faz de poemas de Mallarmé, ao discorrer sobre o autor francês (1986: 68, 73). “*Un coup de dés*” traduzido pelos Campos também é referência para outras traduções¹⁵, como, por exemplo, a realizada por Grünewald (1990: 128).¹⁶

Os Campos também são referência quando se fala sobre Joyce. Alude-se invariavelmente a eles quando se trata, em especial, de *Finnegans Wake*.¹⁷ Suas traduções dos fragmentos dessa obra

¹⁵ As traduções feitas pelos Campos tornam-se referência quando se trata de outros autores, não apenas os “precursores”. É isso que ocorre também em relação a Vicente Huidobro, poeta chileno traduzido por Augusto de Campos (1976a/1986g). Outros tradutores de Huidobro, Antonio Risério e Paulo César Souza, recorrem a Augusto de Campos para legitimar sua opção de, por exemplo, manter, na tradução, o título original, *Altazor* (Risério & Souza, 1991: 7).

¹⁶ Mesmo no âmbito de dissertações e teses acadêmicas, quando se fala dos autores de que venho tratando, os Campos são referência contínua. Guariglia, por exemplo, remete-se constantemente às traduções que ambos fazem de Mallarmé, ainda que o trabalho da autora tenha como objetivo examinar as traduções que Amálio Pinheiro realiza desse autor francês (1996: 158-196). No trabalho de Carpenter, sobre a tradução de poemas de Cummings, Augusto de Campos é alusão freqüente (1997: 3, 46, 47, 50, 67-70, 85, por exemplo). Quando o objeto de discussão é Cummings, Khoury também recorre aos Campos (1996: 265, 268).

¹⁷ Conferir, como ilustração, Vizioli (1991: 136-137), Nestrovski (1996b: 126) e Achcar em Schwartz (1996: 5).

passam a ser, inclusive, parâmetros para comparação de opções tradutórias que figuram na recente tradução de Donalddo Schüler (1999: 15).¹⁸ O próprio Schüler, a propósito, chega a dedicar sua tradução do primeiro capítulo do *Finnegans Wake* a Haroldo de Campos (Joyce, 1999: [s.p.]).

A ligação entre a proposta dos procedimentos do movimento de poesia concreta e aqueles sugeridos via tradução é confirmada pela simultaneidade entre a apresentação desse movimento e a realização de traduções por seus proponentes:

Em dezembro de 1956, enquanto em São Paulo se apresentava, com estardalhaço, no Museu de Arte Moderna, a Poesia Concreta, a monotipia da Imprensa Nacional começou a trabalhar nos *10 Poemas* [de Cummings]. A impressão, que seria conhecida nas oficinas como o “pesadelo dos tipógrafos”, duraria cerca de três anos. À medida que eu ia recebendo as provas, em duas vias, ia enviando uma delas a Cummings, que as corrigia e devolvia com emendas e anotações de próprio punho. (A. Campos, 1979b/1986k: 23)¹⁹

Além de tentar promover o movimento, através dos autores traduzidos, Augusto de Campos tenta, ainda, como pode ser visto na citação acima apresentada, mostrar que sua tradução é legítima, pois é autorizada e até mesmo “corrigida” pelo próprio autor.

Alguns autores não considerados tradicionalmente como canônicos também são alvo do interesse de Augusto de Campos. A mesma atitude que ocorre em relação aos “precursores” estende-se também a tais autores. O fato de Augusto de Campos introduzir no cenário literário nacional nomes até então pouco divulgados não é intrinsecamente positivo ou negativo, pois cada leitor irá comparar a apresentação feita pelo tradutor com o próprio conceito ou imagem que porventura guarda do autor traduzido ou comentado. A questão central que quero enfatizar é outra: ao longo de sua produção ensaística e tradutória, dentre as estratégias utilizadas por Augusto de Campos para difundir seus princípios poéticos está também a apresentação de autores pouco divulgados, ou, até mesmo, completamente desconhecidos no Brasil. Divulgar esses autores, aproximando-os da poesia concreta, portanto, passa a ser uma forma de divulgar, indiretamente, essa poética.

Assim, da mesma forma que procede em relação aos “precursores” acima discutidos, Augusto de Campos dissemina imagens de autores como Louis Zukofsky ou como Bob Brown. Traduzir, por exemplo, Zukofsky, “praticamente desconhecido entre nós” (A. Campos, 1964b/1989b: 113), ou Bob

¹⁸ Ver também Medeiros (2000: 47).

¹⁹ Augusto e Haroldo de Campos também realizam traduções e escrevem ensaios referentes a outros “precursores” do movimento, na época de sua proposta. Conferir, a título de ilustração, A Campos (1955a/1974a; 1955b/1974b; 1958/1971 a) e H. Campos (1957/1971a; 1958b/1974a).

Brown, “nome inencontrável nas antologias ou manuais de literatura moderna” (1965a/1989c: 127), parece-me significativo; isso porque, através deles, a própria estética defendida por Augusto de Campos também é posta em cena, dado que o tradutor aproxima tais autores dessa estética (1964b/1989b: 115, 116, 119; 1965a/1989c: 130). É oportuno lembrar que as imagens projetadas pela lente das traduções e comentários de Augusto de Campos tornam-se quase únicas para o leitor que toma contato com as obras desses autores não reconhecidos como canônicos. De acordo com os pressupostos teóricos adotados por este trabalho, cada leitura determina uma realidade para o leitor. No caso desses autores, muito pouco conhecidos no cenário nacional, a leitura de Augusto de Campos acaba por se tornar uma via de acesso única, adquirindo, assim, um caráter de realidade incontestável, o que talvez explique o alcance que algumas de suas leituras atingem.

É isso que ocorre com os poetas russos por ele traduzidos. Augusto de Campos lamenta o fato de as obras de autores como Aleksandr Blok, Vladímir Maiakóvski e Sierguêi Iessiênin, apenas para citar alguns exemplos, serem pouco acessíveis (1967b/1989e: 75), apesar de seus autores serem responsáveis por alimentar “as baterias da vanguarda” (ibid.: 73). Vielmir Khlébnikov, por exemplo, é, a despeito de sua “grandeza”, segundo Augusto de Campos, “injustamente esquecido” em nossos meios literários (1985c/1989k: 87). “Sem voz”, esses poetas russos “aguardam sua vez” (1967b/1989e: 77). É exatamente com as traduções de Haroldo e Augusto de Campos que os referidos poetas têm a sua “vez”, falando pela “voz” desses tradutores. Não apenas Maiakóvski, que é reconhecidamente “ressuscitado” pelos concretos (A. Campos, 1967c/1989f: 84), mas outros poetas passam, literalmente, a viver / falar a partir das leituras / traduções realizadas. Traduzir ou comentar autores não-canônicos, ainda, permite que Augusto de Campos assuma, mais uma vez, o papel daquele que vai definir o que é poeticamente “válido” e o que há de mais vanguardista em termos literários.

O caso específico de Maiakóvski é exemplar para mostrar como Augusto de Campos se recusa a aceitar a negligência com que são tratados alguns poetas e como se impõe a missão de fazê-los viver em português. O tradutor brasileiro lamenta que o cinquentenário da morte de Maiakóvski tenha passado “despercebido” entre nós (1980b/1982a: 153) e tece comentários sobre a imagem, segundo ele, deformada que geralmente se associa ao poeta russo. A Augusto de Campos interessa a “face oculta do poeta” (ibid: 155) e essa “face”, como observa, depende diretamente da divulgação de sua obra: “Penso [...] que não se fará total justiça a Maiakóvski enquanto suas obras continuarem a ser impressas academicamente” (ibid.: 167). Até que essa situação se altere, o tradutor reconhece ter de se contentar

“com um Maiakóvski **parcial**, muito mais ‘literário’ e comedido do que era o poeta, um rebelde profeta” (ibid.: 167, meu grifo).

É contra essa imagem “parcial” e distorcida do autor russo que Augusto de Campos se volta.²⁰ Segundo o tradutor brasileiro, Maiakóvski estava transfigurado e “veiculado em péssimas traduções” (ibid.: 153). O “**verdadeiro** Maiakóvski” (ibid.: 153, meu grifo), para ele, só passaria a ser veiculado no Brasil a partir das traduções que Boris Schnaiderman e Haroldo de Campos -- sem contar as suas -- realizam do poeta russo. Augusto de Campos afirma, inclusive, que “Maiakóvski, poeta, **só começou a existir entre nós** a partir da nossa edição de ‘Poemas’ de 1967” (apud Wanderley, 1983: 138, meu grifo). Conforme explica, tais traduções “se encarregaram de **recuperar a face do poeta**” russo (A. Campos, 1980b/1982a: 155, meu grifo).²¹ Cabe observar que a veiculação de Maiakóvski realizada por Augusto e Haroldo de Campos também conseguiu grande penetração em nossos meios literários. Emilio Guerra traduz, em 1963, vários poemas desse autor russo (Maiakóvski, 1963/1987) e Mário de Andrade, já em 1924, menciona Maiakóvski “de passagem, com simpatia”, segundo Guerra (ibid.: 3). É verdade que antes da “recuperação” proposta pelos Campos, já havia no Brasil um interesse por alguns autores russos. Entretanto, as traduções das obras desses autores só começaram, de fato, a atingir um público maior com o trabalho que ambos realizam com Boris Schnaiderman (*Maiakóvski*, de 1967 e *Poesia russa moderna*, de 1968).²²

Segundo essa perspectiva, portanto, as traduções supramencionadas fazem “justiça” ao poeta russo, objetivando tornar visível sua “face oculta”. Franchetti ressalta a função estratégica da inclusão de Maiakóvski no “paideuma” dos Campos. Como ele bem explica, esse autor tem um papel político claro na defesa do projeto dos concretos, pois, a partir dos anos 60, esses poetas “vão estar preocupados em rever a sua produção, reforçando a idéia de **revolução** artística” do movimento que propõem (Franchetti, 1992: 75). A inclusão tardia de Maiakóvski no “paideuma” inicial dos concretos estaria, assim, pretendendo politizar o movimento, que incorpora o lema maiakovskiano “sem forma revolucionária não há arte revolucionária” (Campos, Pignatari & Campos, 1965/1987: 158). Isso sem contar a idéia de “rebeldia” que os Campos também associam ao poeta russo que, como no caso dos

²⁰ Essas observações valem também para Marcel Duchamp: Duchamp “é um nome bem conhecido”, mas “poucos o conhecem bem” (A. Campos, 1974h/1986f: 193). O tradutor pretende, por meio de seu texto, mostrar o “verdadeiro” Duchamp.

²¹ O tradutor encarrega-se de “recuperar” “faces” não apenas de autores, mas de períodos e de gêneros literários. Augusto de Campos ocupa-se, por exemplo, da linha “coloquial-irônica”, representada por Tristan Corbière e Jules Laforgue, “face” do Simbolismo que foi, segundo ele, relegada ao “desprestígio” (1967f/1978g: 211). A poesia de cordel também é objeto da atenção do tradutor (1967g/1978h).

²² Essas traduções também passam a ser referência, quando se trata de Maiakóvski. Fernando Peixoto, que traduz alguns poemas do autor russo, por exemplo, menciona os “resultados surpreendentes” conseguidos pelas traduções de Schnaiderman e dos Campos e, inclusive, agradece a eles por ter “tomado emprestado” seus versos traduzidos (1969/1986: 234).

“precursores”, vem ao encontro do próprio perfil que tais poetas tentam imprimir ao movimento poético que propõem.

É nesse sentido que Giambattista Marino (1569-1625) é, da mesma maneira, revisto por Augusto de Campos. Para ele, Marino “não teve a mesma fortuna de Gôngora e dos poetas ‘metafísicos’” e, como Maiakóvski, é admirado pela “rebeldia” de seu “comportamento artístico” (A. Campos, 1966c/1968c: 145). Giuseppe Goachino Belli (1791-1863), igualmente pouco divulgado no Brasil, é traduzido por Augusto de Campos pelas mesmas razões (1987h/1989l). O tradutor também enfatiza o caráter transgressor da poesia de Belli, que deixou 2279 sonetos “que afrontavam todas as convenções do seu tempo” (ibid.: 51). Antes de Augusto de Campos, tanto Marino quanto Belli não haviam sido traduzidos aqui. Ao comentá-los e traduzi-los, Augusto de Campos associa esses nomes aos procedimentos poéticos e à rebeldia do movimento de poesia concreta, como faz em relação aos autores acima discutidos.

O “redescobrimento” que Augusto de Campos realiza da poesia provençal objetiva, da mesma maneira, tirá-la da marginalidade.²³ Ele explica o que há de “novo” nesse “**esquecido** período literário” (1967e/1978f: 10, meu grifo), que se desenvolveu no sul da França, entre os séculos XI e XIII:

Há, em primeiro lugar, precisamente, a **tecnologia poética**, o trabalho de estruturação e de ajuste das peças do poema, em termos de artesanato, é evidente, mas que assinalam um dos mais altos momentos da poesia no sentido da apropriação do instrumento verbal e de sua adequação ao dizer poético. (ibid.: 10, meu grifo)

O objetivo de Augusto de Campos, com suas traduções e textos sobre os poetas provençais, como Arnaut Daniel, Raimbaut D’Aurenga, Guilherme IX, Marcabru, Bertran de Born e Peire Cardenal, “é oferecer um *trailer* do trovar de Provença” (ibid.: 11), apresentando “um exemplário de escritores da **margem**” (1989m: 8). Nessa poesia provençal, o tradutor realça a densidade e concisão (1964a/1968a: 29, por exemplo); o seu aspecto antidiscursivo, “produto de elipses e associações bruscas” (1967e/1978f: 31); a “sonoridade” (ibid.: 33, 81; 1964a/1968a: 30); a “extrema plasticidade” (1964a/1968a: 34) e para a ênfase aos monossílabos (ibid.: 34). Sobre as canções de Arnaut Daniel que traduz, Augusto de Campos comenta:

Há **mais que aprender** com elas [com as canções de Daniel] do que com os maciços volumes de obras completas dos que vieram antes ou depois. A flor da poesia de Arnaut está intacta. O tempo não roubou seu saber nem seu sabor. (1982c/1987a: 37, meu grifo)

²³ Esse procedimento pode ser visto também em A. Campos (1966f/1978c), em relação a certos poemas satíricos e eróticos.

O que deve ser aprendido, como fica claro a partir dos comentários de Augusto de Campos sobre os poemas provençais, é exatamente o que é por ele valorizado. O tradutor parece querer assumir, em nosso meio, o papel que Pound assumiu na reavaliação e difusão da poesia provençal para o leitor moderno. Para Augusto de Campos, aos estudiosos que se concentraram, ao longo dos séculos, nesse período literário, falta a “sensibilidade poética mais aguda, capaz de captar, para além das verificações de natureza estilística ou histórica, toda a riqueza expressiva dos textos e de inseri-los na circulação sangüínea da poesia de hoje. Isso foi o que fez o poeta Ezra Pound” (1983a/1987b: 141).

Ao inserir os poetas provençais no contexto literário brasileiro, Augusto de Campos acaba inserindo também o “saber” e o “sabor” de sua própria visão poética em nosso meio. É oportuno lembrar que, antes de os Campos traduzirem poemas provençais, Spina já o tinha feito, embora seu trabalho não tivesse “pretensões literárias” (1956: 7-8). No entanto, os Campos -- principalmente Augusto de Campos -- conseguem vincular a poesia provençal ao seu nome, como conseguiram, por exemplo, em relação aos “precursores”, ainda que suas traduções de canções provençais também tenham sido objetos de críticas, como as de Ana Cristina Cesar (1988) e de Yara Vieira (1984).

Segundo Cesar, o “resultado” das traduções que Augusto de Campos faz de Daniel “não é fluente -- é demasiado intelectual, pois contradiz a fluência musical dos trovadores”; para ela, o “leitor precisa se deter e começar a combinar palavras -- **um jogo de palavras que é mais concretista do que provençal**” (1988: 147, meu grifo). Vieira, por sua vez, critica o fato de Augusto de Campos desvalorizar “a consideração da função social dessa poesia [provençal]” (1984: 232). Para ela, além disso, “dando ênfase excessiva aos aspectos fônicos e rítmicos, perdeu-se muito do lastro que ligava esse tipo de poesia à sua realidade social e cultural” (ibid.: 236). De fato, as críticas de Cesar e Vieira não parecem descabidas e apenas confirmam o fato de que Augusto de Campos relê a poesia provençal em favor de seus propósitos e o modo como o que foi, em um dado momento, esquecido ou objeto de “descrédito” (1983a/1987b: 146), assume características concretistas. Os poemas provençais, que foram relegados “aos **porões-apêndices dos livros**”, ou deles “simplesmente suprimidos”, voltam “às **primeiras páginas a que fazem jus**” (1967e/1978f: 95, meus grifos) e, desse modo, é à própria poesia concreta que se faz “justiça”, já que, na verdade, ela própria passa a ocupar as “primeiras páginas”.

Em entrevista, Augusto de Campos afirma que o fato de “privilegiar autores e obras que lidam com linguagens artísticas não-convencionais” demanda “um esforço contra a preguiça intelectual para que sejam apreendidos” (Adriano, 1998: 9). Esse privilégio, como mostrei aqui, é uma constante de seus textos: Augusto de Campos enfoca os autores, textos e períodos literários que considera marginalizados,

e coloca-os em circulação através de comentários ou traduções. Tais autores ou textos precisam ser revistos porque apresentam, segundo ele, características muito singulares. Essas características, uma vez que são fruto de uma leitura guiada pelos parâmetros do movimento da poesia concreta, revelam-se muito próximas àquelas valorizadas por esse movimento. Nesse sentido, sua leitura também é “parcial” e não é, de nenhuma forma, mais “verdadeira” que as outras, como parece pretender.

Seja traduzindo autores não pertencentes ao “paideuma” inicial -- formado pelos “precursores” -- estabelecido pela poesia concreta, como discuti aqui; seja valorizando, através da tradução, aspectos não considerados, habitualmente, os mais importantes em certos autores, como mostrarei a seguir em 2.2., Augusto de Campos põe em prática sua leitura intervencionista, formadora de imagens de autores. O tradutor instaura, tanto de uma forma como de outra, uma maneira de ler também não muito convencional nem aceita pacificamente. Não se pode perder de vista, no entanto, a importância de Augusto de Campos na difusão de muitos desses poetas aqui mencionados, como, por exemplo, os poetas russos. De fato, alguns deles, como Maiakóvski, talvez sejam hoje mais “canônicos” exatamente devido às suas traduções. A revisão de Augusto de Campos, portanto, além de tornar visíveis os autores e textos por ele comentados ou traduzidos, torna visível a poesia concreta. As faces que o tradutor desoculta em seus “*trailers*” ou “exemplários” de autores são refletidas a partir da própria luz que julga irradiar dessa poesia.

2.2. Ver com olhos novos: a disseminação de leituras não-convencionais

As leituras em que o tradutor se ocupa de alguns dos autores que gozam de prestígio na tradição literária também trabalham em favor da divulgação da poética concretista, na medida em que enfocam obras ou aspectos das mesmas que não são, em geral, tão prestigiados ou tão enfatizados por essa tradição. Por um lado, essas leituras de Augusto de Campos são inovadoras e, muitas vezes, pioneiras, mostrando como os textos considerados canônicos são passíveis de releituras. De Dante a Rimbaud, das obras menos ilustres dos ilustres, Augusto de Campos lê o que não é usualmente lido²⁴, parecendo impor-se, por outro lado, a missão de “corrigir” as leituras realizadas antes das suas.

A escolha de poemas e de poéticas realizada por Augusto de Campos, segundo Ana Helena Barbosa Bezerra de Souza, deriva “de seu vínculo com a vanguarda, de sua condição de poeta concreto

²⁴ Isso ocorre também, como já poderia ser esperado, com Haroldo de Campos. Vieira comenta, por exemplo, que a tradução do *Faustus* realizada por esse tradutor evidencia “a apresentação de leituras reversas e não convencionais de Goethe e da tradução” (1992: 45, meu grifo). Completo que não apenas Goethe, mas, a título de ilustração, também Dante (H. Campos, 1968c), Píndaro (1967c/1977g) e Poe (1971c/1976f) são, para Haroldo de Campos, objeto de leituras “reversas” e “não convencionais”, para utilizar os termos de Vieira.

ou de suas experimentações com a visualidade do poema” (1993: 151). O interesse de Augusto de Campos “pelo poema como um objeto de construção complexa” é, para a autora, “permanente”, conjugando-se com a “concepção de poesia como invenção, rigor e culto da dificuldade” por ele sustentada (ibid.: 151). Nesse trabalho, em que enfoca as traduções que Augusto de Campos faz dos poetas “metafísicos” ingleses, Souza ressalva que sua “tentativa [...] não é a de apontar as razões que levaram o tradutor [Augusto de Campos] a fazer suas escolhas” (ibid.: 87). No entanto, a autora observa, apenas para citar um exemplo, que a “escolha” do poema “*The flea*”, de John Donne, “nos parece muito pertinente, já que introduz características típicas dos [poetas] metafísicos e são exatamente estas características que o tradutor quer salientar, em oposição, por exemplo, às do romantismo” (Souza, 1993: 89).

Mais que julgar a escolha de Augusto de Campos, a autora, ao contrário do que havia proposto, tenta identificar o porquê dessa escolha e, além disso, desvincula-a de qualquer motivação do tradutor. As “características típicas” dos “metafísicos” são, para ela, imanentes ao texto, e a escolha do referido poema é “muito pertinente”, uma vez que estabelece uma relação com tais características e não com aquelas convencionalmente lidas na poética valorizada pelo tradutor. Segundo essa visão, o que justifica a escolha de Donne por Augusto de Campos são os elementos da poesia do autor inglês, aparentemente sem relação com a leitura do tradutor e com seus comprometimentos, como se suas escolhas fossem desmotivadas. A autora, apesar de reconhecer a “condição de poeta concreto” do tradutor, e apesar de se concentrar nas escolhas de Augusto de Campos, parece não traçar a relação entre ambas de forma decisiva, como objetivo aqui.

Esse vínculo entre a condição do tradutor e suas escolhas parece ser enfatizado por Souza apenas nos casos em que há uma coincidência mais nítida, ou tradicionalmente reconhecida, entre os procedimentos estéticos do poeta traduzido e os do tradutor, como no caso de George Herbert (1593-1633), outro poeta “metafísico”. A escolha de poemas de Herbert por Augusto de Campos²⁵, segundo ela, deve-se à “filiação encontrada entre eles e a poesia concreta” (Souza, 1993: 100); a “aproximação entre esses poemas de Herbert e a poesia concreta” foi, nas palavras de Souza, “o que norteou o tradutor em sua recriação” (ibid.: 100). De fato, o próprio tradutor confirma a filiação apontada, afirmando, em relação à poesia de Herbert, que o “processo fisiognômico (fase primária do isomorfismo

²⁵ Trata-se de poemas de Herbert como “*The Altar*” (“O altar”) e “*Easter-Wings*” (“Asas de Páscoa”), em que há uma ênfase em sua estrutura tipográfica, que apresenta a forma daquilo que trata, numa convergência explícita entre conteúdo e forma. Cabe lembrar que esses poemas são também traduzidos, posteriormente, por Aila de Oliveira Gomes (1991a). Para uma cronologia das obras de Herbert e de outros poetas “metafísicos”, conferir Janis Lull (1994).

fundo e forma)” empregado pelo poeta, apresenta, “sem dúvida, um interesse histórico na evolução formal que chegou em nossos dias a poesia concreta” (A. Campos, 1965c/1968b: 109).²⁶

Não nego, portanto, tal aproximação; apenas quero mostrar que o que a autora comenta em relação a um poeta como Herbert, ou seja, sobre um caso de aproximação estética assumida entre tradutor e poeta traduzido, ocorre em toda e qualquer leitura realizada por Augusto de Campos. Afirmar que “Augusto de Campos [...] **constrói um Herbert mais ao gosto de seu compromisso com uma determinada poética**” (Souza, 1993: 126, meu grifo) é, a meu ver, restringir a Herbert o que é uma constante na formação do “paideuma” de Augusto de Campos. Essa “construção” realizada pelo tradutor brasileiro, tendo como alicerce a poética que defende, ocorre até mesmo em relação aos poetas tidos como canônicos.

Recorro, para ficar ainda no domínio dos poetas “metafísicos”, a Donne, que teve uma primeira compilação de poemas traduzidos no Brasil publicada por Augusto de Campos.²⁷ Sobre “*The expiration*”, do poeta inglês, Augusto de Campos observa: “o acaso me fez **olhar** [esse poema] **com olhos novos**” (1978k/1986j: 73, meu grifo). “Olhar com olhos novos” significa, para ele, desvendar um “*donne* [sic] mais secreto”, isto é, privilegiar elementos dessa poesia que não haviam sido por ele lidos anteriormente, e que estão relacionados, sobretudo, aos aspectos logopaicos da obra do autor inglês (ibid.: 73). O próprio tradutor aponta, nos textos teóricos que dedica aos poetas “metafísicos”, quais são as particularidades que, para ele, são importantes. Em primeiro lugar, Augusto de Campos valoriza a “intervenção do pensamento, do raciocínio, ou mais ainda, da racionalidade” da poesia (1965c/1968b: 104); além disso, dá ênfase especial à “concentração” (brevidade) e à “concisão” (“economia da linguagem”) do poema, particularidades também sublinhadas, por exemplo, pela crítica Helen Gardner (apud A. Campos, 1965c/1968b: 105-106).²⁸ Cabe notar que esses mesmos elementos celebrados por

²⁶ Sobre Herbert, o aspecto de sua poesia mais enfatizado pelos estudiosos ou tradutores brasileiros que se concentram em sua obra, ao contrário do que é lido por Augusto de Campos, é, geralmente, seu caráter religioso. Souza, por exemplo, define esse poeta como um “autor sobretudo de versos religiosos” (1993: 100). Gomes, igualmente, ressalta a “concepção cristã da vida e o forte pendor espiritual” nos poetas “metafísicos”, dentre eles, Herbert (1991b: 13, por exemplo).

²⁷ Vicira aponta o pioneirismo de Augusto de Campos, que publicou “uma primeira compilação e tradução” de poemas dos “metafísicos” em 1978 (1998: 56). Esse pioneirismo é mais acentuado, pois uma versão preliminar dessa compilação é publicada inicialmente no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo* (A. Campos, 1965c) e, posteriormente, em *Traduzir & Trovar* (1968b).

²⁸ No âmbito brasileiro, já nos anos 50, Hígino Aliandro, em tese de doutoramento, ressalta algumas outras facetas do autor inglês, referentes, por exemplo, ao caráter “paradoxal” de sua poesia (1951: 31). A “insolência” e o “artificialismo” também são traços da poética de Donne destacados por Aliandro (ibid.: 113). Eugenio Gomes, por seu turno, chama atenção para a “metáfora geográfica” na poesia donniana, relacionando esse uso do “elemento geográfico” às expedições militares de que participou o poeta (1957: 4). Afonso Félix de Sousa, em sua tradução, por outro lado, concentra-se em composições de “inspiração mística” do autor inglês (1985: 13) e em poemas que se referem aos “mistérios da fé” (ibid.: 9). Aíla de Oliveira Gomes também faz uma leitura dos aspectos religiosos de Donne (1991b: 26, 29). Para um estudo de diferentes posições da crítica literária brasileira frente à obra donniana, consultar Ghirardi (1995). Para uma análise de outras traduções de poemas de Donne para o português, ver Souza (1993: 104-134). Conferir, ainda, o histórico de Donne no Brasil realizado por Ghirardi & Milton (1998) e o estudo de Vieira (1998), que analisa como a poética “metafísica” foi inserida nos trópicos.

Augusto de Campos são vistos como traços negativos, e até mesmo como “defeitos”, por um crítico como Samuel Johnson, conforme mostra o tradutor brasileiro (ibid.: 101-102), o que só confirma como a valoração vincula-se à perspectiva histórica e poética de quem julga.²⁹

O tradutor apresenta Donne como um poeta incompreendido e até, de certo modo, esquecido:

é. john donne (1572-1631) não teve
um 4º centenário como o de shakespeare,
john donne, primo pobre de shkspr [sic]. (A. Campos, 1978j/1986i: 39)

Embora Shakespeare “seja maior”, ou seja, tenha um lugar canônico inquestionável, Donne é, para o tradutor, “melhor que ele” (ibid.: 40). Se, por um lado, o tradutor brasileiro ressalta a marginalidade de Donne; por outro, registra o advento de sua “reabilitação” (ibid.: 110). Após ser “reanimada” por Eliot, a poesia dos “metafísicos”, como conta Augusto de Campos, fora revalorizada “por toda a crítica moderna” (ibid.: 101): “os ‘metafísicos’ ingleses [...] esperaram durante longo tempo por uma reabilitação que afinal conseguiram, ainda que com alguns séculos de atraso” (ibid.: 110).

Tal “reanimação” ou “reabilitação” desses poetas pode ter sido enfatizada pelo tradutor brasileiro porque eles foram vistos por alguns críticos, como Eliot e Gardner, apenas para citar aqueles supramencionados, com “olhos” que valorizam certas características poéticas por ele consideradas fundamentais. Nesse sentido, Donne também é construído “mais ao gosto” do compromisso de Augusto de Campos com uma certa poética, embora sua forma de ler também seja partilhada e praticada, em nossos dias, por uma “comunidade interpretativa”, mesmo que nem sempre com a ênfase dada pelo tradutor a alguns aspectos, como os sonoros e os icônicos (1978k/1986j: 74, 75).

Semelhante construção ocorre, da mesma maneira, com outros poetas tidos como canônicos. Ovídio, por exemplo, é objeto de uma leitura pouco convencional; Augusto de Campos lê uma de suas obras em termos “cinematográficos”:

Não sei se já se pensou alguma vez nas *Metamorfoses* de Ovídio em termos de cinema. Poucas obras literárias, no entanto, serão tão cinematográficas. Nas *Metamorfoses* tudo é *kinema*, movimento puro, ação feita poesia [...]. As *Metamorfoses* são, na verdade, o grande *thriller* cinemascópico (em 15 livros) da literatura latina (1966d/1978b: 191).

A análise que o tradutor realiza das *Metamorfoses* é, assumidamente, “de outro tipo”, levando em conta

²⁹ Essa problemática sobre a delimitação das características que supostamente fazem parte do poeta Donne e das concepções que se tem acerca de sua poesia é discutida por Arrojo (1993: 15-26). A autora confronta diferentes “Donnes” produzidos por duas tradições intelectuais distintas, de que fazem parte os tradutores Augusto de Campos e Paulo Vizioli.

“a própria materialidade do texto” e, ao invés de conceber a “ausência de unidade’ da obra” (ibid.: 192) como algo negativo, vê em seu caráter fragmentário um traço positivo. Ele argumenta que “a narração de índole fragmentária, alógica, atemporal e descontínua e, portanto econômica e ecumênica” impôs-se como o “método formal adequado para a mente contemporânea” (ibid.: 192-193).³⁰ Um Ovídio revisitado -- fragmentário e visto com olhos contemporâneos -- é por ele apresentado. A realização de leituras não-convencionais de autores canônicos, ou, pelo menos, mais conhecidos que aqueles abordados em 2.1. deste capítulo, torna a “construção” de imagens de autores realizada por Augusto de Campos mais explícita.

É nesse sentido que podemos ver o Dante por ele construído. Augusto de Campos também vê o autor italiano, de quem traduz o Canto V do *Inferno*, com “olhos novos” (1986p). Um Dante mais “concreto” e mais “direto” é apresentado ao público leitor: valoriza-se “a concretude das imagens / a diretividade da linguagem” (ibid.: 16). Não há, nos textos de Dante, segundo o tradutor, “inversões canhestras”; há, ao contrário, a referida e enfatizada “diretividade da linguagem” (ibid.: 17).³¹ Conforme pode ser notado, o tradutor associa a um autor como Dante, a exemplo do que faz em relação a Ovídio, sua própria visão poética. Isso ocorre, da mesma maneira, em relação a outros autores, como Hopkins, Rimbaud e Rilke, só para citar alguns dos que são traduzidos por Augusto de Campos.

Hopkins, por exemplo, é, para o tradutor, um poeta que pôs em prática uma “revolução” da linguagem poética (A. Campos, 1997a: 13); seu “repertório de **transgressões** lingüísticas” é “enorme”, (ibid.: 21, meu grifo).³² O poeta inglês -- que foi jesuíta e simpatizante do comunismo -- é apresentado como uma personalidade ousada, que levou a cabo um “experimentalismo poético” muito admirado por Augusto de Campos (1991a: 11). Em sua visão, Hopkins “privilegia a paronomásia e as

³⁰ Há no Brasil, apenas a título de ilustração, uma tradução “literal”, não datada, de trechos das *Metamorfoses*, realizada por um tradutor anônimo, que assina apenas suas iniciais: “J. C.” (Ovídio, [s.d]). Pacs, que traduz poemas cróticos e de exílio do poeta latino, define o Ovídio das *Metamorfoses* como “mitógrafo” (1997: 15). Há, nas palavras de Charles Martindale, muitos Ovídios: “o psicólogo, o narrador, o criador de um mundo de *glamour* e romance e o escritor retórico” (1988: 19). Cada um deles é criado segundo os parâmetros de quem lê ou traduz, como fez Augusto de Campos.

³¹ Para um histórico das primeiras traduções da *Divina Comédia* para o português, conferir Carneiro (1976: xii-xv). Para uma outra análise do *Inferno* de Dante, conferir o ensaio de Flávio Aguiar, que discute, inclusive, a incorporação de certas “características infernais” na produção literária do Brasil e da América Latina (1995: 318). Esse “novo” Dante proposto por Augusto de Campos parece seguir as tendências contemporâneas dos estudos sobre o autor, que enfatizam aspectos de sua obra não valorizados anteriormente. Uma mostra do que se tem feito a esse respeito pode ser conferida numa série de artigos compilados por Mark Musa (1995), que se concentram especificamente no *Inferno* dantesco.

³² No cenário brasileiro, outros perfis de Hopkins podem ser observados. Para João Gaspar Simões, por exemplo, a noção de poesia para Hopkins está ligada à “inspiração”; o crítico enfatiza no poeta inglês, portanto, aquilo que considera “poesia por excelência”, a saber, o lirismo (1957: 4). Apesar de o aspecto “revolucionário” da poesia de Hopkins ser citado (ver Gomes, 1989b: 20-21), a questão religiosa, no entanto, parece ser o aspecto mais destacado em sua obra, sendo apontada, apenas para citar alguns nomes, por Faustino (1977: 96), por Gomes (1989b: 17, 23) e por Luís G. B. de Camargo (1993: 99, por exemplo). A dissertação de Camargo, a propósito, oferece um elucidativo painel das traduções de Hopkins realizadas no Brasil (ibid.: 93-109).

aliterações [...], fratura a sintaxe, elimina conectivos [...], cria vocábulos e compostos vocabulares” (ibid.: 11). A apresentação que o tradutor faz do autor inglês, como pode ser observado, mais parece a apresentação de um poeta concreto. As feições de ambos confundem-se e essa aproximação pretende, mais uma vez, conferir legitimidade à poética concretista. Essa idéia é reforçada quando se verifica o propósito dessas traduções de Augusto de Campos. Segundo ele, sua edição tem “o sentido de uma **reparação e o propósito de reconstituir, em português, a imagem do poeta mutilado e defraudado em versões imperitas**” (ibid.: 12, meu grifo). “Reparar” e “reconstituir” a imagem do poeta inglês, portanto, significam, para o tradutor, associá-lo ao movimento de poesia concreta ou, pelo menos, aos recursos por ele defendidos.

Rimbaud também é “reconstituído” por Augusto de Campos e, da mesma forma que as leituras realizadas de Hopkins, aquelas que o tradutor faz do poeta francês parecem ter o propósito de uma “reparação”. Como o próprio tradutor afirma, há “muitos Rimbauds em Rimbaud” (1992: 13):

Há o Rimbaud hipercromático das sinestésias programadas e arbitrarias do “Soneto das Vogais” [...]. Como há o Rimbaud minimalista e tátil-cromático da quadra “A estrela chorou rosa...”, antecipador das correspondências indeterminadas de Khliébnikov [...]. Há o Rimbaud, puro sarcasmo, do “Album Zutique”, de onde emerge aquele “Cocheiro Bêbado” [...]. O Rimbaud tenebrosamente auto-irônico, cortante e implacável de “Les Corbeaux”. E há o inesperado Rimbaud angelical de “L’Eternité”, de “Chason de la Plus Haute Tour”, de “Ô Saisons, ô Châteaux” [...]. (ibid.: 16)

Dentre as diferentes faces de Rimbaud, o tradutor se propõe a mostrar aquelas que mais lhe interessam: “As minhas incursões-homenagens na seara rimbaldiana buscam dar de todos esses Rimbaud alguma amostra significativa” (ibid.: 17). Augusto de Campos pretende, assim, assumidamente, mostrar ao público brasileiro, através de uma “amostra significativa”, quem é, de fato, Rimbaud, uma vez que seus “traços” relevantes foram, segundo ele, obscurecidos por uma tradição poética que celebra apenas os elementos místicos de sua poesia (ibid.: 13).³³ Como Pound, para quem Rimbaud não era “o visionário, mas o visualista, o fanopaico, das imagens concretas e precisas” (ibid.: 13), Augusto de Campos valoriza certos “traços” específicos que, por não terem sido enfatizados por uma determinada tradição de leitura, precisam, segundo ele, ser “privilegiados” e colocados em circulação (ibid.: 13).

³³ Muitos são os aspectos da obra de Rimbaud destacados no cenário nacional. Ivo, por exemplo, parece se filiar a essa tradição a que se refere o tradutor (1993: 35). O ensaio pioneiro de Augusto Meyer, por outro lado, concentra-se nas particularidades da linguagem e versificação de “*Le bateau ivre*”, apontando o “vigor do cromatismo verbal” da obra do autor francês (1955: 53). Faustino salienta a capacidade rimbaldiana de “criar novas formas, novos padrões rítmicos e lógicos” (1977: 92). Essas e outras considerações sobre a obra de Rimbaud são reunidas por Carlos Lima (1993), que traz ainda o cotejo de vários textos de Rimbaud traduzidos no Brasil. Consultar, ainda, a tese de Mauricio Salles de Vasconcelos (1994) para outras leituras que certos autores, como Mário e Oswald de Andrade, fazem da obra rimbaldiana.

Augusto de Campos pretende, da mesma forma, alterar a imagem que geralmente se tem de Rilke, associada, via de regra, à “inflexão metafísica” (1994a: 9), muito apreciada, por exemplo, pela “geração de 45”. O tradutor parece, como pretendeu em relação aos poetas acima discutidos, instituir um Rilke que, “apesar da larga difusão” de sua poesia, é desconhecido do público (ibid.: 10). Esse “novo” Rilke já é prenunciado pelo próprio título da obra em que Augusto de Campos reúne as traduções que faz desse poeta: *Rilke: Poesia-Coisa*. O Rilke apresentado, assim, privilegia “a vertente objetual, substantiva” que, em geral, segundo ele, não é enfatizada em sua poesia (ibid.: 11; 1993b: 10).³⁴ O tradutor brasileiro tenta, dessa maneira, definir um outro Rilke, diferente daquele convencionalmente difundido. Para ele, “Rilke não é um parnasiano” (A. Campos, 1994a: 13); sob essa outra visão, seus poemas apresentam “um mínimo de adjetivação e um máximo de concretude” (ibid.: 13). O próprio Augusto de Campos reconhece, no entanto, que “esse Rilke discreto e contido” que apresenta é “aparentemente menos ‘rilkeano’” que o Rilke “metafísico” ou “parnasiano”, mais divulgado (ibid.: 16): ele é “mais visual” e, talvez exatamente por essa razão, “menos visível” (ibid.: 14). Seu papel, então, é tornar a poesia rilkeana “visível”, mirando-a “com olhos **mais objetivos**, ou **menos transtornados**” (ibid.: 11, meus grifos). Novamente, a leitura realizada pretende ser aquela que vai “configurar”, de fato, “esse ‘novo Rilke’” (ibid.: 14).

Outros autores são também objeto de leituras pouco convencionais feitas por Augusto de Campos. Lewis Carroll e Edward Lear, por exemplo, conforme aponta o tradutor, são vistos, geralmente, como autores “inofensivos” ou “para crianças”; é contra essa noção que ele se volta (1971d/1986a: 123).³⁵ Augusto de Campos aproxima esses autores explicitamente à poesia concreta (ibid.: 124, 127), devido à ênfase que conferem ao aspecto lúdico da palavra. *Mobile*, de Butor, igualmente, é aproximada da poesia concreta devido à “disposição espacial” e às “enumerações substantivas” empregadas na obra (1963/1989a:33).

Além de aspectos “marginais” das obras dos autores, em geral, celebrados pela tradição literária,

³⁴ Cecília Meireles, por exemplo, no prefácio à tradução que faz de “*Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*” (“A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke”), fala sobre o “rosto de sonho” de Rilke, que “trazia consigo a recordação dos Anjos e das Esfinges” (1953: [s.p.]). Esse comentário de Meireles exemplifica a “vertente” a que se refere Augusto de Campos e que é por ele refutada. Alguns trabalhos acadêmicos, como o de Antônio de Oliveira Pereira (1971) e de Veronika Benn-Ibler (1976) ressaltam, da mesma maneira, esse Rilke rejeitado pelo tradutor brasileiro. Pereira vê Rilke “sob a inspiração das musas” (1971: [s.p.]), analisando as “tendências esotéricas” de sua poesia (ibid.: 66). Benn-Ibler também difunde essa visão, embora discuta a noção de “poema-coisa” na obra do autor (1976: 16-18). Cabe ressaltar que, no panorama brasileiro, há antologias, como as organizadas por José Paulo Paes (Rilke, 1993a) e por Karlos Rischbieter (Rilke, 1993b), que trazem alguns dos “poemas-coisa” – reunidos em *Novos Poemas* – traduzidos para o português.

³⁵ No Brasil, são escassas as traduções e estudos críticos sobre Carroll e Lear. A título de ilustração, consultar Grünwald (1988) que, em antologia dos “grandes poetas” da língua inglesa do século XIX, traduz alguns de seus poemas.

Augusto de Campos concentra-se em obras “marginais” de alguns desses autores. De Flaubert, por exemplo, cuja “posição” no “limiar da literatura moderna” é “evidente”, ele destaca uma obra tida como “pouco relevante” (A. Campos, 1980a/1989g: 14)³⁶:

não me parece justificável reavivar o centenário de sua morte [de Flaubert] senão através de um Flaubert menos notório, embora espantosamente vivo. Este não é o Flaubert dos frisos históricos -- *A tentação de Santo Antônio* ou *Salambô*. Não é também o de *Madame Bovary* ou *A Educação Sentimental* [...]. Mas o Flaubert menos estimado de *Bouvard e Pécuchet*, a obra póstuma, publicada em 1881, que desconcertou os seus contemporâneos. (ibid.: 13)

É esse Flaubert “menos notório” que, para Augusto de Campos, “faz falta” (ibid.: 13). Sua tentativa de “reavivar” o lado menos difundido de Flaubert põe em circulação uma outra imagem do autor francês, diferente daquela do “pai da prosa realista” (ibid.: 13), mais amplamente divulgada.³⁷

A apresentação que Augusto de Campos faz dos poetas tidos como canônicos por nossa tradição literária retoma os contornos definidos pela poética por ele defendida. Segundo Souza, “essas traduções [de Augusto de Campos] trazem uma grande contribuição para a poesia brasileira, uma vez que oferecem dicções e poéticas novas aliadas a recursos e ecos vindos do repertório de nossa própria tradição” (1993: 152). Tal afirmação, embora direcionada apenas aos poetas “metafísicos” ingleses, apenas confirma minha argumentação: as referidas “dicções” farão eco à poética concretista, “contribuindo”, na verdade, para sua própria legitimação e disseminação. Vieira, a propósito, afirma que as traduções da poesia dos “metafísicos” “se inserem no panorama maior da intensa atividade tradutória no Brasil [...], onde circulam, igualmente, inúmeras antologias” de poetas “russos, franceses, alemães, americanos e de língua espanhola, que vêm disponibilizando para o público brasileiro o cânone poético mundial” (1998: 55). O propósito de Augusto de Campos é “reconstituir” e “reparar” imagens de autores divulgadas aqui (1991a: 12), desvendando o que há de “secreto” em suas obras (1978k/1986j: 73) e olhando suas produções literárias com olhos assumidamente “menos transtornados” (1994a: 11). É levando em conta esse propósito que o referido tradutor torna esses autores acessíveis através de seus ensaios e de suas traduções. As leituras não-convencionais realizadas por Augusto de Campos teriam, nesse sentido, a função de “reparar” leituras realizadas anteriormente, reconstituindo imagens de

³⁶ Nesse sentido, Augusto de Campos também focaliza, por exemplo, o diário de Valéry, que ficou à margem da obra desse autor (1978o/1984a).

³⁷ Há, em português, duas versões de *Bouvard e Pécuchet*, uma tradução feita por Galeão Coutinho e Augusto Meyer (Flaubert, 1981), e outra, definida como “adaptação”, realizada por Paulo Mendes Campos (Flaubert, 1988). Poucos estudos, igualmente, abordam a referida obra. Cito, a título de ilustração, o ensaio de Perrone-Moisés, que se concentra em um “outro” Flaubert (1990a: 68), o “jovem Flaubert diabólico” de *Bouvard e Pécuchet* (ibid.: 79).

autores, que passam a refletir a própria poética por ele defendida.

3. A tradução devoradora: a questão da Antropofagia

Alguns elementos do “Manifesto Antropófago”, de Oswald de Andrade (1928/1992), são utilizados explicitamente por Augusto de Campos em sua reflexão sobre tradução. Considero esse dado relevante para a discussão que venho propondo sobre a construção de imagens de autores, textos e períodos literários realizada por Augusto de Campos, sobretudo porque são os elementos relacionados à Antropofagia que, como pretendo argumentar, oferecem os subsídios teóricos utilizados na apropriação levada a termo pelos Campos. Através da alusão à Antropofagia, a apropriação de autores e textos que ambos propõem fica mais evidente. A utilização da Antropofagia é um mecanismo fundamental do projeto de tradução dos Campos, pois, ao mesmo tempo em que ela sustenta, em termos teóricos, a deglutição de autores e textos que lhes interessam, também coloca esse projeto -- e, em consequência, o projeto poético a ele vinculado -- na linha mais radical da vanguarda brasileira.

Haroldo de Campos, em texto que aborda a questão da Antropofagia, discute “o problema da situação do poeta brasileiro perante o universal” (1981e/1992c: 233). Na relação entre o local, ou seja, aquilo que é próprio de um país, e o não-local, ou aquilo que é peculiar a outros países, a Antropofagia oswaldiana é, segundo o tradutor, fator determinante porque, com ela,

tivemos um sentido agudo dessa necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal. A “Antropofagia” oswaldiana [...] é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do “bom selvagem” [...], mas segundo o ponto de vista desabusado do “mau selvagem”, devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma “transvaloração”. (ibid.: 234)

Com base nesse texto, Irlemar Chianpi atribui a Haroldo de Campos “o exato dimensionamento da estética canibalesca oswaldiana no contexto latino-americano” (1986: 16). De fato, é esse tradutor quem discute detidamente a questão da Antropofagia em “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, texto acima destacado, associando seu nome à proposta de Andrade. Vieira também atribui a esse tradutor a revitalização do “discurso ao redor da Antropofagia” (1999: 102). No entanto, é com Augusto de Campos que essas teorizações de Haroldo de Campos tornam-se mais explicitamente relacionadas à questão tradutória, sobretudo devido a dois fatores.

Em primeiro lugar, Augusto de Campos relaciona abertamente, em prefácio antológico, seu procedimento de tradução ao “Manifesto Antropófago” oswaldiano: “A minha maneira de amá-los [os poetas por ele escolhidos] é traduzi-los. **Ou degluti-los, segundo a Lei Antropofágica de Oswald de Andrade: só me interessa o que não é meu**” (1978n: 7, meu grifo). A própria citação verbatim do texto de Andrade (“Só me interessa o que não é meu”, Andrade, 1928/1992: 353), em um texto que precede e apresenta suas traduções, já indica a estreita ligação que Augusto de Campos estabelece com a Antropofagia.³⁸ Em segundo lugar, Augusto de Campos propõe “intraduções”, procedimento tradutório que chega, inclusive, a iconizar a deglutição realizada pelo tradutor, como será indicado aqui. É certo que o que Haroldo de Campos teoriza, em termos tradutórios, também pode ser relacionado, de certa forma, à “intradução”. No entanto, essa denominação é cunhada por Augusto -- e não por Haroldo -- de Campos, em *Verso, reverso, controverso*, de 1978.

Não pretendo, com essas observações, sugerir que Haroldo seja menos “antropófago” que Augusto de Campos. Isso seria uma inverdade, pois Haroldo de Campos também se detém na questão, teorizando-a e colocando-a em prática através de suas traduções. Tais ressalvas pretendem apenas justificar a razão do tratamento que confiro ao tema da Antropofagia, vinculando-o principalmente a Augusto de Campos. Cabe ainda ressaltar que, no limite, toda tradução é antropófaga, sejam elas propostas explicitamente como tal ou não. Tratarei aqui, entretanto, daqueles textos teóricos de Augusto de Campos que, por um lado, se propõem, de uma ou outra forma, como fruto de um comprometimento antropofágico ou, por outro lado, que sejam ilustrativos para mostrar como se dá o diálogo estabelecido entre o tradutor e a proposta oswaldiana.

Raul Bopp, uma das figuras proeminentes do movimento antropofágico, ao fazer um histórico desse movimento, observa que a Antropofagia teria chegado ao seu fim, com a “debandada” de seu principal expoente, Oswald de Andrade: “a Antropofagia dos grandes planos, com uma força que ameaçava desabar estruturas clássicas, ficou nisso... provavelmente anotada nos obituários de uma época” (1977: 53). A meu ver, a Antropofagia, ao contrário desse papel restrito que lhe confere Bopp, exerce, ainda hoje, um papel fundamental, pelo menos na discussão sobre tradução, quando se trata dos irmãos Campos.³⁹ Segundo Maltz, “em nome de uma identidade, a Antropofagia veio para desconcertar

³⁸ Vieira faz uma interessante análise desse prefácio, em que Augusto de Campos cria, segundo a autora, uma “metalinguagem tradutória”, utilizando os próprios textos por ele traduzidos (1992: 35-36), o que seria já uma forma de “devorar”, antes mesmo de traduzir. Não só a linguagem utilizada nesse prefácio, mas a própria seleção de autores a serem traduzidos ao longo dos anos, já são nutridas pelos princípios da Antropofagia oswaldiana. Conferir, ainda, Vieira (1999: 112), para uma discussão sobre a relação entre a teorização de Haroldo de Campos e a Antropofagia.

³⁹ Esse argumento de que a Antropofagia exerce um importante papel na cultura brasileira, mesmo depois da referida “debandada” de seu principal proponente, é também defendido por Bina Maltz, para quem os princípios da Antropofagia influenciam poetas desde Drummond até Haroldo de Campos (1993: 31).

o rastro cultural deixado pela hegemonia branco-europeia” (1993: 15). A metáfora antropofágica, assim, seria uma

metáfora de resistência ao pensamento, à história oficializada pelo dominador e a procedimento estéticos impostos, que resultaram no prolongamento de ideologia, formas, temas e paradigmas artísticos da MetrÓpole. E a contrapartida dessa atitude de inércia ideológica e cultural [...] seria a atitude antropofágica de “deglutir” o saber europeu, “devorando-o” não mais para incorporá-lo de modo mecânico mas para absorvê-lo dialeticamente na tentativa de **abrasileirar a nossa cultura, dando-lhe uma identidade.** (ibid.: 11, meu grifo)

O projeto de Andrade pretendia ultrapassar o terreno da literatura: “A descida antropofágica não é uma revolução literária. Nem social. Nem política. Nem religiosa. Ela é tudo isso ao mesmo tempo” (apud A. Campos, 1975/1978i: 113). Embora este item de meu trabalho tenha como propósito deter-se apenas nas relações entre Antropofagia e tradução literária, é oportuno notar que a Antropofagia apresentava-se, em um sentido mais abrangente, como um “princípio de união nacional”, conforme observa Benedito Nunes (1986: 18). Tal projeto propõe uma reforma cultural mais ampla, uma reforma de paradigmas, uma mudança ideológica e metafísica: “A Antropofagia é uma revolução de princípios, de roteiro, de identificação” (Andrade, apud Maltz, 1993: 12). É a partir desse questionamento, ou seja, dessa oposição às idéias “cadaverizadas” (Andrade, 1928/1992: 355), que emergiria uma nova tradição, uma nova “identidade do povo brasileiro” (Nunes, 1986: 18).

Argumento que, mais que a busca de uma identidade cultural brasileira, conforme propunha, grosso modo, Andrade, a Antropofagia defendida pelos Campos pretende buscar uma espécie de “identidade estética” local. É nesse sentido que os Campos devoram a própria Antropofagia, sugerindo uma dada maneira de “reformular” a literatura brasileira, objetivo do movimento de poesia concreta. Para Andrade, comer o outro “não significa odiá-lo”, mas tem “o valor de uma **homenagem** ao morto” (1990: 44, meu grifo)⁴⁰: “Destruir para construir em cima. Deglutir para, de posse do instrumental do ‘inimigo’, poder combatê-lo e superá-lo. Deglutir o velho saber, transformando-o em matéria-prima do novo” (Maltz, 1993: 11). É a partir dessas citações que o que é proposto por Augusto de Campos pode ser entendido: ao mesmo tempo em que há, em sua proposta tradutória, uma “homenagem” ao traduzido⁴¹, o que implica uma **seletividade**, há uma incorporação, uma transformação do traduzido

⁴⁰ Para leituras complementares do “Manifesto Antropófago”, ver, por exemplo, Fonseca (1982: 55-59), Schwarz (1989b: 37-39) e Perrone-Moisés (1990b: 95-98).

⁴¹ Alguns exemplos em que Augusto de Campos expressa abertamente sua intenção de homenagear os autores que traduz podem ser vistos em A. Campos (1964 a/1968 a: 33; 1985c/1989k: 93; 1992: 17).

segundo os princípios poéticos por ele defendidos: **“Por isso nunca me propus a traduzir tudo. Só aquilo que sinto”** (A. Campos, 1978n: 7, meu grifo).

A própria noção de seletividade dos autores traduzidos parte também de um princípio antropofágico. Para Augusto de Campos, a Antropofagia refuta a mera “idéia da ‘cordial mastigação’ dos adversários ostensivos do Modernismo” (1975/1978i: 110) ou uma “assimilação indiscriminada” de autores (ibid.: 111). Não se come “por gula ou fome” (ibid.: 122); a devoração faz parte de um “ritual”, da idéia oswaldiana de transformação de “valor oposto” em “valor favorável” (Andrade, apud A. Campos, 1975/1978i: 122). Augusto de Campos seleciona os autores que traduz, tendo como critério os aspectos revolucionários de suas obras ou de seus comportamentos. A colocação do tradutor resume essa idéia:

A poesia é uma família dispersa de naufragos bracejando no tempo e no espaço. Tento reunir aqui [em *Verso, reverso, controverso*] alguns dos seus raros sobreviventes, **dos que me falam mais de perto: os que lutaram sob uma bandeira e um lema radicais** -- invenção e rigor. Os intraduzidos e os intraduzíveis. Os que alargaram o verso e o fizeram controverso, para chegar ao reverso. (1978n: 8, meu grifo)

Com o intuito de formar ou “reconstituir” imagens dos autores que traduz, Augusto de Campos devora-os com apetite de poeta concreto. A seleção de autores por ele proposta, aliás, está, muitas vezes, vinculada à própria poesia concreta: “Se disserem que isso [os poetas selecionados] não tem nada com o presente, direi que é mentira. [...] **Os concretos aprenderam muito com essa gente**” (ibid.: 8, meu grifo). Aprender e ensinar, devorar e “produzir uma coisa nova, coisa nossa” (Andrade, 1990: 44), portanto, são gestos que deixam de ser opostos, mas passam a ser, nessa visão, simultâneos.

Não há, portanto, com a Antropofagia oswaldiana, a “negação do nutrimento estrangeiro, mas sua absorção e transformação pela adição de material autóctone”, segundo afirma Vieira (1992: 21). A Antropofagia, assim, se relaciona à “capacidade de devorar e ser alimentado pelos corpos e valores consumidos” (Lima, 1991: 63). Eunice Gallery, como Vieira, ressalta a transformação que está implicada no processo antropofágico: a Antropofagia, para a autora, “não só absorve o outro, como o preserva. É uma forma de imortalizá-lo, transformando-o” (1987: 32). No projeto de tradução de Augusto de Campos, essa imortalização do autor traduzido relaciona-se ao conceito de “homenagem”, discutido acima. O tradutor tenta, então, possuir o outro, para torná-lo, de alguma forma, seu: é através do olhar do tradutor que o autor traduzido -- a quem se presta homenagem -- é revivido e imortalizado.

Além dos aspectos acima apontados, há outra questão importante no exame da incorporação da Antropofagia oswaldiana pelo projeto tradutório de Augusto de Campos. Trata-se da própria desestabilização da dicotomia comer x ser comido, ou seja, da bidirecionalidade dos processos que envolvem o sujeito devorador em relação ao objeto devorado. Para discutir a questão, reporto-me ao questionamento de Lima: “Que significa fundamentalmente a metáfora antropofágica senão que as forças, a energia, a vitalidade do inimigo capturado serão incorporadas a seu devorador?” (1991: 68). Na visão de Augusto de Campos, essa metáfora, tal como descreve Lima, não indica um movimento unidirecional, em que o sujeito devora o outro, outro aqui entendido como textos a serem traduzidos. Ao contrário, o “capturado”, ou seja, o texto que foi selecionado por Augusto de Campos, não apenas serve de nutrimento ao tradutor, mas também é por ele transformado, assumindo os próprios contornos daquele que o consome. Vieira coloca a questão nos seguintes termos:

Sob a ótica antropofágica da dupla dialética, poderíamos dizer que A. Campos se apropria do original e da literatura nacional, sendo esta a sua própria poesia concreta. Ao “in-traduzir” [...], ele doa uma nova forma original e, assim, a tradução não é apenas **um gesto de recebimento mas também de doação ao original**; ela se nutre do original mas também acrescenta algo a ele. (1992: 38)

Como tive oportunidade de mostrar especificamente neste capítulo, o procedimento observado por Vieira não é exclusividade das “intraduções” realizadas por Augusto de Campos, mas é elemento constante em seu projeto tradutório. É a Antropofagia, no entanto, que justifica essa devoração, bem como os procedimentos relacionados à transformação do que se traduz (e isso inclui a “reconstituição” de imagens de autores, discutida anteriormente), além de justificar a seleção de autores realizada pelo tradutor ou a homenagem prestada ao traduzido. Se ser antropófago, ou seja, se tomar posse do estrangeiro já é uma atitude subversiva, uma vez que representa uma recusa à passividade, transformá-lo segundo a visão do devorador pode ser considerada uma atitude ainda mais radical. Aliás, o inconformismo expresso pela Antropofagia pode ser associado ao projeto de tradução dos Campos, bem como à sua própria proposta estética que parte já de um sentimento de insatisfação, de uma busca por transformações.

Para Bopp, a Antropofagia foi um “movimento animado de um espírito jovem, independente, burlão, negativista. Com sátiras audaciosas, provocou uma derrubada de valores [...]. Sacudiu hierarquias inconsistentes. Assinalou uma época” (1977: 37). Para Nunes, da mesma forma, ela constituiu “uma prática verbal de agressão e de crítica” que tinha como propósito “mudar nossos hábitos

intelectuais”, recusando as “instituições” e os “valores tradicionais” (1986: 19). Nunes ainda completa que o movimento ligado à Antropofagia foi “o primeiro a reunir, de maneira completa, quatro anos após o advento do Surrealismo, o tipo de **ação militante** que esta vanguarda literária e artística inaugura” (ibid.: 15, meu grifo).

Associar o movimento de poesia concreta à Antropofagia, portanto, é uma forma de aproximar as particularidades acima arroladas (inconformismo, agressividade, insatisfação, resistência, militância) a esse movimento. É com Haroldo de Campos que essa relação pode ser vista. Entre as partes integrantes do ensaio em que esse autor faz uma reflexão sobre o legado da Antropofagia, há, inclusive, uma dedicada à discussão da poesia concreta:

Ela [a poesia concreta], metalingüisticamente, repensou o próprio código, a própria função poética [...]. A diferença (o nacional) passou a ser com ela o lugar operatório da nova síntese do código universal. Mais do que um legado de poetas, aqui se tratava de **assumir, criticar e remastigar uma poética**. (H. Campos, 1981e/1992c: 246, meu grifo)

A poesia concreta, nas palavras do próprio Haroldo de Campos, tratou de “recanibalizar uma poética” (ibid.: 247), a saber, a poética que vinha de fora e que, nessa visão, necessitava ser devorada. Há, portanto, por parte do autor, uma sugestão de que a radicalidade da Antropofagia esteja conjugada à radicalidade que atribui ao movimento de poesia concreta. Como afirma Augusto de Campos, “a Antropofagia [...] é também a única filosofia original brasileira e, sob muitos aspectos, **o mais radical dos movimentos literários que produzimos**” (1975/1978i: 124, meu grifo). Com a poesia concreta, segundo Haroldo de Campos,

abria-se um novo processo: autores de uma literatura supostamente periférica se **apropriavam** do total do código, reivindicavam-no como patrimônio seu, como um botim vacante à espera de um novo sujeito histórico, para remeditar-lhe o funcionamento em termos de uma **poética generalizada e radical**, de que o caso brasileiro passava a ser a óptica diferenciadora e a condição de possibilidade. (1981e/1992c: 247, meus grifos)

Ao enfatizar os aspectos de rebeldia e inovação da Antropofagia, os Campos, além de associarem o perfil da proposta oswaldiana ao seu próprio movimento estético, também acabam autorizando a “remastigação” realizada não apenas por sua poética, mas também por seu projeto tradutório.

O conceito de Antropofagia é resumido por Augusto de Campos pela idéia de “devoração cultural”, em que as técnicas do outro são reelaboradas “com autonomia”, a partir de uma “atitude crítica” (1975/1978i: 124), no intuito de “virar a mesa da poesia” da época (apud Santaella, 1986: 54). É

partindo desse arcabouço teórico que o tradutor apresenta a versão de um poema de Maiakóvski, na qual associa “as vozes dos poetas-cantores de agora (Caetano Veloso, Roberto Carlos) à voz do grande poeta russo, com a irreverência que a sua obra autoriza” (1980b/1982a: 167). Além da voz de Caetano, a de Lupicínio Rodrigues também é incluída nas traduções de “*The Apparition*” (“A aparição”) e de “*The expiration*” (“A expiração”) de Donne, em que se confrontam e se fundem, mais uma vez, o local e o não-local:

donne ou lupicínio:

a tua vela então vai vacilar

(“você há de rolar como as pedras...”)

[...]

introduzi na tradução de *the apparition*

coisas coloquiais

[...]

via música popular

and thee, feigned vestal,

falsa vestal

in worse arms shall see

“nos braços de um outro qualquer”(lupicínio)

ou em *the expiration*

aquela exclamação

“vai embora!” (pausa) “vai!”

[...]

eco da que caetano usa em *da maior importância*. (A. Campos, 1978k/1986j: 81)

Esses são apenas alguns exemplos que podem ser arrolados a partir dos textos de Augusto de Campos. Alusões à Antropofagia também são por ele empregadas. Em ensaio em que se detém, por exemplo, em John Cage, Augusto de Campos comenta:

HAPPY NEW EAR

feliz anouvido novo [sic] (YEAR / EAR trocadilho intraduzível)

NEW MUSIC: NEW LISTENING

ou em canibalês brasileiro:

ouvidos novos para o novo (1985 a/1986k: 227, meu grifo)

Além dessa “mastigação” explícita e afoita, ou dessa referência ao seu procedimento “canibaslesco” na tradução, Augusto de Campos trilha pelas fronteiras do “nacional” e do “universal”, alargando-as, ou, pelo menos, tornando-as mais difusas. Assim, “Stefânio Maranhão Mallarmé

Sobrinho” é, por exemplo, mais que um título de um texto em que Augusto de Campos confronta dois poetas, o brasileiro Maranhão Sobrinho⁴² e o francês Stéphane Mallarmé (1971c/1974d). Sobrinho e Mallarmé são nomes que representam, nesse momento, a fusão do nacional ao estrangeiro; são nomes que se transformam, antropofagicamente, em um só; são nomes que se aproximam:

stéphane mallarmé
maranhão sobrinho (ibid.: 20)

E que, subitamente, se cruzam, se refletem e se devoram:

stéphane maranhão
mallarmé sobrinho (ibid.: 21)

Como pode ser visto nesse exemplo, Augusto de Campos trabalha no intuito de, literalmente, fundir o nacional ao estrangeiro.

Além disso, o tradutor alarga, com base na Antropofagia oswaldiana, os próprios limites entre o poema do outro e sua própria produção criativa. É isso que ocorre, a título de ilustração, com “Uma rosa para Gertrude”, poema estampado na capa de *Porta-retratos: Gertrude Stein*, em que Augusto de Campos traduz textos da autora norte-americana (A. Campos, 1990a; 1994b: [s.p.]). O tradutor constrói seu poema exclusivamente a partir do célebre verso de Stein, “*a rose is a rose is a rose is a rose*”, do poema “*Sacred Emily*”, publicado em *Geography and Plays*, de 1922. Augusto de Campos, assim, oferece uma rosa para Stein, em homenagem, e se apropria do repertório da autora em sua própria criação, aspectos que também podem ser ligados à Antropofagia.

Embora esses textos de Augusto de Campos supramencionados não se concentrem especificamente em questões relacionadas à tradução, considero sua inclusão relevante neste item para mostrar, mesmo que sucintamente, como a Antropofagia se incorpora ao discurso do tradutor e, de maneira mais ampla, à sua produção poética. É com as “intraduções”⁴³, entretanto, que se torna mais evidente o modo como Augusto de Campos devora o estrangeiro e rompe os limites entre criação e tradução, alargando a própria noção de “tradução”, como ele próprio explica (ver 1.1. deste capítulo). Vieira complementa, explicando que “intradução” é “uma fusão de ‘introdução’ e ‘tradução’, a introdução se metamorfoseando em ‘traduzir para dentro’” (1992: 36). Ao discorrer sobre a composição

⁴² Trata-se do poeta simbolista (1879-1916), cujo soneto “Interlunar” é objeto de atenção de A. Campos (1971c/1974d: 19).

⁴³ Para uma compilação das intraduições de Augusto de Campos, conferir A. Campos (1994b).

do poema “l(a”, de Cummings⁴⁴, e sobre a “intradução” que faz desse, o tradutor define seu procedimento com um questionamento: o que faz seria uma “não-tradução? tradução interna ou interior ou íntima?” (A. Campos, 1986n: 29). A “intradução” parece ser tudo isso ao mesmo tempo, pois um texto (a tradução) interpenetra o outro (o original) e ambos constituem um terceiro texto.⁴⁵

A “intradução”, portanto, decorre de um gesto tipicamente antropofágico, em que um texto interpenetra o outro. A “intradução” que Augusto de Campos faz de parte da última estrofe do poema “*Strepita la Campana al Capolinea*” de Leonardo Sinisgalli (1984e/1989i: 62), publicado em *Vidi le Muse*, é exemplar para mostrar esse procedimento:

INTRADUÇÃO

VMA NVVEM UUA OUBG

DI GORVI DL CORVOS

DO MEV CĒV DAL MIO CICLO

SCĒ POSATA POVSA

QVANDO ANOITECE STASCRA

NGL TUO SPCCCHIO LM TEL ESPELHO

Leonardo Sinisgalli
1951

Augusto de Campos
1981

⁴⁴ Para uma discussão sobre esse poema, conferir Carpenter (1997: 31, 79-82).

⁴⁵ Esse processo pode ser observado na “intradução” de Augusto de Campos a partir de um poema do provençal de Bernart de Ventadorn, estampado em *Verso, reverso, controverso*, de 1978. Uma análise dessa “intradução”, a propósito, pode ser conferida em Vieira (1992: 36-37).

Nessa “intradução”, original e tradução formam um só texto, refletindo-se e se completando, com os versos traduzidos figurando ao lado dos versos em italiano, representados nessa “intradução” com caracteres vazados, ocos, dos quais vemos apenas o contorno; enquanto os versos em português, ao contrário, são preenchidos, mais visíveis, completando a falta do original. As assinaturas do autor e do tradutor também aparecem lado a lado, num gesto a partir do qual se desfaz a hierarquia tradicionalmente estabelecida entre autor e tradutor, entre original e tradução. Essa “intradução”, portanto, é significativa para a discussão que ora proponho, pois mostra, inclusive visualmente, as questões em que me concentro, relacionadas à tradução e à Antropofagia.

A Antropofagia, como Haroldo de Campos afirma, envolve uma “transculturação” (1981e/1992c: 234), uma “deglutição crítica do legado universal” (1983/1992f: 261), daí poder ser relacionada à plagiotropia: é o conceito de plagiotropia que permite a Haroldo de Campos apropriar-se dos “tesouros alheios” através da tradução. A Antropofagia, portanto, será um dos instrumentos que vai legitimar essa apropriação -- essa devoração -- defendida pelos Campos. É ela que autoriza a apropriação, definindo os roteiros que percorrem em sua trajetória.

CAPÍTULO V - AS FACETAS DA FIDELIDADE NO PROJETO TEÓRICO DE TRADUÇÃO DOS CAMPOS COMO VIABILIZAÇÃO DO PROJETO CONCRETISTA

The only fidelity is exact repetition –
of the original, in the original.

Philip Lewis, “The measure of translation effects”

1. A visibilidade dos Campos: inovação na tradição ou tradição na inovação?

Um dos temas muito discutidos por teóricos que partilham de diferentes tendências da reflexão pós-moderna, no âmbito dos estudos de tradução, é a questão da visibilidade do tradutor no texto traduzido. A reflexão proposta por Lawrence Venuti é exemplar para indicar os termos em que se desenvolvem as discussões sobre o tema e, da mesma forma, para mostrar a importância de sua argumentação para a área. Venuti reivindica “o estatuto de **visibilidade** para o tradutor” nos textos traduzidos (Olinto, 1999: 112), buscando estabelecer uma “tradição alternativa”, que defende o “tradutor visível” (Milton, 1996: 187). Por essa razão, a obra desse teórico, como ressalta Arrojo, tem sido relevante para “chamar nossa atenção para algumas das conseqüências perversas da ética da invisibilidade” geralmente defendida pela tradição (1998: 42). Nas palavras de Milton, Venuti “escreve contra sua própria tradição”, ou seja, a tradição literária anglo-americana, “que nunca priorizou a tradução e que sempre favoreceu aquela que fosse fluente, fazendo com que o tradutor parecesse anônimo” (1999: 168).

Como Venuti observa, uma tradução é aceita pela maioria das editoras, críticos e público quando é “fluente”, ou seja, quando o texto parece “transparente” devido à ausência de peculiaridades lingüísticas e estilísticas, parecendo refletir a personalidade ou intenção do autor estrangeiro ou o significado do texto (1995: 1). Paradoxalmente, uma tradução é, em geral, acolhida se não parece ser, de fato, uma tradução, mas quando parece ser o próprio “original” (ibid.: 1). Nesse contexto, “quanto mais fluente for a tradução, mais invisível será o tradutor e, supostamente, mais visível será o autor ou o significado do texto estrangeiro” (Venuti, 1995: 2). O termo “invisibilidade”, portanto, é utilizado para mostrar a postura que, em geral, se espera do tradutor. Em termos genéricos, a noção de fluência está diretamente ligada ao conceito, convencionalmente defendido, de invisibilidade do tradutor. O tradutor João Azenha Jr. chega a conclusões similares às de Venuti, ao observar que a noção de fluência, tradicionalmente,

acaba se tornando o critério por excelência para sua avaliação [da tradução]: se o texto “flui”, é bom; se não “flui” não é bom, pois deixa transparecer que é traduzido. Por conseguinte, o tradutor só aparece quando o texto parece ter sido traduzido. E se o tradutor aparece quando o texto parece ter sido traduzido, o seu perfil está fatalmente associado aos casos malfadados de tradução. (1996: [s.p.])

Conforme discuti no capítulo I, essa é, de fato, uma das máximas que os próprios tradutores geralmente defendem ao discutir o papel do tradutor no texto traduzido. Subjacente à noção de “fluência” está a expectativa de transparência do tradutor, que, segundo a concepção de Venuti, seria possível quando a tradução soasse “natural” (1995: 287). Para o teórico, a

transparência ocorre apenas quando a tradução proporciona uma leitura fluente, quando não há expressões desajeitadas, construções não-idiomáticas ou sentidos confusos, quando as conexões sintáticas são claras e os pronomes correspondentes criam inteligibilidade para o leitor. (Venuti, 1995: 286-287)

Na tradução que faz do poeta italiano Milo De Angelis, Venuti desafia essas conseqüências, segundo ele, paradoxais resultantes da noção de autor vigente na cultura anglo-americana (1995: 6), que considera a figura autoral como uma “subjetividade unificada” (ibid.: 279), “que expressa seus pensamentos e sentimentos livremente na escrita”, tida como uma “auto-representação original e transparente” (ibid.: 6). O teórico realiza uma tradução que “recusa fluência” (ibid.: 290), desafiando, da mesma forma, a possibilidade do discurso “fluente” exigida por essa tradição e afrontando, conseqüentemente, a “estética dominante” da poética anglo-americana (ibid.: 289-291).

Apesar de não ser meu objetivo fazer uma análise pormenorizada da abordagem de Venuti, gostaria, por um lado, de enfatizar a importância de sua teorização para os estudos da tradução e, por outro, de questionar sua postura em relação à visibilidade do tradutor. Reivindicar o reconhecimento da condição visível do tradutor parece-me a contribuição mais relevante do teórico para a área em questão. Entretanto, a interferência do tradutor não é vista por Venuti como inevitável em toda e qualquer tradução. A esse respeito, cabe aqui uma questão referente à sua teorização: se a intervenção de Venuti no texto italiano é assumidamente motivada, se a presença autoral no original e a “transparência” na tradução são “ilusórias” (1995: 287), e se as “possibilidades semânticas” de um texto são fixadas “apenas provisoriamente” (ibid.: 18), como Venuti pode admitir a possibilidade de visibilidade do tradutor “apenas” quando esse resiste ao ideal de “fluência” (ibid.: 286)? Essa postura relaciona-se àquela assumida pelos Campos frente à tradução.

A reflexão desenvolvida por algumas tradutoras e teóricas, vinculadas à causa feminista,

também indica os rumos que a questão da visibilidade do tradutor toma nos estudos da tradução. Tais autoras defendem a “subversão” consciente dos textos traduzidos, com interesses explícitos. Susanne de Lotbnière-Harwood, por exemplo, apóia sua estratégia de tradução no argumento de que ela “torna o feminino visível na linguagem” (apud Von Flotow, 1991: 79); Carol Maier assume que os originais que considera sexistas foram por ela traduzidos a partir de sua perspectiva norte-americana e feminina (1985: 7); Suzanne Jill Levine, da mesma forma, opta por “subverter o original” *La habana para un infante difunto*, de Cabrera Infante, considerado por ela machista, depois de se perguntar: “Como fica a mulher ao traduzir um livro como esse?” (apud Arrojo, 1994: 151).

Essas tradutoras e teóricas, portanto, propõem uma subversão textual em defesa de ideais feministas, seguindo a idéia de que, nesse tipo de tradução, a tradutora “se torna uma participante ativa na criação do significado”, como teoriza Barbara Godard (apud Arrojo, 1994: 151). Defendem, assim, uma “abordagem de tradução anti-tradicional, agressiva e criativa”, que chamam de “tradução feminista” (Von Flotow, 1991: 70). Um dos parâmetros declarados determinantes para a diferenciação de suas traduções é o fator político (Godard, 1984: 13). Essas tradutoras reconhecem, então, a “visibilidade do sujeito feminino” como uma forma de colocar “a política feminista em prática” (Susanne de Lotbnière-Harwood, apud Arrojo, 1994: 150).¹

Da mesma forma que Venuti “interfere” no original para desafiar a poética vigente da comunidade que recebe sua tradução, essas tradutoras declaradamente feministas também fazem suas leituras motivadas por razões político-ideológicas. Nos dois casos, portanto, atrelam a visibilidade a algum fator supostamente “extra-individual” (Venuti, 1995: 6). Se a visibilidade só ocorre quando há resistência à “naturalidade” na tradução, como no caso de Venuti, ou quando se propõe uma tradução “agressiva” para quebrar padrões pré-estabelecidos, como no caso das feministas, pressupõe-se, então, que, caso esse tradutor e essas tradutoras não estivessem empenhados explicitamente em uma causa, não seriam “participantes ativos” ao fixarem, “provisoriamente” (ibid.: 18), os sentidos num texto traduzido, tornando-se, portanto, invisíveis nesse texto. Como Venuti e as feministas parecem admitir, a visibilidade do tradutor pode ocorrer apenas em alguns casos, quando se opta por “resistir” e “subverter” o original.

Tais conclusões, no tocante à visibilidade do tradutor, estão relacionadas a uma noção específica de texto original que, em geral, se defende. Conforme discuti no primeiro capítulo deste trabalho, a idéia de que, no original, existe uma “essência” a ser “fielmente” resgatada ainda prevalece

¹ Discuto mais detidamente a teorização dessas feministas e seus comprometimentos em Moreno & Oliveira (a sair).

no discurso de muitos tradutores e teóricos. Dessa forma, mesmo aqueles que aparentemente desafiam o “*status* [do texto da língua de partida] como a expressão original, perfeita e coerente do significado autoral, do qual a tradução é sempre a cópia” (Venuti, 1995: 295), ainda não levam seus questionamentos às últimas conseqüências, pressupondo que a visibilidade pode ser mera “opção” do tradutor, o que, em outras palavras, significa dizer que os significados que devem ser repetidos ou desafiados estão, de fato, no original. A visibilidade do tradutor é tida como inevitável a partir da perspectiva teórica aberta por Arrojo (1986, 1992a, 1993, 1994, 1996b, por exemplo).² A autora aponta que o reconhecimento do papel inevitavelmente autoral do tradutor é uma das conseqüências mais importantes da reavaliação que faz dos conceitos do original e tradução (Arrojo, 1993: 78). Se, no original, não existe uma presença independente do leitor, o tradutor imprime sua “inescapável presença autoral no texto que produz a partir do ‘original’” (ibid.: 78).

É a mediação, que ocorre entre os significados supostamente recuperáveis de um texto e o sujeito-leitor, realizada sob determinadas condições, que impossibilita a invisibilidade do tradutor no texto traduzido. Nessa perspectiva, só existem possibilidades de interpretações construídas a partir da relação estabelecida com o texto original. O reconhecimento da existência de, “pelo menos, um ‘outro’ autor a habitar o texto traduzido” (Arrojo, 1993: 80) não é uma idéia tradicionalmente muito difundida. Arrojo aponta que “a transparência idealizada pela tradição não é exatamente uma postura neutra e ética que todo tradutor consciente teria que adotar; é, ao contrário, uma estratégia que necessariamente serve a certos interesses” (1997a: 30). Assim, se a visibilidade defendida por Venuti e pelas feministas é uma atitude política, a transparência imposta a grande parte dos tradutores, e por eles almejada, não deixa de ser também política. O que essas atitudes têm em comum é a inevitabilidade de sua interferência no original, embora essa leitura interferente seja explicitamente proposta pelas tradutoras e pelo tradutor citados. Dessa forma, a visibilidade, como conclui Arrojo, “**não é simplesmente uma opção** consciente do tradutor motivado teórica e ideologicamente para se opor à tradição e às teorias textuais essencialistas” (1997a: 29, meus grifos); ao contrário, é “a conseqüência inevitável da desconstrução da originalidade absoluta” (ibid.: 30).

Augusto e Haroldo de Campos rejeitam a idéia de tradução enquanto “atividade subalterna” diante do original, “no confronto com o qual o tradutor deveria modestamente ‘apagar-se’” (H. Campos, 1986b/1994b: 185). Ambos assumem uma atitude que admite a visibilidade -- o não-

² Recentemente, teóricos como Bassnett, por exemplo, admitem, da mesma forma, que ser visível é “precisamente” o que “os tradutores têm feito há séculos” (1998: 25). Tomando também como ponto de partida as teorizações de Venuti e das feministas, parece-me, no entanto, que a autora generaliza a questão demasiadamente. Acredito que, de fato, a visibilidade não pode ser evitada; mas creio que o ponto diferenciador desses tradutores em relação aos tradutores em geral reside no fato de que essa visibilidade é admitida e explicitamente motivada.

apagamento -- do tradutor frente ao texto a ser traduzido. É essa atitude “polêmica” que contribui para que suas estratégias de tradução sejam seladas com a marca do “diferente”, já que o objetivo de grande parte dos tradutores é ser “transparente”, tentando não aparecer no texto traduzido. Adotando essa postura “visível” nas traduções, os Campos, diferentemente da grande maioria dos tradutores, não se desculpam pelas “intromissões” realizadas no texto original.³ Essa “intervenção”, ao contrário, é inclusive proposital, deixando-se exibir como uma “tatuagem de batalha” (H. Campos, 1986b/1994b: 191). A “inovação” do projeto de Augusto e Haroldo de Campos está vinculada a certas atitudes que tomam ao traduzir.

Os Campos não hesitam em fazer “intromissões inventivas” nos textos que traduzem (H. Campos, 1978b: 19); nem em “deglutir” esses originais (A. Campos, 1978n: 7). Haroldo de Campos, a propósito, subverte exatamente a exigência de “naturalidade” que se impõe ao tradutor, ao defender o “estranhamento” na tradução, ou seja, ao defender certos procedimentos ao traduzir, como, por exemplo, o não “aportuguesamento” das línguas estrangeiras. Na tradução do *Faustus* de Goethe, assim, o tradutor “germaniza” o português (H. Campos, 1981b: 194), e nas traduções bíblicas, “hebraiza” nosso idioma (1986c/1990a: 32), pretendendo causar “estranhamento”.

Como Venuti, Haroldo de Campos desafia os padrões geralmente aceitos na cultura que recebe o texto traduzido, resistindo explicitamente ao ideal de “fluência”. Apesar de aparentemente afrontar o conceito tradicional de tradução, a postura de “rebeldia” e a atitude “transgressora” assumidas por Augusto e Haroldo de Campos assentam-se, como venho apontando, em uma noção de texto de bases essencialistas. Ao defenderem sua “visibilidade” nos textos traduzidos, através de diversas estratégias, os Campos pressupõem que, caso desejassem, sua interferência poderia ser evitada e desvinculada de seus propósitos e circunstâncias. Além disso, tal “presença” parece se impor como plena e controladora na tradução, imune às diferentes interpretações realizadas por quem lê e às associações que o leitor realiza no momento em que entra em confronto com a tradução.

A estratégia de “estranhamento” defendida por Haroldo de Campos ao longo de seus artigos, por exemplo, não é um procedimento arbitrário; inversamente, é movida por alguns objetivos bem definidos. Através da dificuldade de leitura imposta por sua tradução, o tradutor parece querer chamar atenção para o fato de que seu texto é uma tradução; o tradutor, inclusive, ressalva que

uma **hiperliteralidade** à forma significante nada tem a ver com “barbarismos” ingênuos ou inversões imperitas e mecânicas. Responde, isto sim, a uma operação de estranhamento e alargamento da língua do tradutor, muito distinta da bizzarria canhestra. É um excesso lúcido,

³ Ver, por exemplo, A. Campos (1991a: 16).

um vôo que só a aturada perícia artesanal permite ao poeta-tradutor perfazer sem colapso. (H. Campos, 1984a/1993a: 24)

A apresentação do procedimento de “hiperliteralidade” de Haroldo de Campos, ou seja, o fato de enfatizar que sua estratégia não se confunde com “‘barbarismos’ ingênuos”, nem com “inversões imperitas e mecânicas” e o fato de que só o “poeta-tradutor” pode realizá-la “sem colapso” parecem ter a função de autorizar e legitimar a leitura que faz do texto em língua estrangeira. Essa estratégia de “visibilidade”, no entanto, não é inocente, pois guarda relação com suas concepções poéticas. Da mesma maneira, a defesa da “tradução hiperliteral” (H. Campos, 1967c/1977g: 113) tem relação com a valorização da **forma** incentivada pelos concretos. O controle de visibilidade proposto, por isso, assume uma função de engajamento poético; defender que o tradutor seja visível, nesses moldes, significa promover a própria visibilidade concretista.

A “opção” de Haroldo de Campos por ser “fiel” aos aspectos formais que considera presentes nos originais; sua “opção” de “transcriar” algumas partes dos originais e não outras; e, da mesma forma, a visibilidade supostamente voluntária de Augusto de Campos no texto traduzido são, portanto, motivadas. Igualmente, a “devoração” explícita dos originais que Augusto de Campos traduz, empregando o acervo poético que valoriza é motivada. Outro tradutor que não tivesse esse tipo de comprometimento “poético” dos Campos, entretanto, não deixaria de estar sendo “visível” no texto que traduz. Do mesmo modo, o tradutor cogitado por Venuti não seria visto “apenas” quando há resistência à fluência na tradução, mas mesmo quando tentasse se esconder atrás das intenções do texto ou do autor, pois, nas palavras de Arrojo,

Toda tradução, por mais simples e breve que seja, trai sua procedência, revela as opções [...] de seu realizador. Toda tradução, por mais simples e breve que seja, revela ser produto de uma perspectiva, de um sujeito interpretante e, não, meramente, uma compreensão neutra e desinteressada ou um resgate comprovadamente “correto” ou “incorreto” dos significados supostamente estáveis do texto de partida. (1992a: 68)

No entanto, o fato de os Campos considerarem a possibilidade de interferir ou não no original indica sua concepção tradicional de texto, muito próxima àquela apresentada nos textos teóricos do movimento de poesia concreta. Nessa visão, o tradutor pode controlar sua visibilidade e aparecer se quiser, e quando quiser, no texto que traduz. A própria divisão entre “traduções criativas” e “pedagógicas”, defendida especificamente por Haroldo de Campos, também corrobora essa idéia de visibilidade “voluntária”. Controlar a visibilidade do tradutor corresponderia a permitir que ele se desvinculasse de seus valores e de sua história quando realizasse a leitura / tradução, o que é infactível.

Essa possibilidade não é aceita, na maioria das vezes, pelos próprios Campos, já que, apenas para citar alguns exemplos, o tradutor é visto como “um homem datado e situado” no presente (H. Campos, 1967c/1977g: 112), que faz escolhas com objetivos definidos (A. Campos, 1989m: 8-9). Entretanto, a possibilidade de ser “servil” ao original é concebida quando se trata de tradutores que não sejam poetas, ou que não sejam “lúcidos” para captar a “força do original” (H. Campos, 1981b: 198).

Como observa Arrojo, em relação a Haroldo de Campos, o que ele “vê como a própria presença do estético” no texto que valoriza é, “apenas e irremediavelmente, **sua** leitura desse texto, uma leitura que, por suas circunstâncias, atribui a esse texto -- e não a outros -- um *locus* privilegiado do poético” (1992b: 435). Como discuti anteriormente, os Campos defendem a existência da “função poética” que transcende essas circunstâncias e que se declara imune a diferentes leituras, impedindo que reconheçam essas leituras como apenas uma possibilidade dentre inúmeras. Mesmo quando, por exemplo, Haroldo de Campos chega a reconhecer que sua tradução não resgata a “‘verdade’ textual” (1990c: 11), ele parece não abrir mão da possibilidade de uma fidelidade acima do tempo e das circunstâncias, não reconhecendo que o que faz, de fato, ao traduzir, é apenas privilegiar alguns sentidos possíveis, seguindo seus objetivos, suas concepções de tradução e de literatura.

O projeto de tradução dos Campos é produto de uma perspectiva, que enfatiza certos procedimentos e autores. Suas traduções, assim, “traem sua procedência” (Arrojo, 1992a: 68). Para utilizar as palavras de Haroldo de Campos, o “excesso lúcido” de ambos, portanto, não é o único possível ou legítimo. Isso porque, como defende Arrojo, a “recriação” proposta pelos Campos é, na verdade, “a única forma de tradução que efetivamente se pratica” (1992b: 436). No fundo, então, o que Augusto e Haroldo de Campos acabam fazendo, guardadas as proporções e as diferenças de comprometimento, é o que outras formas de traduzir também praticam.

As escolhas de autores para serem traduzidos, realizadas pelos Campos, contribuem exatamente para, em um primeiro momento, a afirmação e a legitimação do movimento concretista e, em um segundo momento, para sua circulação. Assim, se a tradução dos “precursores” do movimento de poesia concreta tem a função de criar uma filiação poética para os concretos e se a tradução de autores e literaturas “marginais” legitimam essa forma de conceber a literatura, a tradução de textos e autores “canônicos” só acontece quando esse movimento está completamente “articulado” (Franchetti, 1992: 70), na segunda metade dos anos 50. Esse processo indica uma radicalização do projeto tradutório dos Campos, que se torna mais evidente na teorização de Haroldo de Campos. Abordar textos conhecidos deixaria as traduções dos Campos, no início de seu projeto, mais vulneráveis a críticas e comparações. Tome-se, por exemplo, a leitura pouco convencional que Haroldo de Campos faz do texto bíblico

(1986c/1990a): o tradutor enfoca um original ao qual se atribui um caráter religioso com interesses poéticos (ibid.: 36, por exemplo), possibilitando um encontro entre as propostas do concretismo e um texto tido como sagrado. Essa e tantas leituras realizadas pelos Campos ao longo dos anos, através de traduções, são aceitas porque, apesar de não serem uma unanimidade, foram anteriormente legitimadas, e porque, durante os anos de sua produção, os Campos obtiveram êxito ao construírem um nome.

Ao discorrer sobre a questão do imaginário em tradução, Thelma Médice Nóbrega observa que “toda leitura é produtora de sentidos, sendo que alguns leitores, como os críticos literários e alguns tradutores, têm o poder de legitimar suas leituras e fazê-las passar como a verdadeira voz do autor recuperada” (1991: 49-50). É possível dizer que Augusto e Haroldo de Campos são tradutores que conquistaram tal poder, pois a imagem de ambos -- máscaras de máscaras -- legitima as leituras / traduções que produzem. As teorias tradutórias dos Campos são, inclusive, consideradas “canônicas” por autores como Milton (1995: 116), por exemplo. Isso pode ser visto, em outro nível, na mídia escrita, na qual ambos gozam de destaque.⁴ Sua visibilidade é também assegurada nas capas dos livros que traduzem: os Campos são tão aparentes ou mais aparentes que o autor traduzido. No escopo das obras analisadas, por exemplo, é interessante notar que muitas das traduções dos Campos são organizadas em volumes de sua autoria, como, por exemplo, *O Anticrítico*, de 1986 e *À margem da margem*, de 1989, de Augusto de Campos, e, no caso de Haroldo de Campos, em *A arte no horizonte do provável*, de 1969, e *A operação do texto*, de 1976.

Quanto às traduções realizadas exclusivamente por Augusto de Campos, o mesmo ocorre; seu nome figura na capa das traduções que realiza e os autores traduzidos fazem parte apenas dos títulos das obras (*Mallarmagem*, de 1971, em alusão a Mallarmé; *Paul Valéry -- a serpente e o pensar*, de 1984; *Hopkins -- cristal terrível*, de 1991). O mesmo pode ser observado em relação às obras de Haroldo de Campos (*Deus e o diabo no FAUSTO de Goethe*, de 1981; *Hagoromo de Zeami*, de 1993; *Pedra e luz na poesia de Dante*, de 1998), em que o nome do tradutor toma o lugar do nome tradicionalmente reservado ao autor.⁵ A situação dos Campos, então, é diferente em relação à maioria

⁴ O que me interessa aqui é chamar a atenção para o destaque que um jornal de grande circulação, como a *Folha de São Paulo*, dedica aos irmãos Campos. Apenas para citar o destaque conferido a eles recentemente, observo que os lançamentos de seus livros são amplamente divulgados e a comemoração dos quarenta anos do movimento de poesia concreta ganhou suplemento especial (8/12/96). É interessante notar que, ao contrário do que geralmente ocorre, a ênfase das traduções publicadas nesse veículo recai antes nos tradutores que nos autores traduzidos, como mostram as seguintes manchetes: “Haroldo de Campos analisa a linguagem do autor da Fenomenologia do Espírito” (26/01/99; ver 1997n/1997 o); ““Quatro vezes Beckett: Ping” ganha versão de Haroldo de Campos e Maria Helena Kopschitz” (8/09/96). Isso sem contar a reportagem de capa do suplemento Mais!, dedicada à tradução que Haroldo de Campos faz de Homero (25/04/99). Ressalto, ainda, a apresentação de entrevistas e programas sobre o concretismo e seus integrantes, exibidas na Rede Cultura de Televisão, em 1996 e 1997.

⁵ Em *Transblanco*, o nome de Haroldo de Campos figura em conjunto com o do autor do texto traduzido, Octavio Paz, o que constitui uma exceção. Isso pode ser explicado pelo fato de essa obra não ser constituída meramente pela tradução de “*Blanco*”, de Paz, mas também, por

dos tradutores em geral que, quando muito, têm seus nomes impressos na página de rosto das obras traduzidas.

Ao discorrer sobre a questão da autoria, o filósofo francês Michel Foucault discute o conceito de “função-autor”, que seria um elemento regulador que restringiria a proliferação infinita de significados suscitada por um texto. O nome do autor, para Foucault, exerce poder sobre a recepção de uma obra, pois “o nome parece sempre estar presente, limitando as margens do texto” e estabelecendo as maneiras pelas quais um texto é recebido (1969/1980: 147): “A função-autor é, assim, característica do modo de existência, circulação e funcionamento de certos discursos dentro da sociedade” (ibid.: 148). Se alguns tradutores também são considerados **produtores** de significados dos textos traduzidos, seus nomes, analogamente, também indicam como um texto é recebido e avaliado num dado contexto.

Na esteira das teorizações de Foucault acerca da autoria, Arrojo defende a instauração de uma “função-tradutor”, análoga à “função-autor” proposta pelo filósofo francês (Foucault, 1969/1980: 148). O tradutor, para a autora, deve construir um “nome próprio”, que deixaria os leitores cômicos da “função-tradutor” como um dos fatores da necessária repressão da proliferação de significados que ocorre em qualquer ato de interpretação” (Arrojo, 1997a: 31). É o reconhecimento da voz do tradutor como interferência legítima no texto traduzido e a aceitação de sua assinatura que “abrem espaço para a possibilidade de uma ‘função-tradutor’ enquanto um elemento regulador que necessária e legitimamente determina o significado na relação em que o leitor estabelece com o texto traduzido” (ibid.: 31).

Os Campos constroem um nome e criam, em torno de suas leituras, uma aura de respeitabilidade que torna, ao longo dos anos, suas propostas canônicas. As assinaturas e as vozes de ambos no texto traduzido são reconhecíveis e, por isso, a “função-tradutor” de que fala Arrojo é instaurada nos textos que traduzem. Esse reconhecimento do trabalho dos Campos não ocorre, a meu ver, porque o projeto de poesia concreta, em um sentido amplo, fora, de súbito, amplamente digerido ou aceito de forma unânime. Além da criatividade e do pioneirismo que marcam, de maneira geral, as leituras por eles realizadas, os Campos obtiveram sucesso exatamente porque suas propostas poéticas foram atreladas ao seu projeto de tradução e porque, assim com esse, tais propostas foram mais amplamente apresentadas.

É certo que as ligações entre literatura e tradução não são tão lógicas e imediatas, nem fruto de uma relação óbvia e simplista de causa e efeito. O processo de aceitação ou não desses tradutores / autores, principalmente por ainda estarem atuantes e por sua obra ser recente, é complexo e está sujeito

a avaliações posteriores.⁶ No entanto, um dos fatores responsáveis pela relativa consagração do projeto de tradução de Augusto e Haroldo de Campos relaciona-se às noções de fidelidade defendidas explícita ou implicitamente por ambos em seus textos sobre tradução. As atitudes de “subversão” ou de “fidelidade” ao original são um dos elementos que possibilita que os Campos construam um nome. Esse nome, ao longo dos anos, é associado ao seu projeto poético, represando, por um lado, os significados de suas traduções e, por outro lado, difundindo as premissas estéticas desse projeto, tornando-as visíveis.

1.1. As “liberdades” que não são livres

Considerando a possibilidade de escolher entre ser ou não visível nos textos que traduzem, Augusto e Haroldo de Campos optam, muitas vezes, por fazê-lo, “intervindo no texto original” (H. Campos, 1986b/1994b: 190). Essa atitude faz com que esses tradutores situem seu trabalho em um plano diferenciado em relação aos demais (A. Campos, 1982c/1987a: 26), uma vez que sua estratégia de tradução pretensamente “se recusa a servir submissamente a um conteúdo [do original]” (H. Campos, 1981b: 180). A interferência voluntária e consciente no texto original está relacionada às “liberdades” que tomam ao traduzir um texto de forma “transgressora”, “subversiva” e “radicalmente criativa” (ibid.: 180, 184, por exemplo). As interferências que os Campos defendem em seu projeto tradutório, por meio de “liberdades” nas traduções que realizam, são resultado de suas concepções de linguagem e de literatura, não sendo tão “livres” e “naturais” quanto por eles admitidas. Ao contrário, as “liberdades” que ambos tomam em relação ao original são resultado da leitura apaixonada que realizam.

Desde seus primeiros textos sobre tradução, Augusto e Haroldo de Campos começam a evidenciar que as características estéticas que reconhecem nos autores traduzidos são aquelas autorizadas pela poética concretista. As traduções de autores tidos como “canônicos” pela tradição literária, a propósito, apenas confirmam a realização da leitura apaixonada de ambos, pois, nas palavras de Arrojo, “qualquer contato entre um autor, um tradutor ou um leitor e o texto com que estabelecem uma relação” é sempre “inspirado por um ‘certo amor’ que anula a possibilidade de qualquer nível de neutralidade e de qualquer rigor matemático que pudessem deixar intacto o que quer que chamemos de forma ou conteúdo do significado” (1993: 128-129).

Os textos de Donne, por exemplo, não são deixados “intactos” depois da leitura / tradução

⁶ Tomo essa observação de Perrone-Moisés (1998: 13), que aborda a problemática do reconhecimento dos autores que têm obras em andamento.

antropofágica de Augusto de Campos (1978k/1986j). O tradutor afirma introduzir “coisas coloquiais” na tradução dos poemas do autor inglês, propondo outros “modos de rever” Donne (ibid.: 81). A tradução realizada, portanto, revela a leitura apropriadora de Augusto de Campos. As observações feitas por Haroldo de Campos, em conferência de 1965 sobre Dante Alighieri, também são exemplares para mostrar essa impossibilidade de neutralidade do tradutor. Segundo ele, no “cosmo dantesco, é sempre possível, de fato, distinguir-se esta ou aquela província com a qual, por **razões de ordem biográfico-subjetiva ou de gosto estético**, nos identificaríamos mais” (1965a: 87, meu grifo). Ao comentar o “seu” Dante, diz que prefere “fugir a esta opção”, ou seja, nega que o ângulo escolhido seja marcado pelas razões destacadas (ibid.: 87). Paradoxalmente, vai abordar o Dante das “Rimas Pedrosas”⁷, assumindo que o escolhe “por um critério tático e fora de sua obra máxima, a *Commedia*” (ibid.: 87).

De fato, os “poemas pétreos” podem ser considerados mais próximos dos elementos valorizados pelos Campos, em comparação à *Divina Comédia*, pois representam “um momento de marcado **realismo** na poesia dantesca” (1965b/1968a: 62), que se relaciona com a concepção de poesia que valoriza a linguagem enxuta e o isomorfismo, como apontado. Resgatar obras negligenciadas pelo cânone literário, além disso, se relaciona com a maneira “sincrônica” de os Campos conceberem a literatura, bem como com a tradução como crítica. Em relação a Dante, o intuito do tradutor é mostrar que esse poeta

é, essencialmente, um **criador de formas**, um poeta-**inventor**, um **pesquisador** incansável da linguagem. Em suma: um **poeta experimental**. Um **poeta de vanguarda**. Cuja modernidade e cuja ousadia não foram amenizadas pela pátina do tempo, nem pela canonização das Histórias Literárias, mas permanecem em toda a sua agressiva originalidade, atravessando os séculos. (H. Campos, 1965a: 87, meu grifo)

A leitura que Haroldo de Campos faz de Dante, realmente, obedece a um determinado “critério tático”, que é valorizar nesse poeta os aspectos que ele próprio considera poéticos e, explicitamente, “demonstrar” o vanguardismo de Dante, o que “poderia escandalizar aos menos avisados” (H. Campos, 1965a: 87). Tais marcas vanguardistas que Haroldo de Campos atribui a Dante poderiam simplesmente não ser reconhecidas por outros leitores, caso essas não fossem um elemento considerado relevante por eles. O não-reconhecimento de aspectos vanguardistas na obra dantesca, entretanto, não torna esses leitores “menos avisados”, pois a leitura proposta por Haroldo de Campos não é uma unanimidade,

⁷ Após breve introdução (H. Campos, 1965a), o tradutor apresenta “Petrografia dantesca”, posteriormente republicado (1965b/1968 a). Utilizo a parte do texto não-republicado apenas no que difere do ensaio da republicação.

como ele próprio parece admitir, uma vez que antevê a possibilidade de “escândalo”.

Na introdução à conferência que apresenta sobre Dante, Haroldo de Campos é definido pelo organizador do volume sobre o autor italiano como “poeta e crítico de vanguarda” (1965a: 86) e, não por coincidência, é com a mesma expressão “poeta de vanguarda” que o tradutor define Dante, como acima citado. O que o atrai no Dante do ciclo pétreo são o “experimentalismo”, as “invenções formais extremadas”, o “despojamento”, a construção “inusitada” do esquema de rimas (H. Campos, 1965b/1968a: 62-63), além do trabalho de pesquisa com a linguagem: Dante produz “uma poesia do intelecto”, sendo “muito diferente da imagem romântica do poeta inspirado” criticada pelos Campos (H. Campos, 1965a: 87). Esses são, também não por coincidência, os elementos que sua concepção poética permite que ele leia no texto original; mesmo que negue, o Dante que aborda é mediado por “razões de ordem biográfico-subjetiva” e de “gosto estético”. Seu Dante “vanguardista”, portanto, apenas revela a paixão da leitura realizada, projetando seus padrões estéticos no autor traduzido.

Desde “Da tradução como criação e como crítica”, a propósito, Haroldo de Campos reconhece seu envolvimento afetivo com os textos e autores traduzidos: traduz “com *intelletto d’amore*, com **devoção e amor**” (1963/1992a: 31, meu grifo). O mesmo ocorre com Augusto de Campos, para quem traduzir é revelar seu amor pelo traduzido (1978n: 7) e para quem a leitura e a tradução estão relacionadas à paixão (1985a/1986l: 213). Sobre a tradução de poemas de Hopkins, por exemplo, Augusto de Campos comenta que,

como um ator que desempenha o seu papel – assumi uma *persona* e me deixei contagiar pela generosa paixão e compaixão do poeta [...]. Aqui se requer, necessariamente, uma *suspension of disbelief*. **A frio, não creio que conseguiria levar a cabo empreendimento tão exigente e esgotante:** enfrentar o “dragão doloroso” da poesia de Hopkins. (1997a: 27, meu grifo)

Mais recentemente, alguns trabalhos realizados por Augusto e Haroldo de Campos mostram como sua interferência não se dá apenas através de traduções ou de leituras de textos considerados tradicionalmente como poéticos, reiterando a impossibilidade de dissociação entre o leitor / tradutor e o texto que é objeto de leitura. A leitura interferente é feita até mesmo nos limites da língua portuguesa, como pode ser visto a partir da resenha de Roberto Ventura, sobre *Os Sertões dos Campos -- Duas Vezes Euclides*, livro dos irmãos Campos que engloba dois ensaios nos quais abordam aspectos “poéticos” de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Segundo Ventura, os poetas “levam Euclides da Cunha a campos pouco navegados”, revelando “um Euclides subterrâneo: o artífice da linguagem ou o engenheiro das palavras, preocupado, de forma obsessiva, com o ritmo e a sonoridade de sua narrativa sobre a Guerra de Canudos” (1997: 13).

Haroldo de Campos ressalta a questão sonora da obra euclidiana (1997r: 57) e Augusto de Campos cria, inclusive, “verdadeiros poemas autônomos” a partir de passagens de *Os Sertões* (1997b: 31), chegando a alterar o texto de Cunha para enquadrá-lo nesse recorte poemático que estabelece. Augusto de Campos, assim, “traduz” dentro de sua própria língua. O tradutor, por exemplo, suprime palavras e cancela passagens “definidamente prosaicas ou menos densas de ritmo” da obra euclidiana (ibid.: 32). Além disso, em um de seus “poemas” formados a partir da “leitura verso-espectral de *Os Sertões*” (ibid.: 12), Augusto de Campos introduz uma epígrafe de Mallarmé (ibid.: 32), tornando esse texto mais seu que de Euclides da Cunha: *Sertões* e Campos.

Essa mesma valorização de características particulares do autor lido ocorre em “Hegel poeta”, em que Haroldo de Campos lê e traduz o texto filosófico “Fenomenologia do Espírito”, de Hegel, como poema: “reproponho o texto do filósofo, submetendo-o a um recorte poemático” (1997n/1997o: 62). O fato de Haroldo de Campos se “permitir” ler o texto filosófico como poético apenas fortalece o argumento de que os significados são construídos a partir da leitura do tradutor, além de corroborar que o poético não é autônomo, existente por si, já que pode ser visto em textos não classificados tradicionalmente como poéticos. O texto hegeliano supramencionado é exemplar, ainda, para indicar como são difusas as fronteiras entre o que é considerado convencionalmente filosófico e o que é tido como poético. Paul de Man, a propósito, ao discutir alguns textos da tradição filosófica, aborda essa questão e afirma que “se torna impossível manter uma linha divisória clara entre retórica, abstração, símbolo e todas as outras formas de linguagem” (1979: 26). O autor mostra a vinculação inevitável entre filosofia e linguagem, sugerindo, conseqüentemente, a impossibilidade de existência de verdades constituídas *a priori* (ibid.: 27). Nessa perspectiva, portanto, como não há possibilidade da existência de qualquer texto sem a intermediação da linguagem, dissolvem-se as distinções tradicionalmente estabelecidas entre os “discursos filosóficos, científicos, teológicos e poéticos” (ibid.: 11). De Man ressalta a interdependência especificamente entre os discursos filosóficos e literários, pois, para o autor, a filosofia, “está condenada a ser literária”, uma vez que depende do “figurado”, e, inversamente, “toda literatura é, de certa maneira, filosófica” (ibid.: 28).⁸ Nesse sentido, é a leitura de Haroldo de Campos que define o texto hegeliano enquanto “poético” e não alguma característica específica dele. A tradução será feita, também, seguindo seus compromissos estéticos.

A visibilidade do tradutor, dessa forma, não é, então, mera opção de quem lê ou traduz, mas conseqüência dessa transgressão inevitável praticada por todo tradutor. O envolvimento entre tradutor e

⁸ Para uma discussão complementar sobre essa questão, acerca dos diferentes papéis atribuídos à filosofia e à literatura, conferir Johnson (1985: 145), Arrojo (1992b: 429-430; 1993: 75) e Rajagopalan (1992).

autor traduzido não pode evitar a leitura apropriadora, pois, nas palavras de Arrojo,

Alguma forma de violência, alguma forma de parricídio é inerente à atividade do tradutor que, como qualquer leitor, inevitavelmente ocupa um lugar autoral no momento de acionar sua produção de significados a partir do texto de outro. [...] Se, no processo de tradução, o tradutor, ou tradutora, tem que necessariamente tomar o lugar do autor e se apossar de seu texto para que esse possa sobreviver em outra língua, não há como eliminar esse momento de usurpação e de conquista. (1993: 82)

Esse processo de apropriação de significados do texto original e do lugar do autor pelo tradutor é inevitável quando se concebe a tradução como uma produção de sentidos.

Augusto e Haroldo de Campos, em seu projeto de “recriação”, entretanto, julgam “naturais” suas “intromissões” nos originais. Na tradução de um poema de Maiakóvski, por exemplo, Haroldo de Campos afirma: “optei **com toda a naturalidade** pelo verso livre e pela estrofação condicionada ao *tonus* do segmento considerado, no que respeita a versos de medida mais curta ou mais longa” (1961/1976b: 52, meu grifo). Ora, dizer que a opção pelo verso livre é “natural” e que o arranjo estrófico depende do “tonus” dos segmentos textuais do original significa não reconhecer que sua interferência, tanto na versificação como na estrofação, é motivada por suas concepções poéticas, não sendo, portanto, “natural”. O “espírito” e o “tom” dos segmentos do poema, também, não existem como entidades autônomas, mas são consequência dessa leitura interferente.

No comentário à mesma tradução, que, segundo Haroldo de Campos, não é “literal, meramente, mas com vontade criativa” (1961/1976b: 59), esse tradutor afirma que acrescenta um “shot” (uma “linha”) ao poema, “**liberdade** que [...] o esquema autoriza” (ibid.: 60, meu grifo). Sua interferência é revelada não apenas pela alteração que declara ter realizado, mas pela própria terminologia utilizada para descrevê-la, pois “shot” é um termo relacionado à linguagem cinematográfica. Eisenstein salienta o “processo de construção filmica” na poesia maiakovskiana, como Haroldo de Campos afirma (ibid.: 59); ao empregar o termo vinculado à linguagem do cinema, o tradutor revela a leitura “filmica” que faz do poema.

Augusto de Campos, da mesma forma, embora com menor frequência, declara tomar “liberdades” em relação ao original, como, por exemplo, na tradução de poemas de Arnaut Daniel (1964a/1968a: 32). Haroldo de Campos, por sua vez, sobre o terceto final de um dos poemas das “Rimas Pedrosas”, comenta: “permiti-me pequenas variações”, em relação ao original (1968c: 80). Uma dessas “variações” consiste em uma elipse, empregada “para reforçar a imediatidade e o impacto do texto português” (ibid.: 80). Tal “liberdade” tem como objetivo “manter a enxutez” do texto

dantesco, o que também pode ser relacionado à concepção poética dos Campos. Em outra canção do “ciclo pétreo”, o tradutor observa: “configurei zonas fônicas, nas quais uso, **indiferentemente**, rimas consoantes, toantes e ainda imperfeitas, **enquanto que no original só aparecem rimas em consonância**” (H. Campos, 1968c: 96, meu grifo). Se nos lembrarmos da valorização que a poesia concreta confere aos aspectos sonoros, constatamos que a utilização dos variados tipos de rimas, feita “indiferentemente”, não é arbitrária. Reforça essa idéia o fato de o próprio tradutor afirmar que o original não faz essa diferenciação entre as rimas. Sua tradução, portanto, é construída a partir de uma leitura interferente, embora, muitas vezes, se justifique pelo respeito ao original.

As “liberdades” tomadas por Augusto e Haroldo de Campos não podem ser consideradas como um ato gratuito ou desinteressado. Todo o arsenal que Haroldo de Campos emprega, por exemplo, para traduzir um poema de Píndaro não é arbitrário: o uso do verso livre, de espacejamento, de epígrafes, neologismos e interpolações guarda relação com os aspectos que o tradutor considera importantes em uma composição poética. Igualmente, no que diz respeito às traduções de poemas chineses, o tradutor declara: “é evidente que **tomei liberdades** quanto ao projeto visual do poema” (H. Campos, 1969a/1977l: 122, meu grifo). O que chama de “liberdades”, entretanto, se refere à utilização de recursos tipográficos e à espacialização do texto, o que apenas confirma o comprometimento de sua atitude.

Quanto à tradução de duas cenas do *Faustus*, Haroldo de Campos afirma: “**Tomei liberdades** quanto ao esquema de rimas e quanto à obrigatoriedade das finais consoantes, para mais eficaz rendimento estético em português” (1981b: 206, meu grifo). A “eficácia” poética pretendida, através das “liberdades” que toma, também se relaciona inevitavelmente aos seus interesses literários. O mesmo se passa com a “pequena liberdade” que Augusto de Campos diz tomar em relação aos originais de Valéry e Mallarmé, com o intuito de evitar “artificialismo” em nossa língua (1982c: 42). No que se refere à “transcrição” do *Eclesiastes*, Haroldo de Campos declara: “**Tomei a liberdade** de acrescentar, em minha ‘transcrição’ do Livro d’O-que-Sabe”, dois acordes: Mallarmé e Barthes passam a integrar o texto bíblico, em sua versão (1988a/1993b: 110, meu grifo).

Em relação, ainda, ao *Eclesiastes*, Haroldo de Campos declara: “**Deixei-me livre** [...] para atender com certa flutuação, onde necessário, às injunções do texto de minha ‘transcrição’ em português” (1986c/1990a: 31, meu grifo). Essa “liberdade”, no entanto, é guiada pela “melopéia” (“figuras sonoras”) e pela “logopéia” (“dança interior das palavras”), o que também apenas confirma o vínculo dessa “liberdade” com as concepções poéticas dos Campos. As “injunções” (“imposições”, segundo o *Aurélio*) do original serão atendidas, portanto, dentro dos padrões concretistas de conceber a

literatura. Da mesma forma, as “devorações” que Augusto de Campos realiza também partem de um comprometimento. Incorporar a tradição literária relegada a um segundo plano da historiografia literária, portanto, conjuga-se à maneira crítica e sincrônica a partir da qual os Campos concebem o fenômeno literário.

Nos comentários à “transcrição” de *Hagoromo*, Haroldo de Campos parece censurar os tradutores “fiéis”, os quais pedem desculpas pelo “mero substitutivo esteticamente vacilante” que produzem (1989/1993c: 16). Seu texto em português, autodenominado de “poeticamente eficaz”, “guarda, com o texto de partida, uma relação formal e semântica de ‘reimaginação’, para além tanto do rudimentarismo literal, quanto da banalidade explicativa” (ibid.: 17). Haroldo de Campos, da mesma forma que os tradutores considerados “fiéis”, também está sendo “fiel”, mas essa fidelidade está relacionada ao que concebe como “poeticamente eficaz”. Sua “reimaginação” do texto original segue determinados padrões, não seguidos pela tradução que julga “esteticamente vacilante”. Nesse sentido, o que o tradutor reconhece como “criativo” ou “inventivo” nos originais é resultado de uma leitura assumidamente apaixonada e sincrônica.

Como revelam as citações em que Augusto e Haroldo de Campos declaram tomar “liberdades” e agirem com “naturalidade”, é possível reconhecer o comprometimento dos procedimentos por eles defendidos com suas próprias concepções poéticas (com os preceitos do concretismo, com os autores celebrados pelo movimento) e com sua forma de encarar a literatura (a saber, como “transformação qualitativa de cultura”, como trabalho de pesquisa, como “plagiotropia”, como hierarquização de características a partir de um “ponto de vista estético atual”). Assim, essa atitude que os tradutores assumem em relação ao original é motivada: a utilização de alguns procedimentos que Augusto e Haroldo de Campos consideram “naturais” ou que se relacionam ao que chamam de “liberdades” de suas traduções frente ao original são resultado, então, de sua interpretação desse original, motivada por interesses muito específicos.

Recorro a Lefevere para aclarar essa questão. Segundo o teórico, a interpretação -- e a tradução dela produzida -- sempre é “empreendida com base em um certo conceito de mundo (ideologia) e de um certo conceito de literatura (poética)”, estando, por essa razão, sempre “a serviço” de alguma causa (Lefevere, 1985: 217). Esse comprometimento do tradutor, como pode ser visto a partir do projeto teórico de tradução dos Campos, muitas vezes é tido como “natural” ou, ao contrário, como algo abusivo. Os procedimentos e características “poéticas” produzidos pela “recriação” dos Campos podem parecer “naturais” para uma determinada comunidade e, inclusive, para os próprios tradutores, por não serem reconhecidos como fruto das circunstâncias. Como teoriza Fish,

enquanto nenhuma instituição é tão fortemente universal e perdurável a ponto de os significados por ela autorizados serem normais para sempre, algumas instituições ou formas de vida são tão amplamente difundidas que para um grande número de pessoas os significados autorizados parecem “naturalmente” disponíveis e exige um esforço especial perceber que eles são o produto das circunstâncias. (1992: 196)

Relacionando as colocações de Fish à teorização dos Campos, é possível afirmar que a interferência desses tradutores nos textos que são objeto de sua leitura, através das “liberdades” defendidas, não é reconhecida por eles como constituindo apenas uma possibilidade de interpretação. Os significados que as leituras dos Campos autorizam são vistos por eles como “naturais” por partirem da idéia de que são a melhor alternativa, a mais “eficaz” e adequada, para se traduzir “criativamente”. Isso porque partem de uma noção de poético que também é considerada por eles como a mais adequada ao nosso tempo. Aqueles leitores que celebram a proposta de tradução dos Campos podem ver suas alternativas como “naturais” por considerar essa proposta legítima e por concordarem que essa é a melhor forma de se traduzir de maneira “criativa”.

A faceta da teorização de Augusto e Haroldo de Campos que se pretende diferente das “convencionais” por “subverter” o original, entretanto, encontra a resistência de alguns leitores. Ferreira Gullar, poeta e crítico que reagiu às proposições do movimento de poesia concreta, por exemplo, ao ler especificamente as traduções de poesia russa moderna, realizadas pelos Campos, afirma ter pensado: “ou Maiakóvski, Pasternak e Blok são uma droga ou essas traduções não prestam”. Não havia vibração ou emoção em nenhum poema!” (*A divergência neoconcretista*, 8/12/96). Gullar desaprova as traduções de poesia russa feita pelos Campos porque parte de outras concepções poéticas, que não aceitam “uma visão meramente racionalista e técnica da poesia”, visão essa que, inclusive, provoca sua ruptura com o movimento concretista (8/12/96).

O poeta Bruno Tolentino é outro leitor que discorda das estratégias de tradução defendidas pelos Campos, dirigindo-se especificamente a Augusto de Campos. Segundo Tolentino, o referido tradutor “não passa de um pobre diabo” e seus textos “são impagáveis” (1994b: 1) A tradução de “*Praise for an urn*”, de Hart Crane, realizada por Augusto de Campos é, para Tolentino, resultado de uma “pobre leitura do inglês”, considerando que esse tradutor “não pode, nunca pôde fazer melhor, não sabe versificação inglesa, mal sabe inglês e não consegue fazer versos na própria língua” (ibid.: 1). Apesar de ser um exemplo extremo, por confundir o direito de discordar das opções estéticas de Augusto de Campos com o ataque e o insulto, Tolentino mostra uma das facetas mais violentas da crítica provocada pelo trabalho de tradução dos Campos.

Criticando não exatamente as estratégias empregadas pelos Campos em suas traduções, mas os autores que escolhem para traduzir, Augusto Massi repensa o que “ficou de fora do ‘paideuma’” desses tradutores: “É emblemática a exclusão de Baudelaire. [...] Ainda seria preciso pensar a ausência de Apollinaire, Stevens, Montale, Gottfried Benn, Kasafis, Saba, Lorca, Trakl e outros” (1996: 6). Massi, como Gullar e Tolentino, apesar das diferenças de enfoque e de interesse, resiste às escolhas dos Campos, contrapondo-as ao repertório de autores e de procedimentos poéticos que considera mais adequado.⁹

A suposta subversão teorizada pela proposta de Augusto e Haroldo de Campos não é, exatamente pela concepção textual que lhe é subjacente, tão “radical” como aparenta. A “recriação” propõe uma maneira de traduzir “inventiva” para reproduzir os aspectos considerados relevantes no original. Essa “subversão”, no entanto, assume importante papel no projeto tradutório e poético dos Campos, como discutirei a seguir.

1.2. A função da “subversão” da tradução no movimento de poesia concreta

Antes de focar especificamente o papel que a “subversão” nos textos traduzidos assume na construção do movimento de poesia concreta, através de seu cânone, examinarei algumas concepções de fidelidade dos Campos que, desde seus primeiros ensaios sobre tradução, já começam a ser delineadas e que irão instaurar a discussão que aqui proponho. Se Augusto de Campos, por um lado, não tece comentários específicos sobre a noção de fidelidade em seus textos, Haroldo de Campos, por outro lado, já nos trabalhos do início de sua trajetória, discute a questão, evidenciando, desde então, alguns aspectos que serão recorrentes em seu pensamento posterior.

Sobre a tradução que faz de fragmentos do *Finnegans Wake*, Haroldo de Campos comenta, por exemplo, que “mudando a língua, é claro, o **panaroma** muda de **panorama**: a tradução se torna uma espécie de jogo livre e rigoroso ao mesmo tempo, onde o que interessa não é a literalidade do texto, mas, sobretudo, a fidelidade ao espírito, ao ‘clima’ joyciano” (1957/1971a: 21-22). O que esse tradutor considera “liberdade” na tradução é, ao mesmo tempo, algo rigoroso. Essa ambivalência, à primeira

⁹ Os procedimentos defendidos pelos Campos em seu projeto tradutório, a propósito, são criticados até mesmo de forma indireta em trabalhos na área de estudos de tradução. Eliana Amarante Mendes, por exemplo, defende uma divisão entre “tradução propriamente dita” e as outras “manifestações”, que são, para ela, “na maioria das vezes”, “distorções” e “deformações” do que considera ser o original (1995: 656). Apesar de a autora não explicar, em seu texto, quem são os tradutores que “deformam” os originais, os termos que emprega para explicar quais são essas “manifestações” – “adaptações, fusões, recriações, intraduições, deglutições antropofágicas, carnavalizações, transculturações” (ibid.: 656) – sugerem referência aos Campos. Como apontei em trabalho anterior (Moreno, 1998b), a argumentação de Amarante Mendes e dos Campos é sustentada por uma concepção textual semelhante. O papel que conferem à interferência do tradutor pode ajudar a esclarecer esse ponto: para os Campos, a interferência é uma opção desejável, ao passo que, para Amarante Mendes, ela é condenável, leva a uma “descaracterização” da tradução, já que traduzir, para a autora, restringe-se à mera “conversão” linguística (Amarante Mendes, 1995: 654).

vista, pode parecer paradoxal; no entanto, as “liberdades” que são tomadas em relação ao original serão sempre rigorosas, na medida em que seguem, inevitavelmente, determinados padrões e imposições ditados pela própria interpretação do tradutor e pela comunidade que o acolhe. Levando-se em conta que o tradutor não age idiossincraticamente, essa sobreposição entre ser livre e ser rigoroso, portanto, é inevitável.

A atitude de Haroldo de Campos nesse “jogo”, como pode ser visto a partir da citação do parágrafo anterior, começa a definir a perspectiva teórica assumida pela proposta de “recriação”. A “liberdade” é atrelada não à leitura interferente realizada pelo tradutor, ou seja, à inevitabilidade de sua interferência no texto traduzido; ao contrário, o tradutor pode se conceder “liberdades” para ser “fiel” ao “espírito” considerado intrínseco à obra e ao autor. Embora a citação supracitada seja do início da proposta dos Campos, essa concepção textual prosseguirá durante toda a sua reflexão, como indiquei nos capítulos III e IV; assim, as “liberdades” defendidas também são vinculadas pelos Campos à fidelidade que dizem prestar às características técnicas, às intenções do autor e ao “espírito”, vistos como pertencentes ao original.

Em outros ensaios, Haroldo de Campos aborda a dicotomia “traição” x “fidelidade”; afirma, por exemplo, que “traduzir pode ser ‘trair’. nunca petrificar” (1960b: 151). Recusar-se a servir “submissamente” ao que considera estar no original, portanto, é um princípio que também começa a ser difundido. A “traição” ao original é aceita e, não por coincidência, está vinculada à própria maneira como os Campos concebem a linguagem literária. Ao se colocar contra a “petrificação”, Haroldo de Campos está sendo “fiel” “à adoção de formas correntias de linguagem apanhada viva”, ao *make it new* poundiano (ibid.: 161). “Trairá” o original, dessa maneira, em nome de sua forma de ver a literatura. Reitera: “Traduzir poesia há de ser criar -- re-criar--, sob pena de esterilização e petrificação, o que é pior do que a alternativa de ‘trair’” (H. Campos, 1961/1976b: 43). Defende que o texto traduzido

só deixe de ser fiel ao significado textual para ser inventivo, e que seja inventivo na medida mesma em que transcenda, deliberadamente, a fidelidade ao significado para conquistar uma lealdade maior ao espírito do original transladado, ao próprio signo estético visto como entidade total, indivisa, na sua realidade material (no seu suporte físico, que muitas vezes deve tomar a dianteira nas preocupações do tradutor) e na sua carga conceitual. (H. Campos, 1963/1992a: 47)

A concepção de fidelidade de Haroldo de Campos está, então, relacionada à “inventividade” na tradução. Na estratégia de tradução defendida, o texto traduzido “só” deixa de ser fiel quando tenta ser “inventivo”; será considerado “inventivo”, no entanto, principalmente quando conceber o “signo

estético” como “realidade material”, quando estiver preocupado com o “suporte físico” desse signo, como a citação indica. Note-se que tal “inventividade” está diretamente relacionada aos aspectos da linguagem “poética” valorizados pelos Campos, ainda que esse tradutor atribua o caráter “inventivo” da tradução à “conquista” de uma “lealdade maior ao espírito do original trasladado”. Note-se, ainda, que, mesmo defendendo que o texto traduzido “deixe de ser fiel ao significado textual”, Haroldo de Campos defende fidelidade ao “espírito” do original, o que também apenas reitera sua concepção textual basicamente essencialista. O conceito de “hiperfidelidade”, defendido por esse tradutor posteriormente, comprova, da mesma maneira, que algumas dicotomias (forma x conteúdo; fidelidade x infidelidade; literalidade x criatividade), que constituem a base da proposta de “recriação”, prosseguem ao longo de seus ensaios.¹⁰

As “intromissões inventivas” que Haroldo de Campos divulga (1978b: 19), até mesmo nos períodos posteriores de sua teorização, têm o mesmo objetivo de ser “fiel” a algo que supostamente está no original. Entretanto, os Campos estarão apenas sendo “fiéis” aos aspectos que lêem nesse original, ou seja, à interpretação que dele fazem, a partir de sua perspectiva. Nas palavras de Arrojo, “ser ‘infel’ ao ‘original’ não pode ser meramente um ‘direito’ ou um ‘dever’; é o destino inevitável de todo tradutor e de todo leitor, é precisamente isso que não pode ser evitado” (1994: 158). A partir dessa perspectiva, a oposição “traição” x “fidelidade” é redimensionada; ambas serão fruto, também inevitavelmente, de uma interpretação realizada pelo tradutor, regulada por certos aspectos, já que no original não há nada estável e transcendental, que dite um comportamento “traidor” ou “fiel” universalmente aceito, válido em todas as circunstâncias.

Cabe aqui uma observação a respeito da dicotomia forma x conteúdo abordada pelos Campos em seus textos teóricos sobre tradução. Esse pensamento mostra reflexos de uma postura teórica que também admite a possibilidade de separação entre, por exemplo, sujeito e objeto, entre literal e figurado, entre verdade e retórica. Se o tradutor imprime sua história naquilo que lê, há uma impossibilidade de haver uma objetividade e uma estabilidade pressupostas por essas dicotomias. Na visão dos Campos, o significado (isto é, o conteúdo do que é dito) é passível de separação clara, definida e precisa em relação à forma (à maneira como se diz, ao invólucro). Além disso, esses tradutores consideram que um dos elementos que compõem essa oposição (a forma, nesse caso específico) possa ser não apenas desvinculado, mas privilegiado frente ao outro elemento (o conteúdo).¹¹

¹⁰ Sobre tais dicotomias, ver A. Campos (1964a/1968a: 32-33; 1982c/1987a: 26; 1985c/1989k: 91; 1986p), por exemplo.

¹¹ É nesse sentido que concordo com Oliveira, para quem “‘traduzir a forma’ nada mais é do que uma busca por equivalências nos moldes do pensamento logocêntrico” (1999: 26). De fato, Haroldo, como Augusto de Campos, apenas inverte a dicotomia forma / conteúdo, priorizando a primeira, “sem abrir mão da dicotomia tradicional” (ibid.: 26).

Apesar de Haroldo de Campos dizer que considera o “signo estético” como “entidade total, indivisa”, confere explícita valorização à forma, à “realidade material” (1963/1992a: 47). De fato, é essa “realidade material” e esse “suporte físico” que parecem “tomar a dianteira” nas “preocupações” dos Campos em sua reflexão sobre tradução (ibid.: 47); o difícil é delimitar quando terminam os aspectos puramente formais e quando começa o significado nessa separação por eles defendida. Tais fronteiras não parecem estar claras nem mesmo para Haroldo de Campos, já que ele próprio concebe o “signo estético” como algo indivisível, priorizando o “isomorfismo” e a paronomásia -- “similitude fonológica sentida como um parentesco semântico” (1967c/1977g: 113) -- nas leituras que realiza. Essa possibilidade de cisão entre os constituintes dessa dicotomia, a propósito, gera a concepção de linguagem que concebe a diferenciação entre o literário e o não-literário, que não só é endossada pelos Campos, mas também alimenta toda sua proposta teórica de “recriação”.

A partir dessa discussão, as relações entre a “subversão” ou a faceta “rebelde” da proposta de tradução dos Campos e a construção de seu cânone podem ser delineadas. Sugiro que a “subversão” proposta por Augusto e Haroldo de Campos em seu projeto tradutório exerce a função de promover a disseminação e valorização dos preceitos do movimento de poesia concreta, através dos autores por eles traduzidos. Os Campos, como mostrei ao longo da tese, assumem uma postura rebelde, de insatisfação e de mudança em relação ao padrão das traduções tradicionalmente defendido, que permite tomarem o que denominam “liberdades” em suas traduções. Apresentando a “recriação” como uma alternativa desejável em relação às traduções “servis”, os Campos, através do procedimento da “subversão”, tentam promover os preceitos literários por eles valorizados. A postura “subversiva” assumida por Augusto e Haroldo de Campos, portanto, parece buscar uma autorização, através de suas traduções, para o estabelecimento de um cânone de autores celebrados, à maneira por eles celebrada. Quando ambos afirmam, por exemplo, que tomam “liberdades” nas traduções que fazem de um Arnaut Daniel ou de um Mallarmé, esses tradutores não estão apenas assumindo uma postura diferenciada em relação às traduções que consideram “vacilantes”, mas também estão disseminando as concepções poéticas que concebem como válidas, através da tradução, e do papel “subversivo” que atribuem ao seu procedimento. A “subversão”, assim, está vinculada à disseminação de imagens de autores e de períodos literários e, conseqüentemente, à própria construção de um cânone que espelha as concepções poéticas defendidas pelos concretos.

A noção de “subversão” do original parte de uma concepção essencialista de texto: se o tradutor “subverte” é porque concebe a possibilidade de não “subverter”. São os elementos tidos como imanentes ao original, a propósito, que parecem ser usados para justificar as “intromissões” que os

Campos defendem em suas traduções. Sua estratégia de “recriação”, portanto, busca autorização dentro dos próprios limites do original. Além disso, os Campos justificam a “subversão” em seu projeto tradutório com base nos autores traduzidos, tentando, da mesma forma, obter uma espécie de autorização, seja a partir dos próprios autores, seja a partir das imagens que as obras desses representam para os tradutores em questão.

Tais atitudes defendidas por Augusto e Haroldo de Campos são consequência de uma concepção que pretende ser, segundo eles, racionalista, predominante em sua proposta tradutória. Alguns exemplos, que tive a oportunidade de citar ao longo dos capítulos III e IV, confirmam como os Campos justificam a subversão com base no autor traduzido. Augusto de Campos afirma, ao comentar a tradução que faz de Mallarmé, por exemplo, que chega “a soluções extremadas”, que lhe parecem “**justificar-se** dentro da poética mallarmaica” (1967d/1974c: 28, meu grifo). Em relação ao texto de Maiakóvski, esse tradutor afirma que a obra desse poeta russo “**autoriza**” a “irreverência” que inclui em sua tradução (A. Campos, 1980b/1982a: 167, meu grifo). Haroldo de Campos, por sua vez, não se restringe a buscar a autorização do autor para suas opções tradutórias nos limites do próprio texto a ser traduzido; o tradutor busca a presença autoral para legitimar sua leitura. Sobre sua “transcrição” de “A aranha”, de Francis Ponge, Haroldo de Campos afirma: “levei a Ponge os resultados dessa minha ‘transleitura’ do seu poema, e pude com ele, no decurso de toda uma tarde, confrontar trecho a trecho, dificuldade a dificuldade, a teia de palavras que eu retramei em português” (1969b/1997g: 210).¹²

A teorização acerca da tradução defendida por Augusto e Haroldo de Campos pode ser relacionada às considerações de Roland Barthes (1977, 1979) acerca do papel do leitor: ambos preocupam-se em respeitar a figura autoral e, ao mesmo tempo, em proteger os textos que produzem. As noções teorizadas por Barthes são vitais para a compreensão do papel que a leitura e a escritura desempenham no pensamento contemporâneo. O teórico revê a noção tradicional de autoria plena e autônoma, promovendo a “dessacralização da imagem do Autor” (1977: 144) e declarando sua “morte” como figura divinizada. Focalizando a participação ativa do leitor na interpretação da obra, a noção de leitura também é redimensionada (Barthes, 1977: 148). Nessa perspectiva, a leitura deixa de ser vista como um resgate de intenções de um autor todo-poderoso, para ser concebida como uma produção de outros textos em que a figura autoral funciona como “limite” a ser imposto ao que é lido (ibid.: 147); a relação que o leitor estabelece com o texto é, assim, de “colaboração ativa” (1979: 80).

¹² Há, ao longo da teorização dos Campos, sobretudo nos comentários de Haroldo de Campos, outros exemplos que mostram essa busca do tradutor pela autorização do autor para suas opções. Como outro exemplo, cito a correspondência entre Haroldo de Campos e Octavio Paz, acerca da tradução de “Blanco”, do poeta mexicano, publicada em *Transblanco*, de 1986. Há, nas cartas de Paz para o tradutor, inclusive, muitos elogios, que não só valorizam suas traduções, mas também autorizam suas soluções.

Augusto e Haroldo de Campos parecem querer, por um lado, para utilizar a expressão de Barthes, “desenredar” (1977: 147) os textos originais que traduzem e, por outro lado, parecem não aceitar que seus textos sejam “desenredados” por seus leitores ou, em outras palavras, que sejam lidos “sem a garantia do pai”, sem a autorização do autor (1979: 78). A atitude assumida pelos irmãos Campos em sua teorização sobre tradução suscita, portanto, exatamente a discussão acerca da proteção do significado pelos tradutores. Os Campos parecem querer controlar a disseminação dos significados dos textos que produzem. Essa idéia é confirmada pela importância que Haroldo de Campos confere aos comentários que acompanham suas traduções:

Desde logo pareceu-me útil indicar por glosas -- inútil glossolalia se se considera o texto como soma total, performada, em sua cifra última, não a decifrar mas a re-cifrar -- os principais escolhos destes passos, uma relação de viagem. A conta em formação, na tentativa de dobrar-se em nossa língua, se reconta nesses escólios. (H. Campos, 1974b: 121)¹³

Da mesma forma que Haroldo de Campos concebe a possibilidade de “montar” e “desmontar” a “fragilíssima beleza” do original (1963/1992a: 43) e seguir as “recomendações” dos poetas que traduz, reproduzindo suas intenções, o tradutor parece admitir a possibilidade de seus comentários serem apreendidos pelo público também de maneira racional, exatamente da forma por ele planejada; parece, igualmente, considerar possível que sua tradução suscite apenas uma leitura, que é aquela por ele idealizada e proposta explicitamente nesses comentários.

Se, por um lado, tais “glosas” indicam o rigor da leitura realizada e têm função explicativa, elucidando pontos incompreensíveis para o leitor, por outro, parecem ter o intuito de delimitar e direcionar as leituras realizadas por seu público. O leitor que, muitas vezes, não identifica a leitura do tradutor como apenas uma possibilidade, ou, que partilha de suas concepções poéticas e de tradução, acaba, então, aceitando essa leitura, que imprime sua marca e seus objetivos nos autores que traduz, como a única possível, ou como a correta. Dessa forma, ao apoiar suas opções não “submissas” de tradução (H. Campos, 1981b: 180), ou “intromissões” no texto original, recorrendo ao próprio original, ao seu autor ou aos comentários que, muitas vezes, têm o papel de justificar suas “intromissões” nas traduções realizadas, Augusto e Haroldo de Campos não estão apenas tentando proteger a leitura “radical” que propõem; esses procedimentos empregados pelos tradutores também parecem autorizar uma dada leitura -- a “subversiva” -- como correta.

As leituras “subversivas” autorizadas, portanto, parecem ter a função de mostrar que os textos

¹³ Ver, também, H. Campos (1960d), para um comentário do tradutor em relação às “glosas” de suas traduções.

(as traduções) de Augusto e Haroldo de Campos constituem boa literatura. Isso, aliás, é parte do argumento dos concretos: se o texto traduzido -- com toda sua “radicalidade” e todas as “liberdades” defendidas -- é “poeticamente eficaz” (H. Campos, 1986c/1990a: 31; 1989/1993c: 16-17), a concepção poética defendida pelo concretismo também se pretende “eficaz”, já que, as traduções são realizadas a partir da visão de literatura dos tradutores. Para Haroldo de Campos, a propósito, “só é poeta, em qualquer época e no âmbito de qualquer escola, aquele que se volta para a materialidade sígnica, a ‘forma significante’, na elaboração de seu poema” (“A certeza da influência”, *Folha de São Paulo*, 8/12/96). A definição de poeta delimitada por Haroldo de Campos, assim, reforça esse argumento de que a validade das concepções de literatura desse tradutor depende de sua coincidência com suas próprias concepções de literariedade.

O projeto de tradução dos Campos, como venho discutindo, é concebido de tal forma a valorizar os preceitos concretistas (ver, por exemplo, a questão da tradução como crítica e a “educação” do leitor, discutida em III. 1.2. e em IV. 1.2.; ou, ainda, a questão da tradução como modelo a ser seguido, discutida em III. 4.1.1.). A defesa do projeto tradutório “radical”, dessa forma, é estratégia argumentativa que trabalha em favor da afirmação da poética concretista. A “subversão” no texto traduzido, portanto, permite que os Campos disponibilizem um cânone de autores, que é apresentado com a marca da radicalidade, da novidade, da rebeldia e, por essa razão, é considerado válido e merecedor de atenção pelo público.

Augusto de Campos, ao comentar suas traduções de Hopkins, afirma que é necessário “subverter” para “converter” (1997a: 20). É possível afirmar que o tradutor joga, dessa forma, com algumas acepções do verbo “converter”, quais sejam, “substituir” (uma língua por outra) e “conduzir à religião que se julga ser verdadeira”, segundo o dicionário *Aurélio*. O tradutor, assim, acaba sugerindo que, no intuito de atingir pelo menos essas duas metas, é necessário “subverter”, ou seja, afrontar o padrão vigente de traduções -- e de literatura -- no contexto nacional, através de opções (conversões?) tradutórias “subversivas”. Como discuti em trabalho anterior (Moreno, 1998a: 754), Haroldo de Campos também “prega” a palavra concretista, incorporando a seu papel de tradutor pelo menos duas acepções de *Qohélet*, título polissêmico de uma das traduções bíblicas que realiza (1986c/1990a: 19): ele é tanto “o-que-sabe” (aquele que acredita que as concepções poéticas que valoriza são as únicas não mediocres), como também é o “pregador” (disseminando um projeto de poesia que se torna visível via tradução). Ambos disseminam os preceitos da poética concretista, pretendendo levar a verdade através da tradução “possuída de demonismo” (H. Campos, 1981b: 209).

2. A tradução “criativa” como busca da fidelidade

Examinarei aqui as implicações das declarações de fidelidade ao original prestadas pelos Campos, mostradas ao longo da tese, para uma proposta de tradução que se pretende radicalmente inovadora. A partir do momento em que se concebe a tradução como resultado das circunstâncias que a regem, reconhece-se também a impossibilidade de sistematizações universalizantes da questão da fidelidade. Segundo Esteves, a fidelidade é uma “noção relativa” (1997: 70); essa relatividade se deve à inexistência de uma noção de fidelidade una, válida para todas as situações, para todas as comunidades, em todas as épocas. O ideal universal de fidelidade, à luz da perspectiva pós-moderna dos estudos de tradução, fragmenta-se. “Fidelidade”, nessa visão, sempre vem acompanhada de um complemento: “a quem, a quê, por quê?” (Esteves, 1997: 70). Diferentes traduções, guiadas por maneiras diferentes de conceber a “fidelidade”, atenderão a públicos, objetivos e contextos específicos. Tais fatores, aliados às concepções de tradução e de literatura sustentadas pelo tradutor, nortearão as fidelidades que ele pode prestar ao original.¹⁴ O que se entende por “fidelidade”, dessa maneira, pode variar consideravelmente e pode, até mesmo, conciliar idéias aparentemente paradoxais.

O escritor Milan Kundera, por exemplo, ao discutir a “tradução como arte da fidelidade”, afirma que é com “paixão pela **exatidão** que se deveria traduzir” (1996: 3, meu grifo). Ao definir o que entende por fidelidade, o autor declara que “a fidelidade de uma tradução não é algo mecânico, mas exige **inventividade e criatividade**. A fidelidade em tradução é uma arte” (ibid.: 3, meu grifo). Já discuti neste trabalho que a sobreposição entre “inventividade” e “rigor” ou “exatidão” é inevitável, na medida em que essas atitudes estão circunscritas em uma dada comunidade. Kundera, no entanto, não explicita o que entende por esses termos, o que pode sugerir a existência de **uma** maneira de ser “exato”, “inventivo” e “criativo”, ditada oficial e universalmente, ou seja, pode sugerir que existe um consenso sobre tais conceitos. A postura tradicional sustentada pelo autor é reforçada pelo fato de considerar a fidelidade que se deve à tradução uma “arte”, ou seja, algo restrito a um pequeno número de tradutores: só alguns desses conseguiriam ser “fiéis” nos moldes por ele propostos.

Philip Lewis, como Kundera, é outro autor que apresenta o mesmo tipo de ambivalência em sua teorização. Os *insights* de Lewis sobre tradução têm sido reconhecido por autores como Venuti (1995) e Von Flotow (1991), que pretendem, de alguma forma, desafiar o padrão de tradução tradicionalmente defendido. Lewis discorre sobre o “abuso” na tradução e teoriza sobre o conceito de “fidelidade abusiva” (1985: 41, 43): sua proposta oscila entre a defesa da criatividade e a busca da fidelidade no texto traduzido. Lewis defende “um novo axioma de fidelidade”, pois, segundo o autor, a tradução de

¹⁴ Ver Arrojo (1986: 44-45).

textos poéticos requer um tipo de fidelidade “que ultrapassa a mera substância semântica” (ibid.: 42). Esse teórico traça uma divisão entre o que chama de tradução “fraca, servil”, que domestica a linguagem do original, e o que classifica de “tradução forte, vigorosa”, que “valoriza a experimentação”, assumindo o papel autoral do tradutor (ibid.: 40, 41). A “força da tradução”, segundo essa perspectiva, “reside em seus abusos” (ibid.: 41). Nessa visão, portanto, o texto traduzido deve “abusar” para mostrar seu vigor, sua força. Ao mesmo tempo em que vislumbra uma maneira de conceber a tradução diferente da convencional, Lewis preocupa-se com os limites e “riscos” do “abuso” explícito que defende (1985: 41) e, finalmente, conclui: “Os principais objetivos da tradução convencional -- fidelidade e inteligibilidade -- **permanecem intactos** e são, inclusive, em certo sentido, **reforçados**” (ibid.: 41, meus grifos) nessa maneira de ver a tradução. O próprio Lewis, entretanto, percebe a “contradição insustentável” em que recai sua proposta, pois o “abuso” que defende é, na realidade, uma forma de “respeito” ao texto original ou, em última instância, uma forma de “reprodução do abuso original” (ibid.: 43).

Como Arrojo critica, Lewis pressupõe que a interferência do tradutor ou tradutora no texto traduzido “possa ser uma opção plenamente consciente”, além de pressupor que quem traduz pode conhecer o original inteiramente, podendo “decidir o que deve ser respeitado ou abusado” (1997a: 25-26). Nesse sentido, o tradutor que emerge da proposta de Lewis “não é muito diferente do tradutor idealizado pela tradição”, dividido entre “seus interesses autorais e o respeito que deve ao autor” e ao original (ibid.: 26). Para Lewis, a intervenção no texto traduzido é defendida, paradoxalmente, a partir de uma noção de fidelidade. Segundo Arrojo, portanto, a

noção de fidelidade abusiva de Lewis parece desconsiderar uma consequência básica, implícita, de seu próprio argumento, qual seja, que a fidelidade ao original que o tradutor agressivo pretende manter não pode ser nada mais que **uma fidelidade à sua própria versão do que possa ser o original**, bem como aos objetivos e ao contexto de sua tradução. Se aceitarmos a impossibilidade de repetição perfeita, então qualquer tradução será sempre, e inevitavelmente, também uma forma de abuso ou transgressão. (1997 a: 26-27, meu grifo)

Detive-me na reflexão de Kundera e de Lewis por me parecer que o discurso de ambos pode ser aproximado ao de Augusto e Haroldo de Campos, já que, ao lado da “inventividade” que os Campos propõem, o projeto de tradução “criativa” também busca ser “fiel” às características supostamente intrínsecas ao original.

A discussão sobre a tradução “criativa” ou “abusiva”, portanto, geralmente remete ao conceito de fidelidade. Tratando-se da teorização de Augusto e Haroldo de Campos, a discussão sobre o “abuso”

ou, mais especificamente, sobre a “criatividade” ou a “subversão” no texto traduzido, também recai sobre o questionamento da noção de fidelidade. Isso ocorre não apenas pelo fato dessa dicotomia ser constante nos textos teóricos de ambos, mas também porque o conceito de fidelidade para os Campos, como para Lewis, parece ser usado para justificar o “abuso”, a “subversão” de suas traduções. Dessa forma, Haroldo de Campos busca tomar “liberdades” no intuito de “manter” e “reproduzir” as particularidades do original (1969a/1977l: 122) e, ainda, faz alterações para “configurar” os procedimentos do original (1981b: 206). Augusto de Campos, igualmente, embora defenda um tipo de tradução que se pretende distante das convencionais, tem como objetivo “respeitar o espírito da obra” traduzida (1964a/1968a: 33) e “romper” a “literalidade” para manter a “exata semelhança” entre original e tradução (1990b: [s.p.]).

A “transcrição” fiel defendida pelos Campos compartilha o dilema que convencionalmente vive a tradução. Como aponta Barbara Johnson, “o tradutor deve lutar tanto contra o **desejo de ser inocente**, como contra aquilo que hoje concebemos como o **desejo culpado de dominar a mensagem do texto**” (1985: 147, meus grifos). Na teorização dos Campos, a imposição de significados aos textos originais a partir de seus interesses tenta ser justificada pela declaração de fidelidade a esses originais. Esse procedimento parece livrar os tradutores de uma possível culpa, resultante de sua apropriação dos textos que traduzem, e, ao mesmo tempo, simular uma atitude de inocência perante esse ato de usurpação. Conforme esclarece Arrojo,

A concepção tradicional de fidelidade [...] não passa de um recurso eficiente que permite ao tradutor refugiar-se do sentimento de culpa resultante da “transgressão” cometida por sua inevitável interferência autoral no texto que traduz. Para o tradutor, a proibição dessa interferência “indevida” [...] parece se resolver e se anular, pelo menos superficialmente, no empenho declarado de alguma forma de fidelidade. Ou seja, é em nome de uma fidelidade [...] ao texto de origem que o tradutor, implícita ou explicitamente, impõe ao texto que traduz os significados inevitavelmente forjados a partir de seus próprios interesses e circunstâncias. (Arrojo, 1993: 81)

Haroldo de Campos, a propósito, faz questão de definir, em entrevista recente, a proposta de “transcrição” como “uma **operação de alta fidelidade**” (Neto, 1999: 4, meu grifo), o que, além de confirmar sua busca pela fidelidade nos textos que traduz, torna oportuna a discussão de alguns desencontros desse projeto de tradução. É difícil entender, por exemplo, como Haroldo de Campos defende o poético como característica intrínseca ao texto, se admite que só é possível ler de maneira “sincrônica”, a partir de uma “recodificação” e “reinterpretação” produzidas no “presente de criação” (1986c/1990a: 18) e se o “tradutor é um homem datado e situado”, que faz suas leituras com a “ótica do

tempo presente” (1967c/1977g: 112). Os comentários de Augusto de Campos aos textos que traduz suscitam, igualmente, o mesmo tipo de questionamento. Se suas traduções de poemas de Hopkins travam um “diálogo intertextual ousado, crítico e sensível” (A. Campos, 1991a: 16) com os originais desse poeta, relacionando-o, inclusive, a autores brasileiros, como é possível incumbir-se do objetivo de “reconstituir” (ibid.: 11) a face do poeta, de maneira que parece se pretender inquestionável e, de certo modo, até impositiva? E, se, por outro lado, Augusto de Campos defende que “há sempre algo” nas composições poéticas “que nenhuma análise (por mais capaz) consegue captar” (1978k/1986j: 76), como a tarefa de traduzir “criativamente” -- uma leitura que se julga “capaz” -- pode ser realizada?

É a concepção textual defendida pelos Campos durante toda sua trajetória que gera esse tipo de afirmação ambivalente. Ao propor a “transcrição”, os Campos estão “preocupados” com a “‘função poética’ da linguagem” (A. Campos, 1970b/1976d: 92). A “função poética”, para Haroldo de Campos, é uma “função configuradora (auto-reflexiva) da mensagem” (1981b: 181), o que apenas vem a confirmar a transcendência daquilo que o tradutor vê como poético: nessa visão, o poético fecha-se em si, desconsiderando todos os aspectos que o tornam realmente poéticos.

Conforme Haroldo de Campos afirma, ao referir-se ao texto de Goethe que traduz, “enfrentar esta verdadeira pedra-de-toque irônica da arte goethiana de poesia é uma empresa que nos permite pôr o dedo no nervo mesmo, auscultar a palpitação do ‘coração selvagem’ do que seja a espécie singular de arte que é a tradução: tradução poética -- trans-criação -- hiper-tradução” (1981b: 181-182). “Pôr o dedo no nervo” é poder tocar no centro, na suposta essência do texto. Anteriormente, esse tradutor já havia afirmado que sua “preocupação” era com a “medula” do poema japonês que traduz (H. Campos, 1958c/1977a: 59). A tradução “poética” tem a função, então, de “recriar” os aspectos considerados poéticos e pertencentes ao texto. Interessa a Haroldo de Campos, por exemplo, “extrair as metáforas encasuladas” nos ideogramas de *Hagoromo* (1989/1993c: 19); o que o tradutor vê como algo “encasulado” no original, entretanto, é simplesmente o que valoriza nesse texto e que não pode ser congelado e considerado único.

Outras questões são suscitadas a partir do projeto de tradução dos Campos. Como acreditar que o poético seja algo universal, independente do sujeito que o lê e da comunidade da qual faz parte, se o original é, reconhecidamente, fruto e “imagem” de sua perspectiva (H. Campos, 1986c/1990 a: 12) e se a leitura realizada é assumidamente “provisória” (1983/1992f: 264)? Como os Campos vão ser “fiéis” à “poeticidade” textual, se seu projeto de tradução explicitamente “convoca” certos “recursos da poesia moderna” (H. Campos, 1967c/1977g: 112; 1985c: 110; A. Campos, 1987e: 42, por exemplo), explicitando “fidelidade” aos preceitos poéticos e objetivos dos tradutores e não ao texto? Se a

atividade de tradução dos Campos é proposta como um “projeto crítico” (H. Campos, 1983/1992f: 266), pessoal (A. Campos, 1978n: 7); como um meio de “enriquecimento do patrimônio literário de nossa língua” (H. Campos em Neto, 1999: 4) e se, além disso, a “objetividade” é vista como “ilusão” (H. Campos, 1983/1992f: 266), torna-se discutível qualquer tentativa de “reproduzir” o que supostamente está no original (H. Campos, 1969a/1977l: 122).

Na medida em que tentam, ao mesmo tempo, “responder” aos originais (A. Campos, 1991a: 16) e “recapturar” o que consideram que lhes é intrínseco (H. Campos, 1984a/1993a: 27), fazendo questão, inclusive, de manter, em alguns casos, seu número “exato” de palavras (1974b: 143), torna-se problemático, para os Campos, sustentar que as traduções que propõem são apenas uma “imagem” dos textos originais traduzidos (H. Campos, 1990c: 12), que esses originais são textos “não a decifrar mas a re-cifrar” (1974b: 121) e que funcionam como “matriz aberta” para outras leituras possíveis (1986b/1994b: 190). A propósito, se alguns recursos empregados nas traduções dos Campos são “inexistentes” nos originais (A. Campos, 1967d/1974c: 28) e se são exatamente tais recursos que são relevantes, em termos poéticos, para ambos, como é possível defender uma poeticidade inerente ao texto? Essa e as outras perguntas acima arroladas não podem ser respondidas a partir da reflexão dos Campos. Afinal, é difícil depreender o senso de ética sustentado por esses tradutores, que permite que declarem “fidelidade” a um original (ao tentar “reconstituir”, “manter”, “reproduzir” e “recapturar” seus procedimentos) que decidem conscientemente “transgredir” e “devorar”.

Arrojo oferece uma alternativa a essa questão da infidelidade fiel. Para a autora,

se não é possível sermos realmente fiéis aos textos que traduzimos, e não podemos evitar a fidelidade às nossas próprias circunstâncias e perspectiva, deveríamos simplesmente fazer um esforço para aceitarmos nossas “infidelidades” e tentarmos esquecer a culpa desnecessária que elas provocam. (1994: 160)

É certo que Augusto e Haroldo de Campos, aparentemente, admitem suas “infidelidades” ao original, tornando-as um meio para promover e divulgar sua proposta de tradução como uma alternativa desejável às traduções “comuns”. A infidelidade ao texto original, nesse sentido, significa seu aperfeiçoamento, sua atualização, sua “reparação”, enfim, significa, no limite, a própria revelação de sua “função poética”. Entretanto, as declarações de “infidelidade” e “fidelidade” ao original não são por eles reconhecidas como provenientes de um ponto comum, que é o projeto poético de ambos. Dito de outra forma, ao prestarem “fidelidade” aos textos que traduzem, os Campos parecem, de fato, estar relacionando sua atitude à busca da reprodução de algo intrínseco nesses textos e não à leitura realizada a partir de certos comprometimentos, o que é admitido em apenas alguns casos.

A busca por uma fidelidade “pobre e equivocada” (H. Campos em Giani & Nóbrega, 1988: 56-57) leva o projeto “transcriador” dos Campos a definir certas traduções como “comuns” e “convencionais” (H. Campos, 1981b: 184, por exemplo). No entanto, essa diferenciação entre a “transcrição” e as outras traduções não pode ser atribuída à busca de uma certa fidelidade, pois Augusto e Haroldo de Campos também buscam, à sua maneira, uma forma de serem “fiéis” aos originais que traduzem. Assim, não é exatamente o fato de as traduções criticadas pelos Campos prestarem “fidelidade” aos originais que as tornam, segundo eles, “comuns”. Nessa definição do que é “válido” ou não, em termos de traduções, são concepções literárias diferentes que estão em jogo.

2.1. As traduções criticadas e as interferências de Haroldo de Campos no original, seguindo pressupostos semelhantes: tradição na inovação

As exigências que tradicionalmente são impostas ao tradutor -- de que reproduza os sentidos pretensamente pertencentes ao original e de que não apareça no texto produzido -- acabam reduzindo a avaliação de traduções a mero juízo valorativo, assentada nas dicotomias “melhor” x “pior”, “certo” x “errado”, “fiel” x “infiel”. Carlos Heitor Cony, por exemplo, ao discorrer sobre a “descoberta” que faz de uma tradução “absolutamente genial” de “O Corvo”, de Poe, acaba relegando a um segundo plano as traduções do mesmo poema feitas por Machado de Assis e por Fernando Pessoa (1997: 2). Para Cony, “ambas têm defeitos”: enquanto Machado “ficava bitolado pelas medidas tradicionais”, Pessoa utilizava “rimas paupérrimas”, fazendo com que essa tradução seja julgada como “um de seus piores trabalhos” (ibid.: 2). Segundo Cony, a “melhor” tradução do referido poema, então, não é nenhuma das realizadas pelos “dois gigantes emblemáticos” supracitados, mas, sim, aquela realizada por Milton Amado, um jornalista mineiro, um “modesto intelectual de província” (ibid.: 2).¹⁵

Cony, como qualquer outro leitor ou crítico que avalia uma tradução, ou como qualquer tradutor que compara seu trabalho com aquele realizado por outro tradutor, faz sua leitura a partir de sua perspectiva, conferindo ao “modesto intelectual” uma posição privilegiada em relação aos “gigantes”. Essa posição de leitor, inescapavelmente comprometido com suas circunstâncias, que é ocupada pelo crítico ou tradutor no momento de avaliar uma tradução, nem sempre é difundida e explicitada como tal. Conforme observa Nóbrega, “a ideologia que cerca a função do crítico permite que fique camuflada sua posição de leitor que, assim como o tradutor, também precisou interpretar o texto a partir de suas próprias crenças e interesses [...]. Ele fala em nome da leitura correta, quando na verdade se refere à sua imagem do texto” (1991: 45).

¹⁵ Apesar de Cony, em seu comentário, não dar crédito a Oscar Mendes, a tradução a que se refere esse autor é realizada em conjunto por Mendes e Milton Amado.

As críticas que Haroldo de Campos dirige às traduções que confronta com as suas¹⁶ estão também comprometidas com as concepções poéticas por ele defendidas, mesmo que esse comprometimento não seja assumido e mesmo que sua “recriação” se apresente como “a” leitura adequada e “criativa”. A partir dessa análise, discutirei que as interferências defendidas por Haroldo de Campos em seu projeto partem de pressupostos semelhantes em relação às traduções por ele criticadas, a saber, a idéia de que no original existe uma “essência” imutável a ser recuperada, mesmo que, na verdade, esteja sendo “fiel” ao que considera a “melhor” forma de traduzir, seguindo concepções específicas de literatura e de tradução.

Conforme afirma Arrojo, “a tarefa do tradutor, como a tarefa do crítico de tradução, é norteada por preocupações relativas a uma pretensa ‘fidelidade’ devida ao chamado texto ‘original’” (1993: 15). Duas questões, relevantes para a reflexão aqui proposta, são lançadas: “Quando avalia uma tradução, estará o crítico considerando o **mesmo** ‘original’ que o tradutor? Ou, em outras palavras, concordariam crítico e tradutor a respeito dos significados do texto de partida?” (ibid.: 15-16). Se nos basearmos no próprio exemplo discutido pela autora, em que Nelson Ascher critica a antologia de poemas de Donne, traduzida por Paulo Vizioli, tomando como ponto de partida as traduções realizadas por Augusto de Campos, a resposta é negativa. O que está em questão, como mostra a autora, são formas diferentes de se ler o original e, conseqüentemente, de traduzir. Se a tradução é vista como inevitável transformação e se o que temos são apenas “leituras produzidas pela ideologia, pela localização temporal, geográfica e política de um leitor, por sua psicologia, por suas circunstâncias, **toda tradução somente poderá ser fiel a essa produção**” (Arrojo, 1993: 19, meu grifo).

Assim, “ao avaliarmos uma tradução, ao compararmos o texto traduzido ao ‘original’, estaremos apenas e tão-somente comparando a tradução à nossa interpretação do ‘original’ que, por sua vez, jamais poderá ser exatamente a ‘mesma’ do tradutor” (Arrojo, 1993: 20). Essa reavaliação do conceito de fidelidade questiona, portanto, o “certo” e o “errado”, em termos absolutos e universais, uma vez que outros fatores são levados em conta para que seja feita a apreciação do texto traduzido. Ao avaliar um texto traduzido, o crítico, o tradutor ou o leitor serão fiéis às suas concepções poéticas e às suas concepções de tradução e não à “essência” do texto original, mesmo que a declaração de fidelidade ao original seja um recurso empregado.

Haroldo de Campos, ao ocupar seu papel de leitor / produtor de sentidos na avaliação de

¹⁶ Minha análise restringe-se ao discurso de Haroldo porque Augusto de Campos não se detém, freqüentemente, em críticas a outras traduções feitas em diferentes contextos. Um exemplo do tipo de crítica realizado por esse tradutor pode ser visto em A. Campos (1966b/1971b), em que tece comentários sobre *Ulisses*, de Joyce, traduzido por Antonio Houaiss. Essa prática, no entanto, raramente é exercida por Augusto de Campos.

traduções, portanto, não pode fugir do inevitável destino de ser fiel a si mesmo. Vejamos alguns exemplos, extraídos de sua reflexão sobre tradução, que explicitam essa idéia. Ao traduzir um haikai de Bashô, por exemplo, após explicar os procedimentos que lê no original, esse tradutor afirma que “por aqui se pode avaliar a **pobreza**, para não dizer **infidelidade**, que haveria numa tradução **convencional**”, ou seja, em qualquer tradução que não utilizasse os recursos inspirados em Joyce e Cummings empregados por ele na recriação proposta (H. Campos, 1958c/1977a: 62, meus grifos).

Ao comentar a tradução da peça nô *Hagoromo*, feita por Armando Martins Janeiro, o tradutor julga-a apenas “respeitável como documento”, por não apresentar “uma preocupação criativa, à maneira Pound” (H. Campos, 1960a/1976a: 121-122); reconhece, por outro lado, que a edição é “muito bem cuidada graficamente”, aspecto que, a propósito, valoriza (ibid.: 121). A tradução de Janeiro, considerada cheia de “clichês convencionais”, é contraposta por Haroldo de Campos à sua própria tradução da mesma peça (ibid.: 121). A “recriação” haroldiana toma como base a tradução “criativa” de Pound, que emprega a sinestesia, estando disposta em “tipografia corrida” (e não em verso) e que descarta a “situação estilística tradicional”, seguida por Janeiro (ibid.: 122). Haroldo de Campos reconhece que as traduções de nô “não são absolutamente um hit poundiano” e que a “possibilidade de interpretação e escolha” do poeta estava limitada por seu parco conhecimento dos ideogramas. Ainda assim, considera a leitura de Pound paradigmática, em detrimento daquela realizada por Janeiro (H. Campos, 1960a/1976a: 122). Outras traduções de *Hagoromo* (para o inglês e francês) também são vistas como “convencionais”, sendo “pouco ousadas” (1989/1993c: 15). Ao comentar algumas passagens das traduções, Haroldo de Campos afirma que traduz “coerentemente” (ibid.: 23), enquanto usa adjetivos como “pedestre” para definir soluções empregadas por outros tradutores (ibid.: 20).

Em relação à poesia clássica chinesa, Haroldo de Campos também tece críticas a algumas traduções realizadas. Rejeita, por exemplo, os “decassílabos rimados, de gosto acadêmico”, empregados por Hugo de Castro na tradução da “Ode 93”; refuta, da mesma maneira, a “versão poeticamente convencional” do padre Joaquim Guerra (1996: [s.p.]). Quanto às três traduções da “Ode 72” a que se refere, o tradutor em questão, da mesma forma, considera uma delas “melhor”, pela “economia de palavras e rigor paralelístico” (H. Campos, 1969a/1977l: 124); quanto à tradução do “Poema de Han-Wu-Ti”, realizada por Arthur Walley, Haroldo de Campos chama a atenção para “uma bela solução aliterativa” (ibid.: 125), embora considere as traduções desse “conspícuo orientalista”, no geral, “poeticamente vacilantes” (1967c/1977g: 110).

Para traduzir um poema de Maiakóvski, Haroldo de Campos afirma que se vale de “duas versões intermediárias”: a de Lila Guerrero, “uma simples transposição em prosa”, e outra de Karl

Dedecius, “uma competente tentativa de reproduzir, em alemão, as **virtualidades rítmicas e rítmicas** do texto russo” (1961/1976b: 44, meu grifo). Em alguns passos, o tradutor brasileiro acredita que Guerrero não traduz “com exatidão” (ibid.: 65). É oportuno observar, entretanto, que Haroldo de Campos parece não se preocupar muito com a “exatidão” quando o tradutor em questão é Hoelderlin, por exemplo. Na visão haroldiana, os “erros” cometidos por esse poeta ao traduzir *Antígone*, “eram **erros criativos**” (1967e/1977i: 97). Apenas em alguns casos, portanto, a capacidade de “premonição” (ibid.: 97) supera a falta de conhecimento lingüístico, transformando-se em criatividade. É válido notar, ainda, que a tradução de Guerrero, por não atender às expectativas de Haroldo de Campos, é classificada como “simples transposição em prosa”, ao passo que a tradução de *Hagoromo*, feita por Pound, mesmo também sendo em prosa, não é por isso colocada num plano diferenciado em relação à “recriação”, mas, ao contrário, parece contribuir para que seja selada com a marca da inovação.

Ao cotejar três traduções de “O Corvo”, realizadas por Pessoa, por Machado de Assis e por Oscar Mendes e Milton Amado (tradução conjunta celebrada por Cony, comentada há pouco), Haroldo de Campos ressalta “a superioridade da versão pessoana sobre as outras duas” (1971c/1976f: 30), classificando a versão de Mendes e Amado como “a menos realizada das três” (ibid.: 35). Para o tradutor, “a primeira intenção de Pessoa foi obter uma versão ritmicamente conforme o original” (ibid.: 35). Conferindo a concepção de tradução do poeta português, pode-se entender por que ela é considerada “superior” para Haroldo de Campos; para Pessoa, “a tradução de um poema deve [...] conformar-se absolutamente 1º) à idéia ou emoção que o constitui; 2º) ao **ritmo verbal** em que essa idéia ou emoção é expressa; deve conformar-se em relação ao **ritmo interno** ou **visual**, aderindo às próprias imagens quando possa, mas aderindo sempre ao tipo de **imagem**” (apud H. Campos, 1971c/1976f: 30-31, meus grifos). Provavelmente esses aspectos não são aqueles valorizados por outros leitores que não se filiam à tradição poética para a qual os aspectos sonoros e visuais de um poema são importantes.

Em relação à versão de Machado de Assis, Haroldo de Campos considera-a “demasiadamente explicativa e contaminada por vezos parnasianos”: sua “seleção de vocábulos” é “infeliz” e seu resultado beira o “marmóreo estatismo” (1971c/1976f: 33). O tradutor atribui o insucesso da tradução de Machado de Assis à “errônea concepção de traduzir ‘alongando’, ‘explicando’” (ibid.: 34), concepção essa oposta à sua. Igualmente, a tradução de Mendes e Amado é criticada por ser “mais explicativa e adjetiva ainda que a de Machado”, por apresentar “banalidade” no “rimário” e por ter “precária seleção vocabular” (ibid.: 35).

Ao confrontarmos as considerações de Cony e de Haroldo de Campos, percebemos que, por um lado, a tradução de Mendes e Amado é vista como uma “revelação” ou “descoberta”, como “absolutamente genial” (Cony, 1997: 2); por outro, ela “só pode mesmo servir como adminículo para a melhor compreensão do original” (H. Campos, 1971c/1976f: 35). Haroldo de Campos adverte, inclusive, que “teria sido preferível [...] que os tradutores se contentassem com uma singela transposição em prosa” (ibid.: 35). O que está em discussão aqui, portanto, são maneiras de ver o texto considerado poético e de se conceber a tradução; as versões dos outros tradutores, na opinião de Haroldo de Campos, estão “contaminadas” por características que rejeita e partem de uma concepção “errônea” de tradução simplesmente porque partilham de outra idéia sobre o poético e sobre a tradução.

Haroldo de Campos também compara outras traduções “comuns” e “naturais” com a própria “transcrição” que faz do *Faustus* de Goethe (1981b: 184). Divide as traduções “destituídas de um projeto radical” em dois tipos: as “mediadoras”, que são aquelas que visam “à útil tarefa de auxiliar a leitura do original, como uma espécie de dicionário portátil” e as “medianas”, que “procuram intermediar de maneira média [...], guardando da aspiração estética apenas as marcas externas de um dado esforço de versificação [...] e de um deliberado empenho rímico” (ibid.: 184). Ele traça uma “‘diferença ontológica’ [...] que aparta, categorialmente, toda tradução-mediação (embora sob paramentos extrinsecamente ‘estéticos’)” e o que designa por “**transcrição**” (ibid.: 185), classificando, assim, sua proposta como diferente (e superior, em termos estéticos) em relação às demais traduções.

Segundo Haroldo de Campos, as opções da tradução do texto goethiano realizada por Agostinho D’Ornellas, por exemplo, “não dão conta do jogo fônico do original” (1981b: 186); conforme afirma, “Ornellas chegou a entrever, pode-se dizer, a hipótese de trabalho produtiva, quando pensou em traduzir não as palavras mas ‘a idéia por uma série de palavras’, para assim conservar a ‘intenção do autor’” (ibid.: 187). No entanto, na opinião de Haroldo de Campos, “faltaram” a esse tradutor apenas os “meios poéticos e rasgo artesanal para levá-la [essa hipótese de trabalho] integralmente à prática” (ibid.: 187), não questionando, em nenhum momento, a possibilidade de “conservar” a “intenção do autor”. Na tradução proposta por Jenny Klabin Segall para esse texto, as opções da tradutora também não são consideradas “eficazes” e “felizes”, “pecando” algumas vezes e tomando o texto “forçado” em outras (ibid.: 187).

Para o tradutor em foco aqui, “o transcriador não pode contentar-se com o jogo parco das rimas terminais e a compulsão métrica” (1981b: 189), devendo posicionar-se para “restituir” o que é “oprimido e obscurecido pelo cerimonial museológico do versejar acadêmico” (ibid.: 190). Para o

tradutor, “as soluções **mais convencionais** serão sempre, necessariamente, **mais analíticas e explicativas**” (ibid.: 195, meus grifos); tais soluções contrariam, portanto, o princípio de “síntese” por ele defendido. Os comentários à última estrofe da tradução são exemplares para mostrar isso: considera a tradução de Paulo Quintela “delongada” (ibid.: 203) e julga que a de Philip Wayne “não obteve melhor êxito” que as demais traduções. A tradução de Henri Lichtenberger e Arnoux / Biemel tampouco lhe parecem “satisfatórias” (ibid.: 204); a de Rafael Assens “aponta para a ausência da operação transcriadora” (ibid.: 185) e a de Ornellas, se “não é radical”, pelo menos, em sua visão, “sobrepuxa, **por sua maior concisão**, à de Segall, que optou por **injustificáveis** explicações [...] filosóficas [...], onde não caberia senão a **sucintez do vocábulo justo**, dentro de uma **rigorosa pauta fono-semântica**” (ibid.: 205, meus grifos).

Note-se que as traduções “destituídas de um projeto radical” são criticadas, novamente, por não valorizarem os aspectos que são caros para os Campos. Algumas delas, mesmo partindo de uma hipótese de trabalho “produtiva”, “pecam” por não percorrerem os “meios poéticos” por ele celebrados; o acesso ao “vocábulo justo”, assim, parece ser apenas concedido ao “poeta-tradutor” que tenha concepções poéticas coincidentes com as suas. As diferentes visões sobre o “mesmo” original, mais uma vez, apenas confirmam a idéia de que não há “o” original absoluto, detentor de verdades; a postura de Haroldo de Campos, entretanto, tenta contradizer essa conclusão pois, a partir das críticas que faz, deixa transparecer que o original possui sentidos estáveis, que podem ser alcançados e “reconfigurados” apenas por aquele tradutor que, além de poeta, esteja vinculado às suas próprias concepções literárias.

Os parâmetros para julgar qual é a “melhor” e “mais avançada” poesia, qual é a “idéia correta” sobre tradução (H. Campos, 1963/1992a: 34) e, da mesma forma, para definir o que é uma tradução “radicalmente criativa” são estabelecidos de maneira particular (não universal), não sendo os mesmos parâmetros que guiam outras traduções que são objeto da crítica haroldiana. Colocando sua estratégia de tradução em um “patamar” diferenciado em relação às outras traduções, Haroldo de Campos não reconhece que a leitura que propõe, leitura essa socialmente investida de poder para legitimá-la, é apenas um dos caminhos para “reconfigurar” o texto original. Se critica as traduções “servis” por servirem “submissamente” ao original, suas traduções “usurpadoras” partem exatamente do mesmo princípio pois, em certo sentido, buscam fidelidade em relação ao original, como venho discutindo neste item. A estratégia “transcriadora” de tradução proposta por Haroldo de Campos parte, assim, do mesmo ponto que “as concepções ingênuas da tradução como tributo de fidelidade” (H. Campos,

1981b: 179), que severamente critica. A aparente inovação na tradição, portanto, não passa de tradição na inovação.

Para Haroldo de Campos, no que diz respeito à tradução de poesia, a propósito, são “raras” as traduções que “atingem o patamar” do que chama de “transcriação”: “a maioria delas sequer se propõe esse objetivo, reverenciando o dogma do caráter ‘ancilar’ e mesmo ‘servil’ do trabalho do tradutor”, conforme declara em entrevista (Nóbrega & Giani, 1988: 59). Mesmo quando o texto em questão não é reconhecido, tradicionalmente, como um texto poético, os parâmetros usados para julgar resultados atingidos pelas traduções continuam sendo aqueles delimitados pela noção de “poético” por ele sustentada. As traduções de textos bíblicos que realiza e aquelas que são criticadas por ele são um bom exemplo para ilustrar essa afirmação. Haroldo de Campos declara que nenhuma das traduções bíblicas que utiliza como “versões de confronto” para traduzir versículos do *Gênese* (*A Bíblia de Jerusalém*, *Bíblia Sagrada* e *A Lei de Moisés*) “tem o precípua interesse poético” que o “anima” e que “define” suas opções (H. Campos, 1984a/1993a: 18). Tais versões são, para o tradutor, “movidas por **propósitos religiosos e teológicos**” (ibid.: 18, meu grifo); mesmo a “revisão literária”, promovida pela *Bíblia de Jerusalém*, segundo o tradutor, “nada tem a ver com as preocupações reconfiguradoras do percurso da ‘função poética’ da linguagem” (ibid.: 18).

Ao “confrontar” sua “transcriação” com essas outras versões, no entanto, Haroldo de Campos parece se esquecer de que elas não têm propósitos “poéticos”, de que a maioria “sequer se propõe esse objetivo” e julga-as como se tivessem exatamente os mesmos objetivos e concepções poéticas de sua proposta. Das versões cotejadas, a que mais lhe interessou foi *A Lei de Moisés* (tradução do Rabino Meir Matzliah Melamed), “pela literalidade fundamental do seu impulso hebraizante” (H. Campos, 1984a/1993a: 19). Essa versão é, para ele, “mais fiel à força do original”, em relação às demais (ibid.: 28). Note-se que, mesmo não tendo objetivos “poéticos”, o texto “aprovado” por ele é lido a partir de sua definição de “poético” e de tradução; as outras versões, por também serem lidas a partir dos parâmetros estabelecidos, e por não se enquadrarem nesse recorte, não são por ele celebradas. Assim, por exemplo, Haroldo de Campos julga a *Bíblia de Jerusalém*, em determinada passagem do *Gênese*, “desatenta à ‘função poética’” (1988a/1993b: 106). Em relação às críticas às traduções do *Eclesiastes*, Haroldo de Campos considera que a de João Ferreira de Almeida, por exemplo, “não se governa por um critério estético, sendo parca em resultados eficazes” (1986c/1990a: 40).

Após essas colocações, resta fazer as seguintes perguntas: por que rotular as traduções bíblicas de “desatentas” e “parcas”, como citado, ou de “convencionais” (1984a/1993a: 23), “neutras” (1986c/1990a: 32) e “mediócras” (1988a/1993b: 93), se seu objetivo é reconhecidamente diferente

daquele das traduções bíblicas existentes? Se as traduções da Bíblia, como o próprio Haroldo de Campos reconhece, são “movidas” por “propósitos religiosos e teológicos” e se o propósito dessas “nada tem a ver” com suas preocupações poéticas, por que culpá-las por deixarem “a desejar” em termos de “qualidade poética”? Considerando os “operadores literários” que valoriza como os únicos eficientes, Haroldo de Campos parece não levar em conta que as diferentes traduções da Bíblia são “fiéis” a aspectos distintos, dependendo de como o texto em questão é visto (como a “palavra de Deus”, como um depósito de idéias politicamente incorretas, ou como um grande poema) e dependendo de seus objetivos (ver Decia, 1996).

Da mesma maneira, também sobre as traduções de literatura oriental cabem alguns questionamentos. Se o tradutor pretende “introduzir [...] um novo tipo de ‘abordagem’ ao haikai”, mostrando sua “modernidade”, tendo, portanto, um “objetivo” reconhecidamente diferente do “convencional” (H. Campos, 1958c/1977a: 59), qual o propósito de enquadrar na vala da “pobreza” as traduções que não têm esse mesmo objetivo (ibid.: 62)? Se, igualmente, suas traduções de poemas chineses também pretendem indicar a “modernidade” e a “radicalidade estética” dessa poesia, e se o tradutor se permite “algumas idiosincrasias” nessas traduções (H. Campos, 1996: [s.p.]), por que chamar de “poeticamente convencional”, ou de “malogro” (1997p: 237), a tradução que parte de outros objetivos e de outras concepções acerca do literário?

Haroldo de Campos também compara sua tradução do Canto I da *Iliada* com aquelas realizadas por outros tradutores como Odorico Mendes e Carlos Alberto Nunes. Segundo a visão haroldiana, a tradução de Nunes, no tocante à linguagem, “retroage estilisticamente no tempo”, não sendo “um empreendimento voltado para soluções novas, com a estampa da modernidade” (1991/1994c: 13). Em determinada passagem, observa que Nunes é “menos feliz, mais discursivo”, em relação a Mendes (ibid.: 15) e, ainda, declara: “procurei reconstituir, sonora e semanticamente, com o máximo de **economia**, o jogo de palavras que nas traduções consultadas **passou em branco**” (ibid.: 16, meu grifo). O padrão para julgar as outras traduções, explicitamente, relaciona-se com os aspectos da composição poética valorizadas pelo tradutor; sua “transcrição”, assim, tenta preencher o que as outras deixaram “em branco”.

Ao criticar as traduções que não se encaixam em seu padrão de poesia e de tradução, Haroldo de Campos se esquece de que uma obra poética -- ou uma tradução -- não é julgada da mesma forma por diferentes comunidades interpretativas e em diferentes épocas. O próprio tradutor, a propósito, afirma, em relação a algumas traduções feitas por Hoelderlin: “As mesmas traduções que o Oitocentos alemão tachou de **monstruosas** pela voz de seus escritores mais representativos e reconhecidos, o século XX

iria ressuscitar como marcos modelares do seu gênero” (H. Campos, 1967e/1977i: 96). Analogamente, o que é tido como “monstruoso” -- ou “convencional”, “pobre” e “esteticamente vacilante” -- por Haroldo de Campos e pela comunidade que partilha de seus ideais estéticos, pode não ser assim visto por outra comunidade que valoriza diferentes aspectos do poético.

No entanto, como os exemplos supracitados indicam, Haroldo de Campos faz passar seu conjunto de valores estéticos como “as únicas vias de criatividade em tradução”, conforme observa Nóbrega (1991: 48), impondo, inclusive, sua estratégia de tradução como um modelo a ser seguido. Tudo o que não se enquadrar em seus padrões será visto não como “criativo”, mas como “convencional”, “mediano” ou “mediador”, com objetivos apenas “documentais” e “pedagógicos”. Ao contrário do que Haroldo de Campos parece admitir, as diferentes traduções que confronta com as suas são legítimas e, como conclui Arrojo em relação à crítica às traduções de Donne, “agradarão aos leitores que, consciente ou inconscientemente, compartilharem de seus pressupostos, e desagradarão àqueles que [...] já foram seduzidos por pressupostos diferentes” (1993: 25). A diferenciação que Haroldo de Campos faz entre suas traduções e as outras relaciona-se com o que é por ele considerado criatividade. A tradução “pobre” e “tradicional” simplesmente não dá prioridade ou não reflete, por exemplo, os elementos espaciais e sintéticos do texto, tão fundamentais -- “criativos” -- para ele; é “fiel”, ao contrário, a outros aspectos do texto, e não concebe as soluções propostas por ele. Ainda nas palavras de Arrojo,

aceitaremos e celebraremos aquelas traduções que julgamos “fiéis” às nossas próprias concepções textuais e teóricas, e rejeitaremos aquelas de cujos pressupostos não compartilhamos. Assim, seria impossível que uma tradução (ou leitura) de um texto fosse definitiva e unanimemente aceita por todos, em qualquer época e em qualquer lugar. As traduções, como nós e tudo o que nos cerca, não podem deixar de ser mortais. (1986: 45)

A “transcrição” que Haroldo de Campos propõe, entretanto, vive da ilusão de ser a única “diferente”, “forte”, “eficaz” e “fiel”, esquecendo-se de que inevitavelmente conviverá com traduções que apresentam outros objetivos e, ainda, outras concepções sobre o poético, esquecendo-se, enfim, de que também é “mortal”.

2.2. A função da fidelidade ao original no movimento de poesia concreta

Augusto e Haroldo de Campos, apesar de defenderem o papel intervencionista do tradutor no texto que produz, assumindo uma postura “subversiva” em relação ao original, e apesar de terem consciência, pelo menos em um primeiro momento, de sua visibilidade nas traduções que propõem,

defendem uma pretensa fidelidade aos elementos que vêm como pertencentes ao texto original, conforme venho mostrando ao longo deste trabalho. Para os Campos, as traduções “servis”, as quais rejeitam explicitamente, curvam-se “submissamente” ao conteúdo do original; entretanto, os Campos também “servem” ao original, o que faz com que acabem defendendo as mesmas estratégias que consideram guiar as traduções por eles criticadas.

Tentando conciliar suas interferências nos textos traduzidos com a noção tradicional de fidelidade ao original, os Campos parecem estar convencidos de que, apesar de “subverterem” e “traírem”, podem, simultaneamente, ser “fiéis” nessa “subversão” e “traição”; parecem estar convencidos de que estão sendo “fiéis” ao que supostamente se encontra no original. Muitos são os exemplos de declarações de fidelidade, prestadas pelos Campos, ao longo de sua trajetória. Conforme indiquei em III. 2.1., por exemplo, Haroldo de Campos tem como objetivo “procurar reproduzir o esquema paralelístico e os efeitos de correspondência léxica” do chinês (1969a/1977l: 122), e orgulha-se ao declarar que sua tradução “tem o mesmo número de palavras do original” (ibid.: 124). Procura, ainda, “ficar mais perto do original” traduzido (ibid.: 123). Na sua tradução das canções de Dante, Haroldo de Campos tenta “substituir” termos “sem infidelidade” (1968c: 75). Augusto de Campos, igualmente, tem como objetivo “chegar mais perto” dos elementos do original dantesco (1986p: 16).

Na tradução que faz de Mallarmé, Haroldo de Campos utiliza recursos que buscam “reproduzir em português o recorte fônico do original” (1974b: 128), que levam a uma “reprodução mais fiel do desenho do original” (ibid.: 129), tentando, enfim, “preservar o número exato de palavras” (ibid.: 143). As opções tradutórias de Augusto de Campos, em relação aos poemas de Hopkins que traduz, objetivam “manter” a “área semântica” do original (1991a: 14). Na tradução do Canto I da *Iliada*, Haroldo de Campos busca “preservar a ‘melopéia’ homérica” e “estabelecer uma correspondência verso a verso com o original” (1991/1994c: 14). Em relação ao *Eclesiastes*, esse tradutor procura observar o “princípio de equivalência no plano lexical” (1986c/1990a: 31), “manter” os diversos “registros” do original (ibid.: 35), “redesenhar” seu “jogo fonossemântico” (1984a/1993a: 27), propondo-se, assumidamente, ser “fiel” a esse “jogo” (1986c/1990a: 20). A busca, em suma, é por uma fidelidade aos elementos lidos no texto original.

Mais que “fiel”, Haroldo de Campos, em especial, pretende ser “hiperfiel” ao original. A “hiperfidelidade” sugerida como contraponto à “fidelidade pobre e equivocada” (Nóbrega & Giani, 1988: 56-57), a propósito, ocupa-se dos aspectos formais de um texto. Note-se que, assim como a concepção de fidelidade desse tradutor está relacionada à “inventividade” na tradução, fazendo com que seja “fiel” aos seus próprios parâmetros poéticos, a noção de “hiperfidelidade” defendida é, da

mesma maneira, regida por seus padrões estéticos, pela maneira mais “evoluída” de conceber a literatura. Nos dois casos, portanto, Haroldo de Campos estará sendo fiel à sua própria noção de poeticidade, apesar de atribuir essa fidelidade àquilo que pretensamente é inerente ao original. Sobre a “forma”, objeto primeiro da “hiperfidelidade”, Haroldo de Campos afirma:

Só os “formulistas” (de “fórmula”) e os “formolistas” (de “formol”) têm medo da **forma**: mesmo porque, não há formas “vazias”; as formas são “significantes”, irradiam “significância”, são “históricas” (implicam uma questão sobre a “tradição” e a “transmissão da tradição” ao longo do eixo diacrônico; o que se chama cultura...). (Nóbrega & Giani, 1988: 57)

Há, como pode ser notado, uma hipervalorização da forma; o tradutor ataca os que porventura não concordam com ele e enfatiza a relevância da “forma”, ressaltando sua importância, inclusive, cultural. Por outro lado, essa valorização é explicada por Haroldo de Campos a partir do recorte literário que estabelece: as formas não são “vazias”, ou seja, enfatiza que há uma “semantização” das “categorias sintáticas e morfológicas”, bem como do “nível fônico” do poema (Nóbrega & Giani, 1988: 57).

O fato de a “forma” “irradiar” “significância”, relaciona-se, assim, com o isomorfismo e com a paronomásia. Isso ajuda o tradutor a justificar por que a forma ocupa um lugar de tanto destaque em sua reflexão: segundo sua visão, ela traz o significado e é “histórica”. A noção de “hiperfidelidade”, dessa maneira, não passa de um recurso que autoriza Haroldo de Campos a ser “fiel” à sua própria definição de poético. Classifica de “pobre” e “equivocada” a noção de fidelidade que não corresponde à sua, sugerindo que o tipo de fidelidade que propõe é inovadora, uma vez que se coloca contra as “fórmulas” e o “formol”, pretendendo dar “vitalidade” à “tradição”. No entanto, esse conceito de fidelidade parte dos mesmos princípios que a fidelidade julgada “pobre” e “equivocada”, pois o tradutor não assume que “reproduz” (“conserva”, “mantém”, “retém”, “preserva”, “recaptura”, “remobiliza”, “exponencia”, “transmite” ou “redesenha”) os aspectos do original que são “essenciais” para ele, e não a “essência” “encasulada” no original, ilusoriamente livre do tempo, do espaço e da interpretação.

Autorizar as leituras realizadas pelos Campos, a propósito, é um dos papéis que suas declarações de fidelidade ao original assume no projeto de tradução de ambos. Susan Bassnett (1998) discute como a tradução, ou, mais especificamente, a alegação de que um texto é traduzido é, muitas vezes, o caminho utilizado por autores para introduzir novos conceitos na cultura em que recebe esse texto. É só através da tradução -- e não do texto original -- que algumas tradições literárias conseguem penetração em sistemas mais conservadores. Bassnett cita o caso, por exemplo, da introdução do misticismo persa no âmbito inglês, que teve que ser feita através de uma suposta tradução, caso

contrário, “não haveria possibilidade de aceitação no sistema inglês” (ibid.: 33). A tradução, nesse caso, “confere maior **autenticidade**” ao texto que, provavelmente, suscitaria certo estranhamento ao público, ou não seria aceito por esse (ibid.: 33, meu grifo). Em outras palavras, a autora explica que a declaração de que certos textos são traduções dá uma certa autoridade, uma certa legitimidade a esses textos (ibid.: 39).

Parece-me que é o conceito de tradução tradicionalmente difundido, ou seja, é a expectativa de que o texto traduzido seja isento, não-mediado pelo tradutor, que sustenta esse tipo de mecanismo. Dito de outra forma, é a noção de fidelidade (às idéias autorais, aos significados pretensamente intrínsecos ao original) que vai fornecer uma espécie de “selo” ao texto traduzido, garantindo-lhe autenticidade e legitimidade. Não duvido, é importante esclarecer, do fato de a tradução ser legítima ou autêntica, tampouco a acuso de algum tipo de artifício ou falsificação, o que contrariaria o que estou defendendo aqui; simplesmente questiono uma autenticidade apoiada na idéia de fidelidade universal já que, conforme venho mostrando, essa noção não é consensual.

Esteves explica que é a noção de fidelidade que “dá fundamento” ao conceito de tradução: a tradução assume “uma espécie de compromisso de semelhança” perante o original, o que a torna, de fato, uma tradução (1997: 64). Mesmo as traduções “criativas”, conforme observa a autora, “precisam, de alguma maneira, manter um compromisso de semelhança com o texto de partida” (ibid.: 64). Isso parece claro: o tradutor, ao realizar seu trabalho, “dá a sua palavra” (ibid.: 64), quase como uma promessa de que o texto que produz se esforça para guardar semelhanças com o original. Em relação aos Campos, por exemplo, é o fato de os tradutores declararem prestar “fidelidade” ao texto de partida que faz com que seus textos assumam o estatuto de tradução; no caso das “transcrições” dos Campos, pode-se dizer, portanto, que são essas declarações que impedem que seus textos sejam considerados poemas com características concretistas, inspirados em algum original.

O que quero discutir aqui, entretanto, ultrapassa a constatação de que as idéias de tradução e compromisso, em moldes tradicionais, estão imbricadas, embora essa expectativa amplamente disseminada nos estudos de tradução seja relevante para o meu argumento. Meu objetivo é mostrar como as declarações de fidelidade ao original, assim como a “subversão” defendida pelos Campos, assumem uma função definida na defesa dos princípios poéticos que imantam seus trabalhos. As declarações de fidelidade ao original têm a função de tornar legítimos e aceitos os autores celebrados pelos Campos. Prestar fidelidade ao original, dessa forma, é garantir a validade do texto traduzido. Ao afirmarem que são “fiéis” aos textos originais que traduzem, os Campos pretensamente repetem o que figura no original, permitindo que suas leituras, muitas vezes “subversivas”, sejam aceitas. Não é

possível afirmar que esse procedimento seja previamente calculado pelos tradutores em questão, exatamente porque Augusto e Haroldo de Campos parecem acreditar que, de fato, estão sendo “fiéis” aos elementos pertencentes ao original.

Se, apesar de todas as inovações que incorporam aos seus textos, os Campos se dizem “fiéis” ao “espírito” do original e aos seus recursos poéticos, sua estratégia de tradução tende a ser aceita com mais facilidade. Se Augusto e Haroldo de Campos propõem uma tradução vista como diferente em relação às demais e se, mesmo assim, garantem ser “fiéis” ao original, sua estratégia pode vir a ser encarada positivamente. O simples fato de declararem “fidelidade” parece conferir aos tradutores um “livre acesso” ao original, já que, para os Campos, o “abuso” cometido nas traduções, muitas vezes, tem o propósito de ser “fiel” ao texto traduzido. Os tradutores, assim, ao mesmo tempo em que se sentem autorizados a realizar a **sua** leitura, que é pretensamente não-marcada por seus vieses, autorizam também essa leitura perante o público.

A proposta de Augusto de Campos, por exemplo, de “reconstituir, em português, a imagem” de Hopkins, “mutilada” por “versões imperitas” (1991a: 12), parece deixar mais legítima, mais verdadeira essa “reconstituição”, se essa é realizada com o objetivo de não deixar “sem respostas” os recursos dos poemas traduzidos e se suas opções “encontram correspondência” no original (1991a: 14-15). Igualmente, à “operação radical” que Haroldo de Campos leva a termo para traduzir o *Faustus* de Goethe parece ser atribuída uma certa respeitabilidade, se é afirmado que essa tem o propósito de “reconfigurar” (1981b: 193) e “captar o vigor” (ibid.: 194) dos elementos do original.

Essas declarações de fidelidade conferem às traduções uma condição de estarem, em tese, repetindo os sentidos do original, oferecendo uma espécie de garantia ao leitor. Declarar-se “fiel” aos recursos do original, portanto, confere à tradução, e aos procedimentos que estão sendo veiculados através dessa, um caráter de maior respeitabilidade, ou, para empregar o termo de Bassnett, uma maior “autenticidade”, ao mesmo tempo em que dissemina o projeto poético dos Campos. Se pensarmos que, como observa Bassnett, a “tradução é o nosso original” (1998: 25), a disseminação das noções de poeticidade dos Campos ocorre de maneira quase “natural”, pois o leitor não-especializado, muitas vezes não-consciente da agenda implícita nessas traduções, acaba se familiarizando com um projeto poético que, por outros meios, talvez não fosse tão acessível. Traduções, afinal, “geralmente atingem mais leitores que o original” (Lefevere, 1992b: 110). Daí o papel relevante assumido pela tradução -- através também dessas declarações de fidelidade -- no projeto poético dos Campos.

Note-se que nos primeiros momentos dessa proposta poética e de tradução, as declarações de fidelidade são fundamentais, uma vez que os Campos apresentam autores “marginais”, ou leituras que

não coincidem com aquelas propostas pela tradição literária. Dessa forma, uma maior legitimidade é conferida à tradução que Augusto de Campos faz, por exemplo, de Marcabru, poeta provençal de pouca difusão entre nós. Se o tradutor afirma que procurou “preservar” na tradução os elementos do original, a “voz amarga” desse poeta “verbera e reverbera até nós” (A. Campos, 1967e/1978f: 33) de forma mais palatável, possibilitando uma maior abertura para sua aceitação. Haroldo de Campos observa que haveria “infidelidade” nas traduções que não empregassem a estratégia tradutória por ele utilizada e sugere que sua tradução, portanto, é “fiel” ao original. Seu “objetivo” de “introduzir” uma nova maneira de encarar o haikai, assim, pode ter maior repercussão, se a fidelidade é um critério adotado.

É possível dizer que o prestígio que a assinatura de Augusto e Haroldo de Campos conquistou ao longo dos anos, ou seja, o nome que construíram, torna essa declaração de fidelidade desnecessária, ou seja, ao longo dos anos, o fato de os Campos se dizerem “fiéis” ao original muitas vezes não é importante para os leitores que partilham de seus ideais estéticos. A assinatura dos Campos, no entanto, regula os sentidos das traduções que fazem. Dessa forma, os leitores que se dispõem a ler um texto por eles traduzido sabem que irão se defrontar com certas estratégias técnicas e com uma maneira específica de trabalhar com a linguagem. Nesse sentido, a “fidelidade” ao original não é colocada em um primeiro plano por tais leitores. O jornalista Hugo Sukman, por exemplo, resalta como o resultado das traduções que Haroldo de Campos faz de textos bíblicos é “muito criativo” (1993: 1); o cineasta Júlio Bressane, igualmente, afirma que o fato de Haroldo de Campos “traduzir a Bíblia para o português representa, para a língua”, o mesmo que a tradução de São Jerônimo para o latim, “representou para o ocidente” (em Sukman, 1993: 1). O mais importante, para esses leitores, portanto, é entrar em contato com a leitura “criativa” dos Campos. Dessa forma, é possível dizer que a autoridade representada pela assinatura dos Campos, ao longo dos anos, para um público que compartilha sua visão de poética, faz com que suas leituras prescindam de declarações de fidelidade, embora, provavelmente, isso só tenha sido possível, em muitos casos, pelo fato de essas leituras se pretenderem rigorosas e “fiéis” ao original.

Tais declarações parecem se tornar pouco relevantes também para os leitores que não compartilham os ideais estéticos ou de tradução dos Campos, embora por uma razão diametralmente oposta: a intenção de fidelidade ao original não garante que suas leituras sejam aceitas pacificamente. Tomem-se, por exemplo, as traduções de haicais realizadas por Haroldo de Campos, citadas há pouco. Se Haroldo de Campos, por um lado, considera estar sendo “fiel” às composições poéticas japonesas, Franchetti, por outro lado, considera que os pressupostos dos quais esse tradutor parte para realizar as referidas traduções “têm mais efeitos nocivos que positivos” (1996: 45). O que está em jogo,

novamente, como no caso de qualquer crítica, são concepções poéticas distintas. Pouco importa, nesse caso, se o tradutor criticado declara prestar “fidelidade” ao original; essa declaração, aliás, pode, inclusive, ser usada contra suas próprias traduções, pois quem critica, em geral, vai mostrar por que essas traduções não são “fiéis” como se dizem.¹⁷

As declarações de fidelidade ao original, ainda, podem assumir a função de atenuar o conflito que o ato de “usurpação” consumado através da tradução provoca. Como Augusto e Haroldo de Campos não reconhecem sua apropriação como inevitável -- e como mesmo nos momentos em que se dizem “fiéis” estão fazendo leituras apropriadoras, como os exemplos discutidos nesta tese mostram -- ambos tentam justificar essa “intromissão” por meio da declaração de fidelidade ao original. Segundo Arrojo, “o tradutor é exatamente aquele leitor que se apropria do texto de outro e o reescreve numa outra língua, deixando nele as marcas dessa apropriação e dessa ‘traição’; um ato, entretanto, que tem que se manter escondido, escamoteado” (1993: 162). A autora compara o comportamento do tradutor, dividido entre o desejo de apropriação total e a declaração de fidelidade total, à figura edípiana:

A ambivalência do ato tradutório -- a apropriação do texto do outro e a “intenção” declarada de fidelidade e de invisibilidade -- faz do tradutor supostamente fiel e invisível um Édipo exemplar, **preso entre a culpa e o desejo, entre o ato consumado da eliminação do pai / autor e a necessidade de esconder esse ato** e de se manter incógnito. (Arrojo, 1993: 162, meus grifos)

Tal ambivalência é explícita na teorização dos Campos. Os exemplos apresentados ao longo deste trabalho apenas mostram que os Campos tentam atenuar e resolver o conflito proveniente da “deglutição” (A. Campos, 1978n: 7) e “obliteração do original”, da “usurpação” do lugar do autor (H. Campos, 1981b: 209) que eles próprios reconhecem. O próprio Haroldo de Campos chega a falar em “**pecado** semiológico de Satã” (1981b: 180, meu grifo) e em “**culpa** luciferina” (1978b: 19, meu grifo), revelando, de fato, contornos de um Édipo que, ao tentar tomar o lugar do precursor / autor / original, tenta se esquecer da culpa proveniente de seu ato “pecador”. Assim, por trás da declaração de fidelidade ao original e à “recomendação expressa” do poeta traduzido está o desejo de mascarar o fato de que os significados são construídos a partir da leitura que fazem, mesmo que ambos não se dêem conta disso, ou seja, mesmo que acreditem que, de fato, estão sendo “fiéis” ao que está “expresso” no original. A “fidelidade” que os Campos dizem prestar aos textos que traduzem é exemplar para mostrar a intervenção nada inocente de todo tradutor que se declara “fiel” ao original: sua perspectiva ideológica e seus valores poéticos transparecerão, inevitavelmente, nessa pretensa “fidelidade”.

¹⁷ Conferir, por exemplo, Franchetti (1996: 44-47).

A faceta “fiel” da teorização de tradução dos Campos, então, mostra a impossibilidade de recuperação total do original, ou seja, da reprodução das supostamente inequívocas “intenções do autor” e dos “climas” apresentados por esse texto. Mesmo se a fidelidade absoluta ao original fosse possível, os Campos, bem como quaisquer outros tradutores, não conseguiriam, por mais que desejassem, proteger suas traduções da leitura do outro que, muitas vezes, é feita a partir de outra perspectiva. Não pretendo sugerir aqui que a noção de fidelidade em tradução está extinta e que o valeduto deve imperar nos textos que se traduz. Ao contrário, apenas tentei argumentar, através da teorização dos Campos, que uma fidelidade inquestionável e válida universalmente é uma ilusão; a fidelidade será fragmentada e o que um leitor vê como “fiel”, outro leitor, com diferentes noções sobre o literário, sobre tradução, ou que vive em outra época e que tem outros objetivos, não hesitará em classificar de “infidel”. A única fidelidade possível, como a análise das “fidelidades” dos Campos mostrou, é aquela que se deve aos valores constituintes da comunidade que acolhe e celebra o tradutor.

A análise realizada mostra também o papel fundamental que as declarações de fidelidade de Augusto e Haroldo de Campos assumem na afirmação da poética concretista. Os Campos pretendem, explicitamente, revisar o cânone de autores tradicionalmente aceitos, subvertendo o “bom tom literário” (A. Campos, 1966a/1978a: 108). A revisão dos autores que tiveram, ao longo da história literária, uma imagem “parcial” (1980b/1982a: 167), ou que foram “mal compreendidos” (1979b: 19), ganha mais credibilidade se é realizada através de traduções que afirmam prestar “fidelidade” aos originais. Espera-se, então, a imagem não-mutilada, verdadeira, completa. O que é apresentado como verdadeiro, no entanto, é a própria leitura de Augusto e Haroldo de Campos. As leituras “fiéis” através das quais os Campos apresentam seu cânone, assim como as “subversivas”, também têm a função de indicar a validade e, sobretudo, a qualidade de sua visão poética.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, indiquei que alguns conceitos que Augusto e Haroldo de Campos empregam em seu projeto tradutório e que os autores e textos que escolhem traduzir promovem a disseminação dos preceitos estéticos concretistas. Desse bem tramado projeto, no qual a tradução ocupa papel fundamental, puxei alguns fios. Mostrei como essa trama tecida pelos Campos funciona em seu favor, ao mesmo tempo em que ia, eu própria, entrelaçando os fios de minha urdidura, tecendo minha trama. Argumentei que o processo tradutório assume uma importante função construtora e que os Campos refletem sua concepção poética naquilo que traduzem. O cânone proposto por Augusto e Haroldo de Campos é construído levando em conta alguns parâmetros, associados à sua concepção de literatura.

Percorri os percursos trilhados por Augusto e Haroldo de Campos, em mais de quarenta anos de produção ensaística sobre tradução. Ouvi ecos, mostrei reflexos. Tentei redimensionar as relações entre os estudos da tradução e os estudos literários, indicando que há, entre esses saberes, mais que uma rica complementariedade, uma interdependência mútua. Sob essa nova ótica, exposta nesta tese, a tradução deixa de ser um mero apêndice na área dos estudos da literatura e, em especial, na história literária brasileira mais recente. Dentre os estudiosos que se debruçam na articulação entre história e literatura, Bosi, por exemplo, a despeito de conferir à tradução um papel secundário ao longo de sua *História concisa da literatura brasileira*, afirma, nas últimas páginas dessa obra:

De traduções poéticas sempre se tende a fazer juízo severo, tal é a soma de soluções infieis ou canhestras que a história literária tem registrado. No entanto, apesar dos fatais altos e baixos comuns a esse ingrato labor, contamos já com um número razoável de boas versões que de certo influíram na formação de um gosto literário moderno. (1994: 544)

Nesta pesquisa, indiquei o relevante papel exercido pela tradução na formação do “gosto literário” brasileiro, a partir do objeto de estudo enfocado. Mostrei, assim, o papel fundamental que os estudos da tradução exercem nos estudos literários, no cruzamento inevitável, mas nem sempre facilmente delimitável, entre tradução literária e história literária. Embora os estudos literários sejam o “parceiro mais antigo” (Martins, 1999: 8) no diálogo estabelecido entre os estudos da tradução e outras áreas afins, parece-me que a relevância de questões tradutórias para a área supramencionada não é, de fato, reconhecida. A concepção de literariedade predominante na tradição dos estudos literários, nascidos de uma “matriz logocêntrica” (Arrojo, 1992a: 62), é responsável por esse desprestígio a que se relega a tradução. Se, na perspectiva que critico, o literário é visto como intrínseco ao texto, o original é

concebido como fonte detentora de significados que o tradutor, por mais que se esforce, não consegue reproduzir.

Após uma contextualização inicial, realizada no primeiro capítulo deste trabalho, problematizei, no capítulo II, a referida matriz teórica de que partem os estudos literários, ou seja, questioneei a noção de literariedade intrínseca ao texto. Indiquei como a divisão entre o que é visto, em geral, como literário, ou como não-literário, é resultado de uma convenção, que se institui tacitamente em uma comunidade. O arcabouço teórico por mim empregado foi, então, exposto nesse momento. Mostrei como o questionamento de verdades existentes fora do sujeito, desenvolvido pela reflexão pós-moderna, leva à conseqüente revisão da noção de significado, que passa a ser, nesse contexto, considerado necessariamente construído e atribuído. A definição do que constitui um texto literário e a validação desse texto enquanto canônico, conforme discuti, estarão comprometidas com a perspectiva do leitor / tradutor. Da mesma forma, a maneira como se defende a realização de uma tradução poética guarda relações com as concepções de poeticidade de quem lê / traduz. As circunstâncias, os objetivos e os interesses desse leitor / tradutor transparecerão na tradução que realiza, tida aqui como uma “escritura produtora suscitada pelo texto original” (Derrida, 1985a: 153).

Partindo desses pressupostos teóricos, desenvolvi a hipótese de trabalho desta pesquisa, segundo a qual a noção de tradução de Augusto e Haroldo de Campos e, mais especificamente, os conceitos de fidelidade vinculados à teorização sobre tradução de ambos estão intimamente ligados à construção e à propagação do movimento de poesia concreta no Brasil, que prossegue até hoje, através do cânone proposto via tradução. O fio condutor de minha análise foi o exame do projeto teórico de “recriação” dos irmãos Campos, a partir dos textos em que esses tradutores refletem, especificamente, sobre a questão tradutória. No exame mais abrangente da proposta tradutória defendida pelos Campos que me propus a fazer, analisei alguns aspectos que confirmam o descompasso entre teoria e prática nesse projeto, como havia previsto. O estudo que fiz sobre os trabalhos abordados nos capítulos III e IV permite a conclusão de que, por um lado, há uma estreita ligação entre as concepções sobre tradução sustentadas por Augusto e Haroldo de Campos e o projeto de literatura dos concretos, em termos mais amplos. Por outro lado, as bases em que se sustenta o projeto “recriador” não são tão transgressoras como poderia ser esperado a partir do comportamento geralmente associado aos Campos. O discurso que defende uma maneira “radical” de conceber a tradução (H. Campos, 1981b: 180), portanto, não é levado a termo, de fato, por esses tradutores, devido à concepção textual que subjaz à sua proposta. Assim, a teorização dos Campos não rompe, de fato, “a clausura metafísica da presença”, como propõe Haroldo de Campos, utilizando termos derridianos (1981b: 180): os Campos não levam suas “hipóteses

de trabalho” (ibid.: 186) às últimas conseqüências, ao buscar uma fidelidade em moldes universais, a partir de uma suposta essência do texto original. Esses tradutores, assim, apesar de, muitas vezes, explicitarem sua apropriação em relação ao original, não abrem mão, realmente, do original enquanto entidade inabalável.

A verificação de que Augusto e Haroldo de Campos lêem e traduzem segundo suas concepções literárias, desmistifica, pelo menos, dois aspectos relevantes para este trabalho. O primeiro é que o significado não está no texto, já que é “concretamente” construído pelos tradutores; o segundo é, na verdade, decorrência desse: as noções de fidelidade que os irmãos Campos defendem não se relacionam ao significado ou à forma tidos como pertencentes ao texto, mas à sua visão do que constitui esse texto. Tomei esse segundo aspecto evidenciado pela análise para fazer uma discussão mais ampla sobre a questão da fidelidade nos textos examinados dos Campos. As noções de fidelidade implícita ou explicitamente defendidas na reflexão desses tradutores, focalizadas no capítulo V desta tese, portanto, permitem reafirmar a validade de meu argumento de que tanto as declarações de “subversão” ao original como aquelas que prestam “fidelidade” a esse contribuem, em última instância, para a afirmação dos preceitos estéticos propugnados pelo movimento de poesia concreta. A proposta do cânone de autores celebrados pelos Campos, assim, vale-se, entre outras estratégias, da questão da fidelidade ao original.

A partir da teorização dos Campos, mostrei, portanto, como a tradução não pode resgatar alguma verdade do original, de forma neutra, pois estará sempre a serviço de alguma causa. É possível concluir, portanto, que a faceta “subversiva” das traduções pode ser ligada a algum interesse. No entanto, o que está sempre em jogo no ato tradutório são as concepções do tradutor: sua visão de mundo, sua perspectiva, seus objetivos. Em outras palavras, argumentei que a ideologia do tradutor está presente em **todas** as facetas assumidas pelas traduções, e não apenas naquela declarada “subversiva”. Mesmo quando Augusto e Haroldo de Campos não estiverem empenhados em alcançar algum objetivo que possa ser tido como “subversivo”, tal como desafiar a poética predominante, ou seja, mesmo quando tiverem como objetivo alcançar algum tipo de “fidelidade” em relação ao original, esses tradutores estarão necessariamente participando de forma ativa na construção de significados nos textos que traduzem, a partir de seus interesses e objetivos.

Vale lembrar, a propósito, que, conforme afirma Haroldo de Campos, os “móveis primeiros do tradutor” são a “configuração de uma tradição ativa” (1963/1967a: 43), o que guia o estabelecimento de seu “paideuma”. Essa “nova idéia de tradição” opera “como contracorrente oposta ao **cânon** prestigiado e glorioso” (H. Campos, 1981e/1992c: 237). Mostrei ao longo da tese como as traduções

que Augusto e Haroldo de Campos propõem de um certo elenco de autores atingem ampla repercussão nos meios literários brasileiros, o que me permitiu discutir sobre a tradição de leitura criada por esses tradutores. Os Campos praticaram e continuam praticando uma “pedagogia” que se propõe a ensinar, através da tradução, o que há de melhor em termos estéticos, provocando, em consequência, a “ampliação do repertório do leitor” (H. Campos, 1968d/1977k: 153). Haroldo de Campos, ao comentar sobre poesia russa moderna, em entrevista, chega a declarar:

Eu vejo muitas vezes citado o Maiakóvski sem mencionar a tradução, como se ele estivesse escrito em português. [...] [N]em sequer se fala em quem traduziu, por quê? Porque **já entrou no sangue, irrigou a sensibilidade, passou a ser uma aquisição.** Eu acho ótimo, porque quando uma coisa vira bem comum, linguagem comum, realmente significa que a sensibilidade foi enriquecida. (Scramim, 1991b: 14, meu grifo)

Essa incorporação de uma dada maneira de conceber a literatura e a tradução não é, de forma alguma, aceita de forma unânime. Alguns autores chegam, inclusive, a falar, por exemplo, de “‘contrabando’ intelectual”, ao se referirem às propostas tradutórias de Augusto de Campos, pelo fato de esse tradutor “vender uma idéia de todo infundada” sobre certos autores que se propõe a comentar ou traduzir (Ghirardi, 1997: 48). A proximidade cronológica com o objeto de estudo tratado, no entanto, não permite conclusões imediatas, no tocante, por exemplo, ao suposto “enriquecimento” da “sensibilidade”. Mesmo assim, a maneira como os Campos definem e praticam traduções parece que, de fato, já “entrou no sangue” de grande parte do público, o que significa dizer que toda uma concepção de poético, ligada à poesia concreta, também passou a ter uma circulação quase “natural”, muitas vezes sem a percepção de que quem se torna visível na tradução é muito mais o tradutor que o autor traduzido.

Isto posto, espero ter mostrado que a proposta canônica de Augusto e Haroldo de Campos transcende o mero “contrabando” intelectual, pois essas imagens por eles produzidas têm implicações relevantes na discussão contemporânea sobre literatura e tradução. Creio que a argumentação realizada neste trabalho sobre o papel das concepções de tradução dos Campos na disseminação de uma concepção literária específica, a partir da proposta de um cânone, reafirma minha hipótese de trabalho. Nesse sentido, o “gosto literário moderno”, de que fala Bosi (1994: 544), é permeado, em nossos dias, por propostas concretistas que foram introduzidas, principalmente, através de traduções, através das noções de fidelidade defendidas nessa teorização. Por desmascarar as motivações que norteiam certas questões sobre tradução, é possível concluir, a partir de minha pesquisa, que o cruzamento entre os estudos da tradução e os estudos literários deixa de partir apenas de um “esforço de boa-vontade ou de

boa-vizinhança”, conforme afirma Arrojo sobre a questão interdisciplinar (1992a: 62), para se tornar necessariamente indispensável.

Após essa breve recapitulação dos campos trilhados por esta tese, é importante verificar as perspectivas que são abertas para pesquisas futuras, a partir de minha análise. A conclusão de que a discussão sobre questões tradutórias assume papel determinante para informar outras áreas do conhecimento traz a necessidade de que as noções de tradução que tais áreas sustentam sejam revistas. Nesse sentido, uma reconsideração sobre o conceito de tradução seria necessária particularmente no âmbito dos estudos literários para que, de fato, um diálogo mais realista e mais construtivo fosse estabelecido entre as áreas de tradução e de literatura. As próprias concepções sobre tradução dos Campos, analisadas neste trabalho, confirmam essa necessidade. A conclusão de que mesmo tradutores reconhecidos como “revolucionários”, como os Campos, partem de uma noção essencialista de significado não desmerece, de forma alguma, a atividade prática desenvolvida por ambos. Entretanto, tal conclusão indica que uma reconsideração dos conceitos de tradução vigentes deve ser realizada. Essa reconsideração, feita à luz da reflexão contemporânea de bases não-essencialistas, alteraria o *locus* geralmente conferido à tradução, modificando, também, os rumos de pesquisas que relacionam literatura nacional e literatura estrangeira. Se esta tese conseguir indicar a outros pesquisadores a necessidade de se levar em conta os processos de transformação efetuados por traduções, e por tradutores, terá cumprido um de seus objetivos.

Quanto às concepções sobre tradução de Augusto e Haroldo de Campos, especificamente, espero que meu trabalho tenha conseguido elucidar alguns pontos pouco explorados desse projeto tradutório e, de maneira mais ampla, de sua relação com o estabelecimento de uma poética. Entretanto, certas questões permanecem em aberto, como, por exemplo, a análise mais pormenorizada de cada autor traduzido pelos Campos e sua influência nos rumos da literatura brasileira. Outras questões que mereceriam uma análise por parte de pesquisadores seria o enfoque de outras formas de disseminação da poética concretista, como a utilização, pelos Campos, até os dias de hoje, da mídia escrita; a auto-imagem por eles propagada através de textos e entrevistas, bem como os ensaios sobre autores brasileiros que são por eles considerados válidos. Por fim, mais especificamente relacionado à tradução, outro possível caminho a ser traçado seria a articulação entre a prática tradutória que os Campos desenvolvem com a teorização aqui examinada. Creio que essas discussões constituem um fecundo campo para pesquisas futuras, indicando que, da mesma forma que a teorização sobre tradução, os Campos ecoarão por outros meios e refletirão por outros campos. O imenso caleidoscópio, metáfora do próprio processo tradutório, através do qual contemplei os Campos, mostra que imagens

são provisórias e necessariamente parciais, prontas para serem alteradas -- reconstruídas -- a cada mirada.

ABSTRACT

This dissertation examines the concepts of translation of Augusto and Haroldo de Campos, exposed in forewords, afterwords and theoretical comments on their translations as well as in interviews and essays in which this theme is treated. Focusing on the issue of fidelity in the Campos brothers' "recreation" project, this study aims at analyzing, from a post-structuralist perspective, the construction and dissemination of their canon. Two aspects of this translational project – the alleged "subversion" to the original text and the supposed submission to it – will be contrasted. The analysis aims at showing that both aspects reflect the translators' poetic assumptions and contribute to justify the canon proposed. Considering that every translation is a form of "recreation" (as discussed by Arrojo, 1992b) and that translation plays an important role in reflecting "images" of writers and works (as suggested by Lefevere, 1992b), this dissertation intends to argue that the notions of fidelity supported by the Campos are closely related to the construction and dissemination of the Brazilian Concretist movement, to the extent that such notions have spread the translators' assumptions through the authors they have translated. If the kind of intervention in the original proposed by Augusto and Haroldo de Campos repeats most of the Concretist tenets, the declared faithfulness to the original also repeats these. Thus, besides reflecting the Campos' poetics, the notions of fidelity defended in their theoretical translational project make visible the characteristics and authors celebrated by the Concretist movement in Brazil.

KEY WORDS: 1. Campos, Augusto de, 1931-. 2. Campos, Haroldo de, 1929-. 3. Translation and interpretation. 4. Canon (Literature). 5. Applied linguistics.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Artigos de Haroldo de Campos

1. Momento inicial

1. CAMPOS, H. (1957). Panaroma em português: Joyce traduzido. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 set. Suplemento Dominical, p.1.
CAMPOS, H. (1971a). Panaroma em português. In: CAMPOS, A., CAMPOS, H. *Panaroma do Finnegans Wake*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, p.21-25.
2. CAMPOS, H. (1958a). O fabulário lingüístico de Christian Morgenstern. *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, jun. p.3
CAMPOS, H. (1997a). O fabulário lingüístico de Christian Morgenstern. In: _____. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, p.97-107.
3. CAMPOS, H. (1958b). Lance de olhos sobre Um lance de dados. *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, ago. p.5, 9.
CAMPOS, H. (1974a). Lance de olhos sobre Um lance de dados. In: CAMPOS, A., PIGNATARI, D., CAMPOS, H. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, p.187-192.
4. CAMPOS, H. (1958c). Haicai: homenagem à síntese. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 ago. Suplemento Literário, s.p.
CAMPOS, H. (1977a). Haicai: homenagem à síntese. In: _____. *A arte no horizonte do provável*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, p.55-62 (1.ed., 1969).
5. CAMPOS, H. (1960a). Nô: Hagoromo. *Correio Paulistano*, São Paulo, 20 mar. s.p.
CAMPOS, H. (1976a). Hagoromo: plumas para o texto. In: _____. *A Operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, p.119-128.
6. CAMPOS, H. (1960b). Tradução Tradição. In: CAMPOS, A., PIGNATARI, D., CAMPOS, H. *Cantares de Ezra Pound*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação do MEC, p.150-151.
7. CAMPOS, H. (1960c). Pound Paideuma. In: CAMPOS, A., PIGNATARI, D., CAMPOS, H. *Cantares de Ezra Pound*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação do MEC, p.7-13.
8. CAMPOS, H. (1960d). À margem da margem. In: CAMPOS, A., PIGNATARI, D., CAMPOS, H. *Cantares de Ezra Pound*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação do MEC, p.152-153.
9. CAMPOS, H. (1960e). Os estenogramas líricos de August Stramm. *Correio Paulistano*, São Paulo, 15 mai. Invenção, s.p.
CAMPOS, H. (1997b). Os estenogramas líricos de August Stramm. In: _____. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, p.109-127.
10. CAMPOS, H. (1961). Maiakovski em português: roteiro de uma tradução. *Revista do Livro*, n.23 / 24, jul. / dez. p.23-50.

- CAMPOS, H. (1976b). O texto como produção (Maiakóvski). In: _____. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, p.43-88.
11. CAMPOS, H. (1962a). Phantásus: a elefantíase do projeto. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 10 mar. e 12 mai. Suplemento Literário, p.3.
CAMPOS, H. (1997c). Arno Holz: da revolução da lírica à elefantíase do projeto. In: _____. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, p.75-95.
12. CAMPOS, H. (1962b). Francis Ponge: a aranha e sua teia. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 7 jul. Suplemento Literário, p.4.
CAMPOS, H. (1997d). Francis Ponge: a aranha e sua teia. In: *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, p.201-207.
13. CAMPOS, H. (1963). Da tradução como criação e como crítica. *Tempo Brasileiro*, n.4 / 5, jun. / set. p.163-181.
CAMPOS, H. (1992a). Da tradução como criação e como crítica. In: _____. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4.ed.aum. São Paulo: Perspectiva, p.31-48. (1.ed., 1967)

2. Segundo momento

1. CAMPOS, H. (1964). Visualidade e concisão na poesia japonesa. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 jul. Suplemento Literário, p.3.
CAMPOS, H. (1977b). Visualidade e concisão na poesia japonesa. In: _____. *A arte no horizonte do provável*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, p.63-75. (1.ed., 1969)
2. CAMPOS, H. (1965a). Dante e a poesia de vanguarda. In: BIZARRI, E. (Org.). *O meu Dante*. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, p.87-88. (parte I)
3. CAMPOS, H. (1965b). O Dante das “Rimas Pedrosas”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22 mai. Suplemento Literário, p.2.
CAMPOS, H. (1968a). Petrografia dantesca. In: CAMPOS, A., CAMPOS, H. *Traduzir & trovar*. São Paulo: Papyrus, p.61-67. [Republicado em CAMPOS, H. (1997e). *Pedra e luz na poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago, p.19-28.]
4. CAMPOS, H. (1966a). Poesia de vanguarda brasileira e alemã. *Cavalo Azul*, São Paulo, n.2, abr. / mai. s.p.
CAMPOS, H. (1977c). Poesia de vanguarda brasileira e alemã. In: _____. *A arte no horizonte do provável*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, p.155-183.
5. CAMPOS, H. (1966b). Breve antologia de Bertolt Brecht. *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, n.9 / 10, abr-jun., p.37-45.
CAMPOS, H. (1997f). O duplo compromisso de Bertolt Brecht. In: _____. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, p.139-167.
6. CAMPOS, H. (1966c). Ungaretti e a vanguarda. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 10 set.

- Suplemento Literário, p.3.
 CAMPOS, H. (1977d). Ungaretti e a estética do fragmento. In: _____. *A arte no horizonte do provável*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, p.77-90.
7. CAMPOS, H. (1967a). O samurai e o kakemono. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 abr.
 CAMPOS, H. (1977e). O samurai e o kakemono. In: _____. *A arte no horizonte do provável*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, p.213-219.
8. CAMPOS, H. (1967b). Apostila: diacronia e sincronia. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 23 abr.
 CAMPOS, H. (1977f). Apostila: diacronia e sincronia. In: _____. *A arte no horizonte do provável*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, p.221-223.
9. CAMPOS, H. (1967c). Píndaro, 1967: Primeira ode pítica. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 6 mai. Suplemento Literário, p.3.
 CAMPOS, H. (1977g). Píndaro, hoje. In: _____. *A arte no horizonte do provável*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, p.109-119.
10. CAMPOS, H. (1967d). Poética sincrônica. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 11 jun. s.p.
 CAMPOS, H. (1977h). Poética sincrônica. In: _____. *A arte no horizonte do provável*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, p.205-212.
11. CAMPOS, H. (1967e). A palavra vermelha de Hoelderlin. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 2 set. Suplemento Literário, p.3.
 CAMPOS, H. (1977i). A palavra vermelha de Hoelderlin. In: _____. *A arte no horizonte do provável*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, p.93-107.
12. CAMPOS, H. (1967f). Modernidade de Leopardi. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 out. s.p.
 CAMPOS, H. (1977j). Leopardi, teórico da vanguarda. In: _____. *A arte no horizonte do provável*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, p.185-192.
13. CAMPOS, H. (1967g). O geômetra engajado. In: _____. *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária*. Petrópolis: Vozes, p.67-78.
 CAMPOS, H. (1992b). O geômetra engajado. In: _____. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4.ed.aum. São Paulo: Perspectiva, p.77-88.
14. CAMPOS, H. (1968b). Futurismo no Duecento? In: CAMPOS, A., CAMPOS, H. *Traduzir & trovar*. São Paulo: Papyrus, p.45-49.
15. CAMPOS, H. (1968c). Notas. In: CAMPOS, A., CAMPOS, H. *Traduzir & trovar*. São Paulo: Papyrus, p.74-75; 80-81; 88-89; 96-98.
16. CAMPOS, H. (1968d). Comunicação na poesia de vanguarda (I, II e III). *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 ago, 7 e 14 set. Suplemento Literário, p.1; p.3; p.5.
 CAMPOS, H. (1977k). Comunicação na poesia de vanguarda. In: _____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, p.131-154.

17. CAMPOS, H. (1968e). O poeta da lingüística. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1 set. s.p.
CAMPOS, H. (1970a). O poeta da lingüística. In: JAKOBSON, R. (1970). *Lingüística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, p.183-193.
18. CAMPOS, H. (1969a). Cinco poemas chineses. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1 fev. Suplemento Literário, p.3.
CAMPOS, H. (1977l). A quadratura do círculo. In: _____. *A arte no horizonte do provável*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva. p.121-128.
19. CAMPOS, H. (1969b). A retórica da aranha. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 12 jul. Suplemento Literário, p.5.
CAMPOS, H. (1997g). A retórica da aranha. In: _____. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, p.209-225.
20. CAMPOS, H. (1969c). Avanguardia e sincronia nella Letteratura Brasiliana. Odierna. *Aut Aut*, Milão: Lampugnani Nigri, n.109-110. s.p.
CAMPOS, H. (1976c). Texto e história. In: _____. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, p.13-22.
21. CAMPOS, H. (1970b). Poemas de Hoelderlin. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 31 out. Suplemento Literário, p.3.
CAMPOS, H. (1976d). O texto como descomunicação (Hoelderlin). In: _____. *A Operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, p.89-102.
22. CAMPOS, H. (1971b). Barroco em trânsito. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 mar. Suplemento Literário, p.3.
CAMPOS, H. (1976e). Uma arquitetura do barroco. In: _____. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, p.139-150.
23. CAMPOS, H. (1971c). Edgar Allan Poe: uma engenharia de avessos. *Colóquio/Letras*. Lisboa, n.3, set. p.5-16.
CAMPOS, H. (1976f). O texto-espelho (Poe, engenheiro de avessos). In: _____. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, p.23-41.

3. Terceiro momento

1. CAMPOS, H. (1974b). Preliminares a uma tradução do *Coup de Dés* de Stéphane Mallarmé. In: CAMPOS, A., PIGNATARI, D., CAMPOS H. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, p.119-147.
2. CAMPOS, H. (1974c). Nota introdutória a poemas de Mallarmé. In: CAMPOS, A., PIGNATARI, D., CAMPOS, H. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, p.13-14.
3. CAMPOS, H. (1976g). Nota prévia. In: _____. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, p.9-11.
4. CAMPOS, H. (1977m). Ideograma, anagrama, diagrama: uma leitura de Fenollosa. In: _____. (Org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix, p.9-113.

5. CAMPOS, H. (1977n). Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana. In: *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, p.9-50.
6. CAMPOS, H. (1978a). Prefácio. In: _____. *Dante -- Paraíso* (seis Cantos). Rio de Janeiro: Fontana, p.7.
7. CAMPOS, H. (1978b). Luz: a escrita paradisiaca. In: _____. *Dante – Paraíso* (seis Cantos). Rio de Janeiro: Fontana, p.9-19. [Republicado em CAMPOS, H. (1997e). *Pedra e Luz na poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago, p.67-83.]
8. CAMPOS, H. (1981a). A escritura mefistofélica. In: _____. *Deus e o diabo no FAUSTO de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, p.71-118.
9. CAMPOS, H. (1981b). Transluciferação mefistofáustica. In: _____. *Deus e o diabo no FAUSTO de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, p.179-209.
10. CAMPOS, H. (1981c). Olhar a palavra, ouvi-la, senti-la, tocá-la... e transcriar Goethe. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 3 out. (entrevista a J. Jota de Moraes), s.p.
CAMPOS, H. (1997h). Questões fáusticas. In: _____. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, p.33-50.
11. CAMPOS, H. (1981d). A “transcrição” do *Faust*. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 ago. *Cultura*, p.14-16.
CAMPOS, H. (1997i). Problemas de tradução no *Fausto* de Goethe. In: _____. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, p.51-59.
12. CAMPOS, H. (1981e). Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração. *Colóquio / Letras*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n.62, jul., p.10-25.
CAMPOS, H. (1992c). Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: _____. *Metalinguagem & outras metas*. 4.ed.aum. São Paulo: Perspectiva, p.231-255.
13. CAMPOS, H. (1982a). Da atualidade de Goethe. *Colóquio / Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n.68, jul., p.5-10.
CAMPOS, H. (1997j). Da atualidade de Goethe. In: _____. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, p.23-32.
14. CAMPOS, H. (1982b). O arco-íris branco de Goethe. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 set. *Folhetim*, p.4-5.
CAMPOS, H. (1997k). O arco-íris branco de Goethe. In: _____. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, p.15-22.
15. CAMPOS, H. (1982c). Tópicos (fragmentários) para uma Historiografia do *como*. *Arte & Linguagem, Cadernos PUC-SP*, n.14. São Paulo: EDUC-Cortez, p.124-136.
CAMPOS, H. (1992d). Tópicos (fragmentários) para uma Historiografia do *como*. In: ____.

- Metalinguagem & outras metas*. 4.ed.aum. São Paulo: Perspectiva, p.147-165.
16. CAMPOS, H. (1982d). Poesia e música. *Caderno de Música*, São Paulo, n.9, Boletim de Documentação musical, ECA / USP (entrevista a Luís A. Milanesi), s.p.
CAMPOS, H. (1992e). Poesia e música. In: _____. *Metalinguagem & outras metas*. 4.ed.aum. São Paulo: Perspectiva, p.283-288.
17. CAMPOS, H. (1983). Minha relação com a tradição é musical. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 ago. Folhetim (entrevista a Rodrigo Naves), p.6-7.
CAMPOS, H. (1992f). Minha relação com a tradição é musical. In: _____. *Metalinguagem & outras metas*. 4.ed. (acrescida de quatorze ensaios). São Paulo: Perspectiva, p.257- 267.
18. CAMPOS, H. (1984b). Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação; Poesia e modernidade: o poema utópico. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 7 e 14 out. Folhetim, p.2-4; p.3-5.
CAMPOS, H. (1997l). Poema e modernidade: da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico. In: _____. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, p.243-269.
19. CAMPOS, H. (1984c). Para além do princípio da saudade. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 9 dez. Folhetim, p.6-8.
20. CAMPOS, H. (1985a). Paul Valéry e a poética da tradução. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 jan. Folhetim, p.3-5.
21. CAMPOS, H. (1985b). Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SEMIÓTICA, 2, 1985, *Anais...*
CAMPOS, H. (1987a). Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. In: OLIVEIRA, A.C., SANTAELLA, L. (Org.). *Semiótica da Literatura*. *Cadernos PUC-SP*, n.28, São Paulo: EDUC, p.53-74.
22. CAMPOS, H. (1985c). Notas às Transluminuras. In: _____. *A educação dos cinco sentidos*. São Paulo: Brasiliense, p.110-111.
23. CAMPOS, H. (1986a). Nota de Haroldo de Campos à tradução. In: PAZ, O., CAMPOS, H. *Transblanco*. Rio de Janeiro: Guanabara, p.89-91.
CAMPOS, H. (1994a). Nota de Haroldo de Campos à tradução. In: PAZ, O., CAMPOS, H. *Transblanco*. 2.ed.aum. São Paulo: Siciliano, p.91-93.
24. CAMPOS, H. (1986b). Reflexões sobre a transcrição de *Blanco* de Octavio Paz, com um excurso sobre a teoria de tradução do poeta mexicano. In: SEMINÁRIO LATINO-AMERICANO DE LITRERATURA COMPARADA, 1986, Porto Alegre. *Atas...* Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
CAMPOS, H. (1994b). Reflexões sobre a transcrição de *Blanco* de Octavio Paz, com um excurso sobre a teoria de tradução do poeta mexicano. In: PAZ, O., CAMPOS, H. *Transblanco*. 2.ed.aum. São Paulo: Siciliano, p.181-192.

4. Quarto Momento

1. CAMPOS, H. (1984a). Bereshit: a gesta da origem. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 fev. Folhetim, p.6-8.
CAMPOS, H. (1993a). Bere'shith: a cena da origem. In: _____. *Bere'shith: a cena da origem*. São Paulo: Perspectiva, p.15-40.
2. CAMPOS, H. (1986c). Qohélet -- o-que-sabe. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 jun. Folhetim, p.4-8.
CAMPOS, H. (1990a). Qohélet, o-que-sabe: poema sapiencial. In: _____. *Qohélet / o-que-sabe: Eclesiastes: poema sapiencial*. São Paulo: Perspectiva, p.15-41.
3. CAMPOS, H. (1987b). Reflexões sobre a poética da tradução. In: SIMPÓSIO DE LITERATURA COMPARADA, 1 e 2, 1987, Belo Horizonte. *Anais...*Belo Horizonte: UFMG, p.258-276.
4. CAMPOS, H. (1988a). A Bíblia Hebraica: uma biblioteca teológica? In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 1, 1988, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: UFRS, s.p.
CAMPOS, H. (1993b). A Bíblia hebraica: uma biblioteca teológica? In: _____. *Bere'shith: a cena da origem*. São Paulo: Perspectiva, p.89-111.
5. CAMPOS, H. (1988b). Três versões do impossível: Wang Wei. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 6 abr. Folhetim, p.3-5.
CAMPOS, H. (1997m). Três versões do impossível: Wang Wei. In: _____. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, p.171-186.
6. CAMPOS, H. (1989). Hagoromo: transcrição da peça-poema. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 jul. Letras, p.4-5.
CAMPOS, H. (1993c). O charme sutil de Hagoromo. In: _____. *Hagoromo de Zeami*. São Paulo: Estação Liberdade, p.13-27.
7. CAMPOS, H. (1990b). Jó: a dialética de Deus. In: CONGRESSO BRASILEIRO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 2, 1990, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, s.p.
CAMPOS, H. (1993d). Jó: a dialética de Deus. In: _____. *Bere'shith: a cena da origem*. São Paulo: Perspectiva, p.55-73.
8. CAMPOS, H. (1990c). Nota prévia. In: _____. *Qohélet / o-que-sabe: Eclesiastes, poema sapiencial*. São Paulo: Perspectiva, p.11-12.
9. CAMPOS, H. (1990d). Comentários. In: _____. *Qohélet / o-que-sabe: Eclesiastes, poema sapiencial*. São Paulo: Perspectiva, p.109-221.
10. CAMPOS, H. (1991). Para transcriar a Ilíada. *Revista USP*, São Paulo, n.12, dez. / jan./ fev. p.143-161.
CAMPOS, H. (1994c). Para transcriar a Ilíada. In: CAMPOS, H., VIEIRA, T. *Menis: a ira de*

Aquiles. São Paulo: Nova Alexandria, p.9-28.

11. CAMPOS, H. (1992g). O que é mais importante: a escrita ou o escrito? *Revista USP*, São Paulo, n.15, p.77-84.
12. CAMPOS, H. (1993e). Nota prévia. In: _____. *Bere'shith: a cena da origem*. São Paulo: Perspectiva, p.11-12.
13. CAMPOS, H. (1993f). Notas sobre o texto. In: _____. *Hagoromo de Zeami*. São Paulo: Estação Liberdade, p.43-44.
14. CAMPOS, H. (1996). Escrito sobre Jade. In: _____. *Escrito sobre Jade*. Ouro Preto: Tipografia do Fundo de Ouro Preto, s.p.
15. CAMPOS, H. (1997n). Hegel poeta. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 26 jan. Mais!, p.11-12.
CAMPOS, H. (1997o). Hegel poeta. In: _____. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, p.61-73.
16. CAMPOS, H. (1997p). O *Prometeu* dos Barões. In: ALMEIDA, G., VIEIRA, T. *Três tragédias gregas*. São Paulo: Perspectiva, p.231-253.
17. CAMPOS, H. (1997q). A *lingua pura* na teoria da tradução de Walter Benjamin. *Revista USP*, São Paulo, n.33, mar. / mai. p.160-171.
18. CAMPOS, H. (1997r). Da transgermanização de Euclides: uma abordagem preliminar. In: CAMPOS, A., CAMPOS, H. *Os Seritões dos Campos: duas vezes Euclides*. Rio de Janeiro: Sette Letras, p.51-68.
19. CAMPOS, H. (1998). Notas. In: _____. *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva, p.351-370.

2. Artigos de Augusto de Campos

1. CAMPOS, A. (1955a). Poesia, estrutura. São Paulo, *Diário de São Paulo*, 20 mar. s.p.
CAMPOS, A. (1974a). Poesia estrutura. In: CAMPOS, A., PIGNATARI, D., CAMPOS, H. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, p.177-180.
2. CAMPOS, A. (1955b). Poema, Ideograma. São Paulo, *Diário de São Paulo*, 27 mar., s.p.
CAMPOS, A. (1974b). Poema, Ideograma. In: CAMPOS, A., PIGNATARI, D., CAMPOS, H. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, p.181-186.
3. CAMPOS, A. (1958). O Lance de Dados do Finnegans Wake. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 29 nov. Suplemento Literário, s.p.
CAMPOS, A. (1971a). O Lance de Dados do Finnegans Wake. In: CAMPOS, A., CAMPOS, H. *Panorama do Finnegans Wake*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, p.117-121.
4. CAMPOS, A. (1960). E. E. Cummings: olho & fôlego. In: _____. *Dez poemas de e.e. cummings*. Rio

- de Janeiro: Serviço de Documentação do MEC.
- CAMPOS, A. (1979a). E. E. Cummings: olho & fôlego. In: _____. *20 poem(a)s - e. e. cummings*. Florianópolis: Noa Noa, s.p. [republicado em CAMPOS, A. *40 poem(a)s -- e. e. cummings*, 1986]
5. CAMPOS, A. (1963). A prosa é “móbile”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 e 30 mar. Suplemento Literário, s.p.
- CAMPOS, A. (1989a). A prosa é “móbile”. In: _____. *À margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, p.23-34.
6. CAMPOS, A. (1964a). Arnaut: o melhor artifice. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 jan., 1 fev., 8 fev. Suplemento Literário, s.p.
- CAMPOS, A. (1968a). Arnaut Daniel, um inventor. In: CAMPOS, A., CAMPOS, H. *Traduzir & trovar*. São Paulo: Papyrus, p.27-33. [republicado com alterações em CAMPOS, A. *Verso, reverso, controverso*, 1978]
7. CAMPOS, A. (1964b). Objetivo: Louis Zukofsky. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 7 e 14 nov. Suplemento Literário, s.p.
- CAMPOS, A. (1989b). Objetivo: Louis Zukofsky. In: _____. *À margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, p.113-123.
8. CAMPOS, A. (1965a). Bob Brown: poemas óticos. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 9 jan. Suplemento Literário, s.p.
- CAMPOS, A. (1989c). Bob Brown: poemas óticos. In: _____. *À margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, p.127-132.
9. CAMPOS, A. (1965b). Pound made (new) in Brazil. *Cashiers de H'erne*. Paris: Éditions de L'Herne (tradução para o francês de Maryse Planès), s.p.
- CAMPOS, A. (1989d). Pound made (new) in Brazil. In: _____. *À margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, p.99-112.
10. CAMPOS, A. (1965c). Atualidade dos poetas “Metafisicos”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 7 ago. Suplemento Literário, p.3.
- CAMPOS, A. (1968b). Atualidade dos “Metafisicos”. In: CAMPOS, A., CAMPOS, H. *Traduzir & trovar*. São Paulo: Papyrus, p.101-111. [republicado em CAMPOS, A. *Verso, reverso, controverso*, 1978]
11. CAMPOS, A. (1966a). Os poetas malditos do maldizer. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 7 mai. e 14 mai. Suplemento Literário, s.p.
- CAMPOS, A. (1978a). Os poetas malditos do maldizer. In: _____. *Verso, reverso, controverso*. São Paulo Perspectiva, p.107-114.
12. CAMPOS, A. (1966b). De Ulysses a Ulisses. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 jun., 2 jul., 16 jul., 23 jul. Suplemento Literário, s.p.
- CAMPOS, A. (1971b). De Ulysses a Ulisses. In: CAMPOS, A., CAMPOS, H. *Panorama do Finnegans Wake*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, p.123-141.

13. CAMPOS, A. (1966c). A Rosa de Marino. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 jul. Suplemento Literário, s.p.
CAMPOS, A. (1968c). A Rosa de Marino. In: CAMPOS, A., CAMPOS, H. *Traduzir & trovar*. São Paulo: Papyrus, p.145-151. [republicado em CAMPOS, A. *Verso, reverso, controverso*, 1978]
14. CAMPOS, A. (1966d). Metamorfoses das *Metamorfoses*. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 ago. Suplemento Literário, s.p.
CAMPOS, A. (1978b). Metamorfoses das *Metamorfoses*. In: _____. *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Perspectiva, p.191-198.
15. CAMPOS, A. (1966e). Amor e humor nas canções de Guilherme IX. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 set. s.p.
CAMPOS, A. (1968d). Amor & humor nas canções de Guilherme IX. In: CAMPOS, A., CAMPOS, H. *Traduzir & trovar*. São Paulo: Papyrus, p.7-12. [republicado com alterações em CAMPOS, A. *Verso, reverso, controverso*, 1978]
16. CAMPOS, A. (1966f). Do temor, do amor, do humor. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1 out. e 8 out. Suplemento Literário, s.p.
CAMPOS, A. (1978c). Do temor, do amor, do humor. In: _____. *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Perspectiva, p.115-122.
17. CAMPOS, A. (1966g). Dos “poetas bizarros” a Hopkins. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 out. Suplemento Literário, s.p.
CAMPOS, A. (1978d). Dos “poetas bizarros” a Hopkins. In: _____. *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Perspectiva, p.199-209.
18. CAMPOS, A. (1967a). Sem palavras. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 abr. s.p.
CAMPOS, A. (1978e). Sem palavras. In: _____. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez e Moraes, p.83-90.
19. CAMPOS, A. (1967b). Vida breve, arte longa. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 abr. s.p.
CAMPOS, A. (1989e). Vida breve, arte longa. In: _____. *À margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, p.73-78.
20. CAMPOS, A. (1967c). O Sputnik e a troca de sinais. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 6 ago. s.p.
CAMPOS, A. (1989f). O Sputnik e a troca de sinais. In: _____. *À margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, p.79-84.
21. CAMPOS, A. (1967d). Mallarmé: o poeta em greve. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 set., s.p. [republicado em CAMPOS, A. *Mallarmagem*. Rio de Janeiro: Noa Noa]
CAMPOS, A. (1974c). Mallarmé: o poeta em greve. In: CAMPOS, A., PIGNATARI, D., CAMPOS, H. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, p.23-29.
22. CAMPOS, A. (1967e). Presença de Provença. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 fev., 5 mar., 23 abr., 6 mai., 28 mai. s.p.

- CAMPOS, A. (1978f). Presença de Provença. In: _____. *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Perspectiva, p.9-105.
23. CAMPOS, A. (1967f). Miniantologia da antipoesia simbolista. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 jun. Suplemento Literário, p.3.
CAMPOS, A. (1978g). Antipoesia no Simbolismo. In: _____. *Verso, reverso controverso*. São Paulo: Perspectiva, p.211-215.
24. CAMPOS, A. (1967g). Um dia, um dedo, um dado. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 jun. s.p.
CAMPOS, A. (1978h). Um dia, um dado, um dedo. In: _____. *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Perspectiva, p.257-262.
25. CAMPOS, A. (1971c). Reverlaine e Mallarmé Sobrinho. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22 ago. Suplemento Literário, s.p. e In: _____. *Mallarmagem*. Rio de Janeiro: Noa Noa.
CAMPOS, A. (1974d). Stefânio Maranhão Mallarmé Sobrinho. In: _____. CAMPOS, A., PIGNATARI, D., CAMPOS, H. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, p.19-21. [republicado com alterações em CAMPOS, A. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, p.151-157.]
26. CAMPOS, A. (1971d). Lewis Carrol: homenagem ao nonsense. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 jul. Suplemento Literário, s.p.
CAMPOS, A. (1986a). Lewis Carrol: homenagem ao nonsense. In: _____. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, p.121-129.
27. CAMPOS, A. (1971e). Reverlaine. In: *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22 ago., Suplemento Literário, s.p.
CAMPOS, A. (1986b). Reverlaine. In: _____. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, p.141-149.
28. CAMPOS, A. (1974e). Arte Final para Gregório. *Antiantologia da poesia baiana*. Salvador.
CAMPOS, A. (1986c). Arte Final para Gregório. In: _____. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, p.85-93.
29. CAMPOS, A. (1974f). A língua do pó, a linguagem do poeta. *Suplemento Literário Minas Gerais*, Belo Horizonte, 13 abr. s.p.
CAMPOS, A. (1986d). A língua do pó, a linguagem do poeta. In: _____. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, p.95-103.
30. CAMPOS, A. (1974g). Gertrude é uma Gertrude. *Suplemento Literário Minas Gerais*. Belo Horizonte, s.p.
CAMPOS, A. (1986e). Gertrude é uma Gertrude. In: _____. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, p.173-189.
31. CAMPOS, A. (1974h). Marcel Duchamp: o lance de dadá. *Revista Pólem*, Rio de Janeiro, s.p.
CAMPOS, A. (1986f). Duchamp: o lance de dadá. In: _____. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, p.191-210.

32. CAMPOS, A. (1975). Revistas re-vistas: os antropófagos. *Revista de Antropofagia*. São Paulo: Abril, s.p.
CAMPOS, A. (1978i). Revistas re-vistas: os antropófagos. In: _____. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, p.107-124.
33. CAMPOS, A. (1976a). América Latina: contra-boom da poesia. *Qorpo Estranho*, n.2, São Paulo, s.p.
CAMPOS, A. (1986g). América Latina: contra-boom da poesia. In: _____. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, p.159-171.
34. CAMPOS, A. (1976b). The gentle art of making enemies. *Qorpo Estranho*, n.2, São Paulo, s.p.
CAMPOS, A. (1986h). The gentle art of making enemies. In: _____. *À margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, p.181-184.
35. CAMPOS, A. (1978j). John Donne: o Dom e a Danação. In: _____. *John Donne: o Dom e a Danação*. Florianópolis: Noa Noa, s.p.
CAMPOS, A. (1986i). John Donne: o Dom e a Danação. In: _____. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, p.37-43.
36. CAMPOS, A. (1978k). Donne em dobro. In: _____. *John Donne: o Dom e a Danação*. Florianópolis: Noa Noa, s.p.
CAMPOS, A. (1986j). Donne em dobro. In: _____. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, p.73-83.
37. CAMPOS, A. (1978l). Poesia, antipoesia, antropofagia. In: _____. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, p.7-8.
38. CAMPOS, A. (1978m). Poesia concreta: memória e desmemória. In: _____. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, p.55-69.
39. CAMPOS, A. (1978n). Verso, reverso, controverso. In: _____. *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Perspectiva, p.7-8.
40. CAMPOS, A. (1978o). Valéry: eu mordo o que posso. *José*, Rio de Janeiro: Fontana, s.p.
CAMPOS, A. (1984a). Valéry: eu mordo o que posso. In: _____. *Paul Valéry: a serpente e o pensar*. São Paulo: Brasiliense, p.59-69.
41. CAMPOS, A. (1979b). Não, obrigado. In: _____. *20 poem(a)s - e. e. cummings*. Florianópolis: Noa Noa, s.p.
CAMPOS, A. (1986k). Não, obrigado. In: _____. *40 poem(a)s -- e. e. cummings*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p.19-24.
42. CAMPOS, A. (1980a). O Flaubert que faz falta. *Jornal da Tarde*, 10 mai. s.p.
CAMPOS, A. (1989g). O Flaubert que faz falta. In: _____. *À margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, p.13-22.

43. CAMPOS, A. (1980b). Maiakóvski, 50 anos depois. *Jornal da Tarde*, 28 jun. s.p.
CAMPOS, A. (1982a). Maiakóvski, 50 anos depois. In: SCHNAIDERMAN, B., CAMPOS, A., CAMPOS, H. *Poemas de Maiakóvski*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, p.153-169.
44. CAMPOS, A. (1982b). Redescoberta do Finnegans Wake. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, Cultura, p.11.
CAMPOS, A. (1989h). Outras palavras sobre Finnegans Wake. In: _____. *À margem da margem*. São Paulo: Perspectiva, p.35-38.
45. CAMPOS, A. (1982c). Mais provençais: Rimbaut e Arnaut. In: _____. *Mais Provençais*. Florianópolis: Noa-Noa.
CAMPOS, A. (1987a). Mais provençais: Rimbaut e Arnaut. In: _____. *Mais Provençais*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, p.25-37.
46. CAMPOS, A. (1983a). Noigandres: afugentar o tédio. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 mar. Folhetim, s.p. (entrevista a Rodrigo Naves)
CAMPOS, A. (1987b). Noigandres: afugentar o tédio. In: _____. *Mais Provençais*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, p.139-150.
47. CAMPOS, A. (1983b). Ezra Pound: “Nec Spe Nec Metu”. In: CAMPOS, A. et al. *Ezra Pound -- Poesia*. São Paulo: Hucitec.
CAMPOS, A. (1993a). Ezra Pound: “Nec Spe Nec Metu”. In: CAMPOS, A. et al. *Ezra Pound -- Poesia*. 3.ed. São Paulo: Hucitec / USP, p.13-40.
48. CAMPOS, A. (1984b). A serpente e o pensar. In: _____. *Paul Valéry: a serpente e o pensar*. São Paulo: Brasiliense, p.9-13.
49. CAMPOS, A. (1984c). Esboço de um esboço. In: _____. *Paul Valéry: a serpente e o pensar*. São Paulo: Brasiliense, p.15-23.
50. CAMPOS, A. (1984d). John Keats: o Rouxinol e a Urna Grega. In: _____. *John Keats: Ode a um Rouxinol e Ode sobre Uma Urna Grega*. Florianópolis: Noa Noa, s.p.
51. CAMPOS, A. (1984e). Nuvem-espelho para Sinisgalli. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 out., Folhetim, s.p.
CAMPOS, A. (1989i). Nuvem-espelho para Sinisgalli. In: _____. *À margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, p.62-70.
52. CAMPOS, A. (1985a). Cage: chance: change. In: CAGE, John. *De segunda a um ano* (Trad. Rogério Duprat). São Paulo: Hucitec, p.ix-xxiii.
CAMPOS, A. (1986l). Cage: chance: change. In: _____. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, p.211-229.
53. CAMPOS, A. (1985b). Dialética da maledicência. *Folha de São Paulo*, 7 abr. Folhetim, s.p.
CAMPOS, A. (1989j). Dialética da maledicência. In: _____. *À margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, p.175-179.

54. CAMPOS, A. (1985c). O Colombo dos novos Continentes poéticos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 nov., s.p.
- CAMPOS, A. (1989k). O Colombo dos novos Continentes poéticos. In: _____. *À margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, p.86-95.
55. CAMPOS, A. (1985d). Revisão de Kilkerry. In: _____. *ReVisão de Kilkerry*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, p.19-64. (1.ed., 1971)
56. CAMPOS, A. (1986m). 30 anos, 40 poemas. In: _____. *40 poem (a)s -- e. e. cummings*. São Paulo: Brasiliense, p.11-13.
57. CAMPOS, A. (1986n). Intradução de cummings. In: _____. *40 poem(a)s -- e. e. cummings*. São Paulo: Brasiliense, p.25-31.
58. CAMPOS, A. (1986o). Antes do Anti. In: _____. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 9-10.
59. CAMPOS, A. (1986p). Dante: um corpo que cai. In: _____. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, p.13-19.
60. CAMPOS, A. (1986q). Emily: o difícil anonimato. In: _____. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, p.105-119.
61. CAMPOS, A. (1986r). Sem título. In: _____. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 3a. capa.
62. CAMPOS, A. (1987c). Pré-Mais. In: _____. *Mais Provençais*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 21-22.
63. CAMPOS, A. (1987d). Breve introdução. In: _____. *Linguaviagem*. São Paulo: Companhia das Letras, p.7.
64. CAMPOS, A. (1987e). De Herodias à Jovem Parca: uma arte de recusas. In: _____. *Linguaviagem*. São Paulo: Companhia das Letras, p.11-43.
65. CAMPOS, A. (1987f). Das odes de Keats à Bizâncio de Yeats. In: _____. *Linguaviagem*. São Paulo: Companhia das Letras, p.133-137.
66. CAMPOS, A. (1987g). Marginalia. In: _____. *Linguaviagem*. São Paulo: Companhia das Letras, p.167-183.
67. CAMPOS, A. (1987h). Belli: diabolus in poesia. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 fev. Folhetim, s.p.
- CAMPOS, A. (1989l). Belli: diabolus in poesia. In: _____. *À margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, p.51-56.

68. CAMPOS, A. (1989m). À margem da margem. In: _____. *À margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, p.7-9.
69. CAMPOS, A. (1989n). Notas sobre dois fragmentos do *Finnegans Wake*. In: _____. *À margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, p.46-48.
70. CAMPOS, A. (1990a). Uma rosa para Gertrude. In: _____. *Porta-retratos: Gertrude Stein*. Florianópolis: Noa-Noa, capa.
71. CAMPOS, A. (1990b). Porta-retratos: Gertrude Stein. In: _____. *Porta-retratos: Gertrude Stein*. Florianópolis: Noa-Noa, s.p.
72. CAMPOS, A. (1991a). Hopkins: cristal terrível. In: _____. *Hopkins: cristal terrível*. Florianópolis: Noa Noa, p.9-17.
73. CAMPOS, A. (1991b). Introdução. In: _____. *Pré-Lua e Pós-Lua*. São Paulo: Arte Pau Brasil, s.p.
74. CAMPOS, A. (1992). Introdução: alguns Rimbauds. In: _____. *Rimbaud livre*. São Paulo: Perspectiva, p.11-21.
75. CAMPOS, A. (1993b). Introdução. In: _____. *Irmãos Germanos*. Florianópolis: Noa-Noa, p.9-10.
76. CAMPOS, A. (1994a). I like Rilke. In: _____. *Rilke: Poesia-Coisa*. Rio de Janeiro: Imago, p.9-16.
77. CAMPOS, A. (1994b). Intraduções. In: _____. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, s.p.
78. CAMPOS, A. (1997a). Hopkins: a beleza difícil. In: _____. *Hopkins -- a beleza difícil*. São Paulo: Perspectiva, p.13-28.
79. CAMPOS, A. (1997b). Transertões. In: CAMPOS, A., CAMPOS, H. *Os Sertões dos Campos: duas vezes Euclides*. Rio de Janeiro: Sette Letras, p.11-34.

3. Obras conjuntas

CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio, CAMPOS, Haroldo de (1960). *Cantares de Ezra Pound*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação do MEC.

_____. (1974). *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva.

_____. (1987). *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva. (1.ed., 1965, Edições Invenção).

CAMPOS, A., CAMPOS, H. (1962). *Panorama do Finnegans Wake*. São Paulo: Comissão Estadual de Literatura.

_____. (1968). *Traduzir & trovar*. São Paulo: Papyrus.

_____. (1982). *ReVisão de Sousândrade*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. (1.ed., 1964)

CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de, SCHNAIDERMAN, Boris (1967). *Maiakóvski – poemas*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

_____. (1968). *Poesia Russa Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

CAMPOS, A. et al. (1983). *Ezra Pound -- poesia*. São Paulo: Hucitec.

4. Entrevistas concedidas por Augusto e Haroldo de Campos não publicadas em livros

A certeza da influência (1996). *Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 dez. Mais!, p.8-9.

ADRIANO, Carlos (1998). Entrevista: Augusto de Campos. *Cult - Revista Brasileira de Literatura*, São Paulo: Lemos, n.17, p.4-11.

CARVALHO, Bernardo (1999). Com prêmio, Haroldo de Campos volta à Web. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 mar. Ilustrada, p.5.

FERREIRA, José Guilherme Rodrigues, PINTO, Manuel da Costa (1998). Epifanias poéticas. *Cult – Revista Brasileira de Literatura*, São Paulo: Lemos, n.13, p.18-27.

LAGES, Susana Kampff (1998). Haroldo de Campos revisita clássicos em suas traduções. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 ago. Cultura, p.D4.

NETO, Alcino Leite (1999). A *Ilíada* de Haroldo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 abr. Mais!, p.4-5.

NÓBREGA, Thelma Médice, GIANI, Giana M. G. (1988). Haroldo de Campos, José Paulo Paes e Paulo Vizioli falam sobre tradução. *Trabalhos em Lingüística Aplicada*, Campinas: IEL/ UNICAMP, n.11, p.53-65.

SCRAMIM, Susana (1991b). Haroldo de Campos: entrevista a Susana Scramim. In: _____. *Para além do “cisco do sol no olho”*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) -- UFSC, 1991, p.1-32 (Anexo I).

5. Bibliografia Geral

A divergência neoconcretista. (1996). *Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 dez. Mais!, p.10.

AGUIAR, Flávio (1995). Visões do Inferno ou o retorno da aura. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, p.317-325.

ALIANDRO, Higino (1951). *Jonh Donne no movimento literário metafísico*. São Paulo: Universidade de São Paulo (Boletim 127, Língua e Literatura Inglesa).

- ALMEIDA, Guilherme de (1944). *Poetas de França*. 2.ed. São Paulo: Nacional. (1.ed., 1936)
- _____. (1949). Brisa Marinha. *A Manhã*, out. Autores e Livros, p.153.
- _____. (1996). *Haicais Completos*. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão.
- ALTIERI, Charles (1983). An idea and ideal of a literary canon. *Critical Inquiry*, Chicago, v.10, n.1, p.37-60.
- ÁLVAREZ, Román, VIDAL, M. Carmen -África (Ed.) (1996). *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters.
- AMARANTE MENDES, Eliana (1995). O projeto desconstrucionista de Derrida: implicações para a “práxis” tradutória. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE LINGÜÍSTICA APLICADA, 1995, Campinas. Anais... Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. UNICAMP. p.654-658.
- ANDRADE, Carlos Drummond de (1991). *A rosa do povo*. 10.ed. Rio de Janeiro: Record (1.ed., 1945).
- ANDRADE, Oswald de (1990). *Os dentes do dragão: entrevistas*. São Paulo: Globo.
- _____. (1992). Manifesto Antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 11.ed. Petrópolis: Vozes, p.353-360.
- _____. (s.d.). De Antropofagia. *Revista de Antropofagia*, n.2. apud CAMPOS, A. (1975/1978i). *Revistas re-vistas: os antropófagos*. In: _____. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, p.107-124.
- A poesia sem trégua (1996). *Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 dez. Mais!, p.4.
- ARROJO, Rosemary (1986). *Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática.
- _____. (Org.) (1992a). *O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. Campinas: Pontes.
- _____. (1992b). Tradução. In: JOBIM, J.C. (Org.). *Palavras da crítica*. São Paulo: Imago, p.411-442.
- _____. (1993). *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1994). Fidelity and the gendered translation. *TTR –Traduction, Terminologie, Recherches*, Québec, v.7, n.2, p.147-163.
- _____. (1996a). On perverse readings, deconstruction, and translation theory: a few comments on Anthony Pym’s doubts. *Tradterm*, São Paulo: CITRAT / FFLCH / USP, v.3, p.9-21.

- _____. (1996b). Os estudos da tradução na pós-modernidade, o reconhecimento da diferença e a perda da inocência. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, n.1, p. 53-69.
- _____. (1997a). The “death” of the author and the limits of the translator’s visibility. In: SNELL-HORNBY, Mary et al. (Eds.). *Translation as intercultural communication*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, p.21-32.
- _____. (1997b). Asymmetrical relations of power and ethics of translation. *Text conText*, Heidelberg, p. 5-24.
- _____. (1998) The revision of the traditional gap between theory and practice and the empowerment of translation in postmodern times. *The Translator*, v.4, n.1, p.25-48.
- _____. (2000). Algumas relações entre marginalidade e prescritivismo: a tradução e o tradutor como objetos de pesquisa. *Estudos Lingüísticos*, São Paulo: GEL, v.29, p.43-51.
- ASCHER, Nelson (1994). Paulo Rónai. *Tradterm*, São Paulo: CITRAT / FFLCH / USP, n.1, p.19-20.
- _____. (1999). Francofilias de um húngaro paulistano. *Cult – Revista Brasileira de Literatura*. São Paulo: Lemos, n.28, p.29.
- ATTIGDE, Derek (1992). Desfazendo as palavras-valise, ou quem tem medo de *Finnegans Wake*? In: NESTROVSKI, Arthur (Org.). *Riverrun: ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago, p.339-363.
- AUBERT, Francis H. (1994). *As (in)fidelidades da tradução*. Campinas: Editora da Unicamp.
- AZENHA JÚNIOR, João (1996). O tradutor como autor. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 14 dez. Caderno de Sábado, s.p.
- BANDEIRA, Manuel (1966). *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- BANDEIRA, Manuel, AYALA, W. (1967). *Antologia dos poetas modernistas (fase moderna)*. Rio de Janeiro: Ouro.
- BARBOSA, Heloisa Gonçalves (1990). *Procedimentos técnicos de tradução: uma nova proposta*. Campinas: Pontes.
- BARBOSA, João Alexandre (1986). Mallarmé, ou a metamorfose do cisne. In: _____. *Ilusões da Modernidade: notas sobre a historicidade da lírica moderna*. São Paulo: Perspectiva, p.65-75.
- _____. (1996a). A biblioteca imaginária, ou o cânone na história da literatura brasileira. *Qfwfq*, Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, v.2, n.1, p.42-77.
- _____. (1996b). *A biblioteca imaginária*. São Paulo: Ateliê.

- BARBOZA, Onédia (1975). *Byron no Brasil. Traduções*. São Paulo: Ática.
- BARTHES, Roland (1977). The death of the Author. In: _____. *Image music, text* (Trad. Stephen Heath). New York: Hill and Wang, p.142-148.
- _____. (1979). From work to text. In: HARARI, Josué (Ed.). *Textual strategies: perspectives in post-structuralist criticism*. Ithaca: Cornell University Press, p.73-81.
- BASSNETT, Susan (1993). *Comparative Literature*. Oxford: Blackwell.
- _____. (1998). When is a translation not a translation. In: BASSNETT, Susan, LEFEVERE, André. *Constructing cultures: essays on literary translation*. Clevedon: Multilingual Matters, p.25-40.
- BELLEI, Sérgio Luiz Prado (1992). *Nacionalidade e literatura: os caminhos da alteridade*. Florianópolis: Editora da UFSC.
- BENJAMIN, Walter (1969). The task of the translator. In: _____. *Illuminations*. New York: Stocken Books, p.69-82. (1.ed., 1923)
- BENN-IBLER, Veronika (1976). *Introdução à obra de Rainer Maria Rilke*. São Paulo: FFLCH/USP.
- BERMAN, Antoine (1984). *L'épreuve de l'étranger: culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris: Gallimard.
- _____. (1995). *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard.
- BERTENS, Hans (1995). *The idea of the Postmodern: a history*. London and New York: Routledge.
- BIZZARRI, Edoardo (Org.).(1965). *O meu Dante*. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro.
- BLACKMUR, R. P. (1984). Notes on E. E. Cummings (1.ed., 1931). In: ROTELLA, Guy. *Critical essays on E.E. Cummings*. Boston: G. K. Hall, p.107-125.
- BLOOM, Harold (1995). *O cânone ocidental* (Trad. Marcos Santarrita). 3.ed. Rio de Janeiro: Objetiva.
- _____. (1998). Os estratagemas dos ressentidos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 nov. Mais!, s.p.
- BONVICINO, Régis (1989a). Tradução. In: LAFORGUE, Jules. *Litanias da Lua* (Org. e Trad. Régis Bonvicino). São Paulo: Iluminuras, p.33-34.
- _____. (1989b). Anarquia, verso livre. In: LAFORGUE, Jules. *Litanias da Lua* (Org. e Trad. Régis Bonvicino). São Paulo: Iluminuras, p.169-172.
- BOPP, Raul (1977). *Vida e morte da Antropofagia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

- BORGES, Eveline (1997). *L'après-midi d'un faune: do teatro / do livro ao livro / ao teatro*. Campinas: Faculdade de Educação. Universidade Estadual de Campinas. Tese (Doutoramento em Educação) – FE/UNICAMP, 1997.
- BORGES, Jorge Luis (1976a). A biblioteca de Babel. In: _____. *Ficções* (Trad. Carlos Nejar). 2.ed. Porto Alegre: Globo, p.61-70.
- _____. (1976b). Pierre Menard, autor do Quixote. In: _____. *Ficções* (Trad. Carlos Nejar). 2.ed. Porto Alegre: Globo, p.29-38.
- BOSI, Alfredo (1994). *História concisa da literatura brasileira*. 3.ed. São Paulo: Cultrix.
- BOSI, Ecéa (1991). *Cultura de massa e cultura popular*. 8.ed. Petrópolis: Vozes.
- BUENO, Alexei (1996). Introdução. In: PO, L.; FU, T. *Poemas chineses* (Trad. Cecília Meireles). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p.7-16.
- CAMPOS, Geir (1982a). *Tradução e ruído na comunicação teatral*. São Paulo: Álamo.
- _____. (1982b). A alma-bona de Setsuan. In: ROCHA et al. *A tradução da grande obra literária*. São Paulo: Álamo, p.30-46.
- _____. (1986). *O que é tradução*. São Paulo: Brasiliense.
- CAMARGO, Luís Gonçalves Bueno de (1993). *Tradução comentada da poesia e da prosa de Gerard Manley Hopkins*. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) -- IEL / UNICAMP, 1993.
- CANDIDO, Antonio (s.d.). Formação do cânon literário. In: _____. *Formação da literatura brasileira*. 5.ed. Belo Horizonte: Itatiaia / EDUSP, p.348-356.
- _____. (s.d.). *Formação da literatura brasileira*. 5.ed. Belo Horizonte: Itatiaia / EDUSP. apud RODRIGUES, Antonio Medina (1980). *Odorico Mendes: tradução da épica de Virgílio e Homero*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. Tese (Doutoramento em Literatura Brasileira) – FFLCH / USP, 1980.
- _____. (1992). Notas sobre Ezra Pound. In: _____. *Brigada Ligeira e outros ensaios*. São Paulo: UNESP, p.181-186. (1 publicação, 1948)
- CANDIDO, Antonio, CASTELLO, José Aderaldo (1968). *Presença da literatura brasileira*. 3.ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro. v.3.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto (1993). A categoria de (des) ordem e a pós-modernidade da Antropologia. In: CARDOSO DE OLIVEIRA et al. *Pós- Modernidade*. 4.ed. Campinas: Editora da UNICAMP, p.9-41.

- CARNEIRO, Paulo Berredo (1976). Dante e o Brasil. In: ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia: o Inferno* (Trad. Vinicius Berredo). São Paulo: GRD / MEC, p.IX-XV.
- CARPENTER, Mark (1997). *A tradução da poesia visual de E. E. Cummings*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. Dissertação -- FFLCH / USP, 1997.
- CARVALHO, Bernardo (1998). Décio Pignatari se proclama o “designer da linguagem”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 mai. Ilustrada, p.1.
- CARVALHO, Luis Fernando Medeiros de (1992). Desonstrução. In: JOBIM, J. C. (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, p.93-110.
- CASAI MONTEIRO, Adolfo (1957). Fernando Pessoa e Ezra Pound. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 mai. Suplemento Literário, p.4.
- _____. (1965). A tentativa concretista. In: _____. *A palavra essencial*. apud FRANCHETTI, Paulo (1992). *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. 2.ed. Campinas: Editora da UNICAMP.
- CATFORD, John C. (1980). *Uma teoria lingüística da tradução*. São Paulo: Cultrix. (1.ed., 1965)
- CESAR, Ana Cristina (1988). Bastidores da tradução. In: _____. *Escritos da Inglaterra*. São Paulo: Brasiliense, p.139-151.
- CHAMBERLAIN, Bobby J. (1993). Of charters, paradigms and spawning fish: a look at Brazilian literary periodization and canon formation. *Brasil-Brazil*, Providence, v.10, p.5-23.
- CHIAMPI, Irlemar (1986). La antropofagia y lo real maravilloso: el diálogo americanista entre Oswald de Andrade y Alejo Carpentier. *Plural*, México, v.16-18, n.183, p.12-16.
- CLÜVER, Claus (1982). Reflections on verbivocovisual ideograms. *Poetics Today*, Durham, v.3, n.3, p.137-148.
- COELHO, Marcelo (1999). Um exercício da desmistificação. *Cult – Revista Brasileira de Literatura*. São Paulo: Lemos, n.28, p.27.
- CONY, Carlos Heitor (1997). As traduções de “O corvo”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 abr., p.2.
- COUSER, G. Thomas (1996). Revision of literary canon: the American experience. *Organon*, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v.10, n.24, p.43-54.
- COUTINHO, Afrânio (1976). *Introdução à literatura no Brasil*. 13.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- _____. (1986). *A literatura no Brasil*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio. v.5.
- COUTINHO, Carlos Nelson et al. (1974). *Realismo e anti-realismo na literatura brasileira*. apud

- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. 9.ed. Rio de Janeiro: Bertran Brasil.
- CÓZAR, Rafael de (1997). Raíces de la visualidad literaria: desde Grecia a fines de la Edad Media. *Insula*, Madrid, v.603-604, p.3-5.
- CUNHA, Helena Parente (1982). O finado Matias Pascal. In: ROCHA et al. *A tradução da grande obra literária*. São Paulo: Álamó, p.47-65.
- CUNHA CAMPOS, Maria Consuelo (1995). Cãnone e literatura: estado atual da questão. *Qfwfq*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, v.1, n.1, p.47-67.
- CURTIUS, Robert Ernst (1955). *Literatura Europea y Edad Media latina* (Trad. M.Alatorre e Antonio Alatorre). México: Fondo de Cultura de España.
- DARIN, Leila Cristina de Mello (1997). O estreito vínculo entre teoria e prática de tradução. *Claritas*, n.3, p.41-52.
- DECIA, Patrícia (1996). Politicamente correto atinge até as bíblias. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 set. Mundo, p.22.
- DELAMARE, Noel (1982). O cancionero dos sete mares. In: ROCHA et al. *A tradução da grande obra literária*. São Paulo: Álamó, p.80-101.
- DE LOTBINIÈRE-HARWOOD, Susanne (1990). Preface to *Letters from another*. Toronto: Women's Press. apud VON FLOTOW, Luise (1991). *TTR- Traduction, Terminologie, Recherches*. v.4, n.2, p.69-84.
- DE MAN, Paul (1979). The epistemology of metaphor. In: SACKS, Sheldon (Ed.). *On metaphor*. Chicago: University of Chicago University Press, p.11-28.
- _____. (1989). Conclusões: "A tarefa do tradutor" (Trad. Teresa Louro Pérez). In: _____. *Resistência à teoria*. Lisboa: Edições 70, p.101-135.
- DERRIDA, Jacques (1973). Linguística e Gramatologia. In: _____. *Gramatologia* (Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro). São Paulo: Perspectiva / EDUSP, p.33-90. (1.ed., 1967)
- _____. (1975). *Posições*. (Trad. Maria Margarida C. Calvente Barahona). Lisboa: Plátano. (1.ed., 1972)
- _____. (1982). Différance. In: _____. *Margins of Philosophy* (Trad. Alan Bass). Chicago: The University of Chicago Press. apud ARROJO, Rosemary (1993). *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1985a). Des tours de Babel. In: GRAHAM, J. (Ed.). *Difference in translation*. Ithaca and London: Cornell University Press, p.165-207.
- _____. (1985b). *The ear of the other -- otobiography, transference, translation* (Trad. Peggy Kamuf).

- New York: Stocken Books. (1.ed., 1982)
- _____. (1991). Letter to a Japanese friend (Trad. David Wood and Andrew Benjamin). In: KAMUF, P. (Ed.). *A Derrida reader: between the blinds*. New York: Columbia University Press and London: Harvester Wheatsheaf, p.270-276. (1.ed., 1987)
- _____. (1995). A escritura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas (Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva). In: _____. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, p.229-249. (1.ed., 1966)
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990a). Polysystem Theory. *Poetics Today*, Durham, v.11, n.1, p. 9-26. (1.ed., 1979)
- _____. (1990b). The position of translated literature within the literary polysystem. *Poetics Today*, Durham, v.11, n.1, p.45-51. (1.ed., 1978)
- ESTEVES, Lenita Maria Remoli (1997). Tradução fiel: a quem? a quê? por quê? *Estudos Acadêmicos Unibero*, São Paulo: Faculdade Ibero-Americana, n.5, p.64-71.
- FARIA, Zenia de (1995). *Mallarmé e o universo da leitura*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. Tese (Doutoramento em Teoria Literária) – FFLCH /USP, 1995.
- FAUSTINO, Mário (1977). Fontes e correntes da poesia contemporânea. In: _____. *Poesia-Experiência*. São Paulo: Perspectiva, p.73-206.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda (s.d.). *Novo dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- FIGUEIREDO, Luiz Antônio de (1977). *Poesia Concreta – sob o signo da estética radical*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica. Dissertação (Mestrado em Letras) -- PUC-SP, 1977.
- FILIPPIS, Raffaella de (1994). O tradutor como anjo ou demônio: os rumos da metáfora de Paulo Rónai a Derrida. *Tradterm*, São Paulo: CITRAT / FFLCH / USP, n.1, p.57-65.
- FINDLAY, Isobel M. (1995). “Word-perfect but deed-demented”: canon formation, deconstruction, and the challenge of D. H. Lawrence. *Mosaic*, Winnipeg, v.28, n.3, p.57-81.
- FISH, Stanley (1980a). How to recognize a poem when you see one. In: _____. *Is there a text in this class? The authority of interpretative communities*. Cambridge: Harvard University Press, p.322-337.
- _____. (1980b). Introduction, or how I stopped worrying and learned to love interpretation. In: _____. *Is there a text in this class? The authority of interpretative communities*. Cambridge: Harvard University Press, p.1-17.

- _____. (1992). Is there a text in this class? (Trad. Rafael Eugênio Hoyos Andrade). *Alfa*. São Paulo: UNESP, v.36, p.191-206.
- FLAUBERT, Gustave (1981). *Bouvard e Pécuchet* (Trad. Galeão Coutinho e Augusto Meyer). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- _____. (1988). *Bouvard e Pécuchet* (Adaptação Paulo Mendes Campos). São Paulo: Scipione.
- FONSECA, Maria Augusta (1982). *Oswald de Andrade*. São Paulo: Brasiliense.
- FOUCAULT, Michel (1979). What's an author?. In: HARARI, Josué (Ed.). *Textual strategies – Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Ithaca: Cornell University Press, p.141-159. (1.ed., 1969)
- FRANCHETTI, Paulo (1992). *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. 2.ed. Campinas: Editora da UNICAMP. (1.ed., 1989)
- _____. (1996). Introdução. In: FRANCHETTI et al. *Haikai*. 3.ed. Campinas: Editora da UNICAMP, p.9-65.
- GALLERY, Eunice Dutra (1987). A Antropofagia nas literaturas do Brasil e do Quebec. *Com Textos*, Belo Horizonte, n.1, p.32-34.
- GALVÃO, M., DUTRA, Waltesir (1982). Bibliografia da tradução literária. In: ROCHA et al. *A tradução da grande obra literária*. São Paulo: Álamô, p.126-141.
- GARDNER, Helen (1959). Introduction. In: _____. *The metaphysical poets*. London: Penguin Books. apud CAMPOS, A. (1965c/1968b). Atualidade dos metafísicos. In: CAMPOS, A., CAMPOS, H. *Traduzir & Trovar*. São Paulo: Papyrus, p.101-111.
- GENTZLER, Edwin (1993). *Contemporary Translation Theories*. London and New York: Routledge.
- GHIRARDI, José Garcez (1995). *John Donne e a crítica brasileira: três momentos, três olhares*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. Dissertação -- FFLCH / USP, 1995.
- _____. (1997). Contrabandistas do pensamento. *Estudos Acadêmicos Unibero*, São Paulo: Faculdade Ibero-Americana, n.6, p.47-50.
- GHIRARDI, José, MILTON, John (1998). John Donne no Brasil. *Ilha do Desterro*. Florianópolis: UFSC, n.34, p.27-51.
- GODARD, Barbara (1984). Translating and sexual differences. *Resources for Feminist Research*, v.13, n.3, p.13-16.
- GOETHE, Wolfgang Von. (1978). *Faust*. Berlin: Wilhelm Goldmann Klassiker. apud CAMPOS, H. (1981 a). A escritura mefistofélica. In: _____. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo:

Perspectiva, p.179-209.

GOMES, Aíla de Oliveira (1989a). Nota do tradutor. In: HOPKINS, G. M. *Poemas* (Trad. Aíla de Oliveira Gomes). São Paulo: Companhia das Letras, p.11-14.

_____. (1989b). Introdução. In: HOPKINS, Gerard Manley. *Poemas* (Trad. Aíla de Oliveira Gomes). São Paulo: Companhia das Letras, p.15-48.

GOMES, Eugenio (1957). John Donne e o novo mundo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 6 abr. Suplemento Literário, p.4.

GRAMSCI, Antonio (1968). *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. apud BOSI, Ecéa (1991). *Cultura de massa e cultura popular*. 8.ed. Rio de Janeiro: Vozes. (1.ed., 1972)

GRÜNEWALD, José Lino (1986). Introdução. Ezra Pound: uma dialética de formas. In: POUND, E. *Os Cantos* (Trad. José Lino Grunewald). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p.9-18.

_____. (1990). Notas a *Un coup de dés*. In: MALLARMÉ, Stéphane. *Poemas* (Trad. José Lino Grunewald). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p.127-128.

_____. (1988). *Grandes poetas da língua inglesa do século XIX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

GUARÍGLIA, Maria Virgília Frota (1996). *Insultos tradutórios: Amalio Pinheiro transductor do signo poético*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) -- PUC-SP, 1996.

GUERRA, Emilio C. (1987). Prefácio. In: MAIAKÓVSKI, Vladimir. *Antologia Poética*. 6.ed. São Paulo: Max Limonad, p.3-4. (1.ed., 1963)

GUILLORY, John (1983). The ideology of canon-formation: T. S. Eliot and Cleanth Brooks. *Critical Inquiry*, Chicago, v.10, n.1, p.173-198.

_____. (1995). Canon. In: LETRICCHIA, Frank, Mc LAUGHLIN, T. (Ed.). *Critical terms for literary study*. 2.ed. Chicago and London: University of Chicago Press, p.233-249. (1.ed., 1990)

HAROLDO, 69, encontra Homero, 2800. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 abr. 1999.

HAROLDO de Campos analisa a linguagem do autor da Fenomenologia do Espírito. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 jan. 1999. p.11.

HATHERLY, Ana (1997). Colhendo a tradição no ar. *Insula*, Madrid, n.603-604, p.11-12.

HERMANS, Theo (Ed.) (1985). *The manipulation of literature*. London and Sydney: Croom Helm.

HIRSCH, E. D. (1978). *The aims of interpretation*. Chicago: The University of Chicago Press.

- HOLANDA, Sérgio Buarque de (1949). Prefácio. In: GOETHE, J. W. *Fausto* (Trad. Jenny Klabin Segall). São Paulo: Progresso, p.9-15.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de (1980). *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*. São Paulo: Brasiliense.
- HOLZHAUSEN, Marlene (1996). *Poesia concreta: dois percursos, um diálogo*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras Humanas. Universidade de São Paulo. Tese (Doutoramento em Literatura Alemã) -- FFLCH / USP, 1996.
- HOUAISS, Antônio (1970). Prefácio. In: GOETHE, J.W. *Fausto* (Trad. Jenny Klabin Segall). São Paulo: Martins, s.p.
- _____. (1982). *Webster's Dicionário de Inglês-Português*. Rio de Janeiro: Record.
- HUTCHEON, Linda (1988). *A poetics of Postmodernism: history, theory, fiction*. London and New York: Routledge.
- _____. (1989). *The politics of postmodernism*. London and New York: Routledge.
- IVO, Ledo (1956). O consulente indesejável. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 6 out. Suplemento Literário, p.2.
- _____. (1982). Uma Temporada no Inferno e Iluminações. In: ROCHA et al. *A tradução da grande obra literária*. São Paulo: Álamô, p.66-79.
- _____. (1993). Uma temporada em Jean-Arthur Rimbaud. In: RIMBAUD, Arthur (1993). *Uma temporada no inferno & Iluminações* (Trad. Lêdo Ivo). 4.ed. Rio de Janeiro: Francisco Lopes, p.9-41. (1.ed., 1981)
- JAKOBSON, Roman. (1960). Linguistics and poetics. In: SEBEEK, T. *Style in Language*. M.I.T. apud CAMPOS, H. (1967d/1977h). Poética sincrônica. In: _____. *A arte no horizonte do provável*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, p.205-212.
- _____. (1995a). Aspectos lingüísticos da tradução. In: _____. *Lingüística e Comunicação*. 15.ed. São Paulo: Cultrix, p.63-72. (1.ed., 1959)
- _____. (1995b). Lingüística e Poética. In: _____. *Lingüística e Comunicação*. 15.ed. São Paulo: Cultrix, p.118-162. (1.ed., 1960)
- JAMESON, Fredric (1997). *As sementes do tempo* (Trad. José Rubens Siqueira). São Paulo: Ática.
- JOHNSON, Barbara (1985). Taking fidelity philosophically. In: GRAHAM, J. (Ed.). *Difference in translation*. Ithaca and London: Cornell University Press, p.142-148.
- JOYCE, James (1999). *Finnegans Wake / Finnicus revém – Livro I* (Trad. Donald Schüler). São

Paulo: Ateliê / Casa de Cultura Guimarães Rosa.

- KENNER, Hugh. (1963). Introduction. In: POUND, Ezra. *Translations*. New York: New Directions, p.9-14.
- KHOURI, Omar (1996). *Poesia visual brasileira: uma poesia na era pós-verso*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica. Tese (Doutoramento em Comunicação e Semiótica) -- PUC-SP, 1996.
- KOFFKA, Kurt (s.d.). *Princípios de psicologia da forma*. (sem referências). apud CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio, CAMPOS, Haroldo de (1987). *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva.
- KOTHE, Flávio R. (1997). *O cânone colonial*. Brasília: Editora da UnB.
- KRUPAT, Arnold (1983). Native American literature and the canon. *Critical Inquiry*, Chicago, v.10, n. 1, p.145-171.
- KUNDERA, Milan (1996). A tradução como arte da fidelidade. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 5 mai, Mais!, p.3.
- LAGES, Susana (1992). O tradutor e a melancolia. *Trabalhos em Lingüística Aplicada*, Campinas: IEL/UNICAMP, n.19, p. 91-98.
- _____. (1996). *Melancolia e tradução: Walter Benjamin e "A tarefa do tradutor"*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica. Tese (Doutoramento em Comunicação e Semiótica) -- PUC / SP, 1996.
- LANGER, Susanne K. (1957). *Problems of art*. New York: Charles Scribner's Sons. apud CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio, CAMPOS, Haroldo de (1965/1987). *Teoria da poesia concreta*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense.
- LARANJEIRA, Mário (1993). *Poética da tradução: do sentido à significância*. São Paulo: EDUSP.
- LEFEVERE, André (1982). Literary theory and translated literature. *Dispositio*, Michigan: University of Michigan, v.7, n.19-20, p.3-22.
- _____. (1985). Why waste time on rewrites?. In: HERMANS, Theo (Ed.). *The manipulation of literature: studies in literary translation*. London & Sydney: Croom Helm, p.215-243.
- _____. (1990). Translation: its genealogy in the West. In: BASSNETT, Susan, LEFEVERE, André (Eds.). *Translation, History and Culture*. London and New York: Pinter, p.14-28.
- _____. (1992a). *Translating Literature: practice and theory in a Comparative Literature context*. New York: The Modern Language Association of America.
- _____. (1992b). *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. London and New York: Routledge.

- _____. (1996). Translation and canon formation: nine decades of drama in the United States. In: ÁLVAREZ, Román, VIDAL, M. Carmen-África (Ed.). *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters, p.138-155.
- LEITE, Sebastião Uchôa (1966). Nova poética: vanguarda e participação. In: _____. *Participação da palavra poética: do modernismo à poesia contemporânea*. Petrópolis: Vozes, p.91-103.
- LEVINE, Suzanne Jill. (1983). Translation as (sub) version: on translating Infante's *Inferno*. *Sub-stance*, v.42, p.85-93. apud ARROJO, Rosemary (1994). Fidelity and the gendered translation. *TTR-Traduction, Terminologie, Recherches*. v.7, n.2, p.147-163.
- LEWIS, Philip. (1985). The measure of translation effects. In: GRAHAM, J. (Ed.). *Difference in translation*. London: Cornell University Press, p.31-62.
- LIMA, Alceu Amoroso (1959). *Quadro sintético da literatura brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro: Agir.
- LIMA, Carlos (1993) (Org.). *Rimbaud no Brasil*. Rio de Janeiro: UERJ.
- LIMA, Luiz Costa (1980). Mallarmé: a linguagem e os deuses. In: _____. *Mimesis e modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, p.152-156.
- _____. (1991). Antropofagia e controle do imaginário. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Niterói: Abralic, n.1, p.62-75.
- _____. (1996). Os nervos da nova anatomia. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 dez. Mais!, p.6.
- LIMA, Sílvia Ferreira (1994). *Galáxias. O processo criativo de Haroldo de Campos*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) -- PUC-SP, 1994.
- LULL, Janis (1994). *The metaphysical poets: a chronology*. New York: G. K. Hall.
- LYOTARD, Jean-François. (1986). *O Pós-Moderno* (Trad. Ricardo Correa Barbosa). 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio. (1.ed., 1979)
- _____. (1984). The *différend*, the referent, and the proper name. *Diacritics*, a review of contemporary criticism. v.14, n.3, p.4-14.
- MAIAKÓVSKI, Vladímir (1971). Como fazer versos. In: SCHNAIDERMAN, Boris. *A poética de Maiakóvski através de sua prosa*. São Paulo: Perspectiva, p.167-202. (1.ed., 1926)
- _____. (1987). *Antologia Poética* (Trad. Emilio C. Guerra). 6.ed. São Paulo: Max Limonad. (1.ed., 1963)
- MAIER, Carol (1985). A woman in translation, reflecting. *Translation Review*. Dallas: University of Texas, v.17, p.4-8.

- MALLARMÉ, Stéphane (1990). *Poemas* (Trad. José Lino Grünewald). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- MALTZ, Bina Frieman (1993). Antropofagia: rito, metáfora e pau-brasil. In: MALTZ, Bina, TEIXEIRA, Jerônimo, FERREIRA, Sérgio. *Antropofagia e Tropicalismo*. Porto Alegre: Editora da Universidade, p.9-39.
- MARTINDALE, Charles (Ed.) (1988). *Ovid Renewed*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MARTINS, Luis (1957). A poesia concretista. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 4 jan. Suplemento Literário, p.6.
- MARTINS, Marcia A. P. (1999). Apresentação. In: _____. *Tradução e multidisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Lucena, p.8-14.
- MASSI, Augusto (1996). Continuidade e ruptura. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 dez. Mais! p.6.
- MATTOS, Delton (Ed.) (1981). *Estudos de tradutologia*. Brasília: Kontakt.
- _____. (Ed.) (1983). *Cultura e Tradutologia*. Brasília: Thesaurus.
- MAYORAL, Teresa Cabañas (1993). *Uma poética da inversão – Poesia Concreta: da representação ao simulacro*. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem. UNICAMP. Dissertação (Mestrado em Letras na área de Teoria Literária) – IEL / UNICAMP, 1993.
- MEDEIROS, Sérgio (2000). A máquina de sonhar. *Cult – Revista Brasileira de Literatura*. São Paulo: Lemos, n.31, p.44-53.
- MEHOUDAR, Rosie (1998). *Linguagem e subjetividade nos contos indianos de Stéphane Mallarmé*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. Dissertação -- FFLCH/USP.
- MEIRA, Sílvio (1968). Prefácio. In: GOETHE, J.W. *Fausto* (Trad. Sílvio Meira). Rio de Janeiro: Agir, p.7-13.
- MEIRELES, Cecília (1953). Prefácio. In: RILKE, R.M. *Cartas a um jovem poeta e A canção de amor e morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke*. (Trad. Paulo Rónai e Cecília Meireles). Rio de Janeiro: Globo, s.p.
- _____. (1996). Homenagem a Li Po. In: PO, L.; FU, T. *Poemas Chineses* (Trad. Cecília Meireles). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p.21-23.
- MENEZES, Philadelpho (1991). *Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira*. Campinas: Editora da UNICAMP.
- MERQUIOR, José Guilherme (1965). Falência da poesia ou uma geração enganada e enganosa: os

- poetas de 45. In: _____. *Razão do poema: ensaios de crítica e estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p.33-40.
- MEYER, Augusto (1955). *Le Bateau Ivre: Análise e interpretação*. Rio de Janeiro: São José.
- MILANO, Dante (1954). Introdução. In: ALIGHIERI, Dante. *Três Cantos do Inferno*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação / Mec, p.3-7.
- MILLIET, Sergio (1956). O propósito da exposição concretista. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 22 dez. Suplemento Literário, p.6.
- MILTON, John (1995). As tradições inglesa, alemã e brasileira da tradução. In: VIEIRA, Else, BENNIBLER, Veronika. *Culturas e signos em deslocamento*. Belo Horizonte: FALE / UFMG, p.108-117.
- _____. (1996). Literary translation in Brazil. *Meta*, v.XLI, n.2, p.196-207.
- _____. (1999). Translating Latin América. In: MARTINS, Marcia A. P. (Org.). *Tradução e multidisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Lucerna, p.167-173.
- MOISÉS, Massaud (1993). *História da literatura brasileira (modernismo)*. 2.ed. São Paulo: Cultrix. v. 5.
- MOREJÓN, Julio Gregório Garcia, PORTINHO, Waldívia Marchiori (1982). Apresentação. In: ROCHA et al. *A tradução da grande obra literária*. São Paulo: Álamó, p.V- VII.
- MORENO (1998 a). O “texto palimpsesto” e a questão da fidelidade na reflexão de Haroldo de Campos sobre sua “transcrição” do *Eclesiastes*. In: *Estudos Lingüísticos* (Anais de Seminários do GEL). São José do Rio Preto: UNESP, v.27, p.751-756.
- _____. (1998b). Sobre a construção de verdades e seus interesses: alguns problemas mal resolvidos em relação à desconstrução. *Estudos Acadêmicos Unibero*, São Paulo: Faculdade Ibero-Americana de São Paulo, n. 7, p.82-86.
- MORENO, Silene, OLIVEIRA, Paulo. Da servilidade da tradução subversiva: servir a quem, por quê? *Alfa - Revista de Lingüística*. (no prelo)
- MOUNIN, George (1975). *Os problemas teóricos da tradução*. São Paulo: Cultrix.
- MUSA, Mark (1995). *Dante's Inferno* (Trad. Mark Musa). Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- MUTRAN, Munira H. (1992). A recepção de James Joyce no Brasil. In: NESTROVSKI, Arthur (Org.) *Riverrun: ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago, p.427-446.
- NESTROVSKI, Arthur (Org.) (1992). *Riverrun: ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago.

- _____. (1996a). O grande civilizador. In: _____. *Ironias da modernidade: ensaios sobre literatura e música*. São Paulo: Ática, p.53-57
- _____. (1996b). Repercussões de Joyce. In: _____. *Ironias da modernidade: ensaios sobre literatura e música*. São Paulo: Ática, p.119-131.
- NETO, João Cabral de Melo (1952). A Geração de 45. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 21 dez. apud CAMPOS, H. (1967g/1992b). O geômetra engajado. In: _____. *Metalinguagem & outras metas*. 4.ed. aum. São Paulo: Perspectiva, p.77-88.
- NÓBREGA, Thelma Médice (1991). *On the road e Pé-na-estrada: os caminhos do imaginário em tradução*. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem. UNICAMP. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Instituto de Estudos da Linguagem. UNICAMP, 1991.
- NOTT, John (1787). *Selected odes, from the persian poet Hafez, translated into English verse*. London: T. Cadell. apud VENUTI, Lawrence (1995). *The translator's invisibility*. London and New York: Routledge.
- NUNES, Benedito (1986). Antropofagismo e Surrealismo. *Remate de Males*, Campinas, n.6, p.15-25.
- NUNES, Carlos Alberto (s.d.). Nota. In: HOMERO. *Iliada* (Trad. Carlos Alberto Nunes). São Paulo: Atena, p.445.
- O Estado de São Paulo*. São Paulo, 31 jan, Cultura. (suplemento especial dedicado a James Joyce)
- OHMANN, Richard (1983). The shaping of a canon: U.S. fiction, 1960-1975. *Critical Inquiry*, Chicago, v.10, n.1, p.199-223.
- OLINTO, Heidrun Krieger (1999). Rituais estratégicos na arte de traduzir. In: MARTINS, Marcia A. P. (Org.). *Tradução e multidisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Lucerna, p.105-135.
- OLIVEIRA, Paulo Sampaio Xavier de (1999). *A televisão como "tradutora": Veredas do Grande Sertão na rede Globo*. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem. UNICAMP. Tese (Doutoramento em Linguística Aplicada) – IEL / UNICAMP, 1999.
- OS dez mais! *Folha de São Paulo*, São Paulo, 3 jan. Mais!, p.5.
- OVÍDIO, Públio (s.d.). *Trechos das Metamorfoses* (texto latino, tradução literal e notas por J.C.). 2.ed. São Paulo: Salesiana.
- PAES, José Paulo (1990). *Tradução: a ponte necessária*. São Paulo: Ática.
- _____. (1997). Introdução. In: OVÍDIO, Públio. *Poemas da carne e do exílio* (Trad. José Paulo Paes). São Paulo: Companhia das Letras, p.11-25.
- PANTIGOSO, Manuel (1980). Dos poetas mayores de la "generacion del 45": Domingos Carvalho da

- Silva y Péricles Eugênio da Silva Ramos. In: SILVA, D. C., RAMOS, P.E.S. *Poemas* (Trad. Manuel Pantigoso). Lima: Centro de Estudios Brasileños, p.9-20.
- PAZ, Octavio (1990). Traducción: literatura y literalidad. In: _____. *Traducción: literatura y literalidad*. 3.ed. Barcelona: Tusquets, p.9-27. (1.ed., 1971)
- PEIXOTO, Fernando (1986). *Maiakóvski: vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. (1.ed., 1969)
- PEREIRA, António de Oliveira (1971). *Rilke e Sá Carneiro: poetas de Orfeu*. Porto Alegre: Pontificia Universidade Católica. Tese – PUC/RS.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla (1990a). A educação escritural ou o outro Flaubert. In: _____. *Flores na escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, p.67-83.
- _____. (1990b). Literatura Comparada, intertexto e Antropofagia. In: _____. *Flores na escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, p.91-99.
- _____. (1996). Que fim levou a crítica literária? *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 ago. Mais!, p.9.
- _____. (1998). *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- PESSOA, Fernando (1967). *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*. Lisboa: Ática. apud CAMPOS, H. (1971c/1976f). O texto-espelho (Poe, engenheiro de avessos). _____. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, p.23-41.
- POE, Edgar Allan (1984). The philosophy of composition. In: _____. *Essays and Reviews*. New York: The Library of America, p.13-25.
- PORTINHO, Waldívia Marchiori, DUTRA, Waltensir (1994). Paulo Rónai, tradutor e mestre de tradutores. *Tradterm*. São Paulo: CITRAT / FFLCH / USP, v.1, p.21-30.
- POUND, Ezra (1950). *Letters. 1907-1941*. New York: Hartcourt.
- _____. (1964). *Confucius to Cummings -- an anthology of poetry*. New York: New Directions.
- _____. (1968a). How to read. In: _____. *Literary Essays of Ezra Pound*. New York: New Directions, p.15-40. (1.ed., 1929)
- _____. (1968b). The tradition. In: _____. *Literary Essays of Ezra Pound*. New York: New Directions, p.91-93. (1.ed., 1913)
- _____. (1968c). Date Line. In: _____. *Literary Essays of Ezra Pound*. New York: New Directions, p.74-87. (1.ed., 1934b)
- _____. (1995). *ABC da literatura* (Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes). 7.ed. São Paulo: Cultrix.

(1.ed., 1934a)

PRESTES, Rogério Prestes de (1997). *Um poeta de vanguarda dialoga com as artes visuais: a transcrição interpoética de Haroldo de Campos*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) -- PUC-SP, 1997.

PROENÇA FILHO, Domicio (1988). *Pós-Modernismo e literatura*. São Paulo: Ática.

_____. (1990). *A linguagem literária*. 3.ed. São Paulo: Ática.

QUATRO vezes Beckett: "Ping" ganha versão de Haroldo de Campos e Maria Helena Kopschitz. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 set. 1999.

RAJAGOPALAN, Kanavillil (1992). A insustentável seriedade da leveza: uma análise desconstrutivista do humor de J. L. Austin. *D.E.L.T.A.*, v.8, n.2, p.291-301.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva (1964). Advertência. In: POESIA GREGA E LATINA (Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos). São Paulo: Cultrix, p.7-8.

RANGE Rede entrevista Ivo Barroso (1995). Rio de Janeiro: UFRJ e Palavra / Palavra Grupo de Estudos Literários, v.1, p.25-39.

RAVVIN, Norman (1996). Foundational myths of multiculturalism and strategies of canon formation. *Mosaic*, Winnipeg, v.29, n.3, p.117-128.

REIS, Roberto (1992). Cânon. In: JOBIM, J. C. (Org.). *Palavras da crítica*. São Paulo: Imago, p.65-92.

REISS, K. (1981). Comprender un texto -- Qué significa para el traductor? In: MATTOS, D. (Ed.). *Estudios de Tradutologia*. Brasília: Kontakt, p.33-49.

REVISTA do Brasil. n.32, fev. 1941. apud MUTRAN, Munira H. (1992). A recepção de James Joyce no Brasil. In: NESTROVSKI, Arthur (Org.). *Riverrun: ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago.

RILKE, Rainer Maria (1993a). *Poemas* (Trad. José Paulo Paes). São Paulo: Companhia das Letras.

_____. (1993b). *Senhor, é tempo. Poemas selecionados* (Trad. e Org. Karlos Rischbieter). Curitiba: Posigraf.

RISÉRIO, Antonio, SOUZA, Paulo César (1991). Nota dos tradutores. In: HUIDOBRO, Vicente. *Altazor e outros poemas* (Trad. Antonio Risério e Paulo César Souza). São Paulo: Art, p.7.

ROCHA, Daniel S. et al. (1982). *A tradução da grande obra literária*. São Paulo: Álamo.

RODRIGUES, Antonio Medina (1980). *Odorico Mendes: tradução da épica de Virgílio e Homero*.

São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. Tese (Doutoramento em Literatura Brasileira) -- FFLCH / USP, 1980.

RODRIGUES, Cristina Carneiro (1998). *Tradução e diferença: uma proposta de desconstrução da noção de equivalência em Catford, Nida, Lefevere e Toury*. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas. Tese (Doutoramento em Linguística) -- IEL / UNICAMP, 1998.

ROMERO, Sílvio (1953). *História da literatura brasileira*. 5.ed. Rio de Janeiro: José Olympio. apud PAES, José Paulo (1990). *Tradução: a ponte necessária*. São Paulo: Ática.

RÓNAL, Paulo (1952). *Escola de tradutores*. Rio de Janeiro: MEC. (2.ed., ampl., 1956)

_____. (1976). *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: Educom. (2.ed.aum., 1981)

_____. (1982). Mar de histórias. In: ROCHA et al. *A tradução da grande obra literária*. São Paulo: Álamó, p.1-19.

RORTY, Richard. (1979). *Philosophy and the mirror of nature*. Princeton and New Jersey: Princeton University Press.

_____. (1982). *Consequences of Pragmatism*. Brighton: Harvester.

_____. (1989). *Contingency, irony, and solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press.

_____. (1991). Introduction: Pragmatism and post-Nietzschean philosophy. In: _____. *Essays on Heidegger and others*. Cambridge: Cambridge University Press, p.1-6.

ROSA, Rafael Vogt Maia (1999). Faltam traduções de 31 livros no Brasil. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 3 jan. Mais!, p.8.

ROSS, Stephen David (1990). Translation as transgression. *Translation Perspectives*, Binghamton: State University of New York, n.V, p.25-42.

SACERIO-GARI, Enrique (1984). El despertar de la forma en la poesia concreta. *Revista Iberoamericana*, Madrid, n.126, p.165-174.

SANTAELLA, Lucia (1986). *Convergências: poesia concreta e tropicalismo*. São Paulo: Nobel.

_____. (1992). *A assinatura das coisas*. Rio de Janeiro: Imago.

SANTIAGO, Silviano (1978). *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva.

SAVARY, Olga (1989). Nota da tradutora. In: _____. *Haicais de Bashô*. São Paulo: Hucitec, p.9.

- SCHÜLER, Donaldo (1999). Introdução. In: JOYCE, James. *Finnegans Wake / Finnicius revém* – Livro I (Trad. Donaldo Schüler). São Paulo: Ateliê / Casa de Cultura Guimarães Rosa, p.13-25.
- SCHWARTZ, Adriano (1996). Apaixonados e furiosos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 dez. Mais!, p.5.
- SCHWARZ, Roberto (1989a). Marco histórico. In: _____. *Que horas são? Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, p.57-66.
- _____. (1989b). Nacional por subtração. In: _____. *Que horas são? Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, p.29-48.
- SCOTT-BUCCLEUCH, Robert (1982). A Bagaceira. In: ROCHA et al. *A tradução da grande obra literária*. São Paulo: Álamô, p.102-120.
- SCRAMIM, Susana Célia Leandro (1991a). *Para além do “cisco do sol no olho”*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) -- UFSC, 1991.
- _____. (1992). Para além do princípio da tradução (uma teoria da tradução, segundo Haroldo de Campos). *Travessia*, Florianópolis: UFSC, n.25, p.139-144.
- SELIGMANN-SILVA, Marcio (1997-98). Haroldo de Campos: tradução como formação e “abandono” da identidade. *Revista USP*, São Paulo, n.36, p.159-171.
- SEVCENKO, Nicolau (1993). O enigma pós-moderno. In: CARDOSO DE OLIVEIRA et al. *Pós-Modernidade*. 4.ed. Campinas: Editora da UNICAMP, p.43-55.
- SILVA, Domingos Carvalho da (1966). O modernismo e a geração de 45. In: _____. *Eros & Orfeu*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, p.119-147.
- _____. (1980). *Múltipla Escolha*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- SILVEIRA, Brenno (1954). *A arte de traduzir*. São Paulo: Melhoramentos.
- SILVEIRA, Leonardo Augusto da (1996). Cânon e poder. *Qfwfq*, Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, v.2, n.1, p.30-41.
- SIMÕES, João Gaspar (1957). A poesia segundo G.M.Hopkins. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1 jun. Suplemento Literário, p.4.
- SIMON, Iumna Maria (1990). Esteticismo e participação. *Novos Estudos do CEBRAP*, São Paulo: Editora Brasileira de Ciências, n.26, p.120-140.
- SIMON, Iumna Maria, DANTAS, Vinícius (1982). *Poesia Concreta*. São Paulo: Abril.

- SIMON, Sherry (1996). *Gender in translation: cultural identity and the politics of transmission*. London and New York: Routledge.
- SMITH, Barbara Herrnstein (1983). Contingencies of value. *Critical Inquiry*, Chicago, v.10, n.1, p 1-35.
- SODRÉ, Nelson Werneck (1995). *História da literatura brasileira*. 9.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. (1.ed., 1938).
- SOUSA, Afonso Félix de (1985). Introdução. In: DONNE, John. *Sonetos de meditação* (Trad. Afonso Félix de Sousa). São Paulo: Philobiblion, p.9-16.
- SOUZA, J.B.M. (1970). Prefácio. In: TEATRO GREGO (Trad. J. B. Mello e Souza). Rio de Janeiro: W.M. Jackson, p.V-XVIII.
- SOUZA, Ana Helena Barbosa Bezerra de (1993). *A tradução dos poetas metafísicos ingleses por Augusto de Campos*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. Dissertação -- FFLCH / USP, 1993.
- SPINA, Segismundo (1956). *Apresentação da Lírica Trovadoresca* (introdução, antologia crítica e glossário). Rio de Janeiro: Acadêmica.
- SUKMAN, H. (1993). O Gênesis segundo o poeta. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 jun., B, p.1-2.
- TELES, Gilberto Mendonça (1992). *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. 11.ed. Petrópolis: Vozes.
- THEODOR, Erwin (1976). *Tradução: ofício e arte*. São Paulo: Cultrix / EDUSP.
- _____. (1982). Prefácio: Traduzir, para quê? In: ROCHA et al. *A tradução da grande obra literária*. São Paulo: Álamô, p.VIII-XIX.
- TOLENTINO, Bruno (1994a). Crane anda para trás feito caranguejo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 3 set. Cultura, p.1-2.
- _____. (1994b). Criticado prefere esbravejar a argumentar. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 set., Cultura, p.1.
- VAN PEER, Willie (1996). Canon formation: ideology or aesthetic quality? *British Journal of Aesthetics*, Oxford, v.36, n.2, p.97-108.
- VASCONCELOS, Mauricio Salles de (1994). *Iluminações da modernidade: uma caminhada com Rimbaud*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. Tese (Doutoramento em Teoria Literária / Literatura Comparada). – FFLCH / USP, 1994.

- VENTURA, Roberto (1997). Um artífice da linguagem – Augusto e Haroldo de Campos estudam a poética de *Os Sertões*, de Euclides. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 ago. Mais! p.13.
- VENUTI, Lawrence (1995). *The translator's invisibility: a history of translation*. London and New York: Routledge.
- VIANNA, Thereza Christina Vicente (1996). Cânone e literatura menor. *Qfwfq*, Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, v.2, n.1, p.7-29.
- VIEIRA, Else R.P. (1992). *Por uma teoria pós-moderna de tradução*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Tese (Doutoramento em Letras / Literatura Comparada) – FALE / UFMG, 1992.
- _____. (1998). Um mundo metafísico nos trópicos. *Ilha do Desterro*. Florianópolis: UFSC, n.34, p.57-75.
- _____. (1999). Liberating Calibans: readings of Antropofagia and Haroldo de Campos' poetics of transcreation. In: BASSNETT, Susan, TRIVERDI, Harish (Eds.). *Post-colonial translation*. London New York: Routledge, p.95-113.
- VIEIRA, Yara Frateschi (1984). Provecta Provença: reflexões a propósito de uma tradução de Arnaut Daniel. In: SIMON, Iumna Maria (Org.). *Território da Tradução*. Campinas: UNICAMP, p.231-238.
- VINAY, J.P., DARBELNET, J. (1958). *Stylistique comparée du français et le l'anglais*. Paris: Didier.
- VIZIOLI, Paulo (1991). *James Joyce e sua obra literária*. São Paulo: Pedagógica e Universitária.
- VON FLOTOW, Luise (1991). Feminist translation: contexts, practices and theories. *TTR – Études sur le texte et ses transformations*. v.4, n.2, p.69-84.
- VON HALLBERG, Robert (1983). Editor's introduction. *Critical Inquiry*, Chicago, v.10, n.1, p.iii-vi.
- WANDERLEY, J. (1983). *A tradução do poema. Notas sobre a experiência da Geração de 45 e dos concretos*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) -- PUC / RJ, 1983.
- WYLER, Lia Carneiro da Cunha Alvarenga (1995). *A tradução no Brasil: o ofício invisível de incorporar o outro*. Rio de Janeiro: Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) -- ECO / UFRJ, 1995.
- YEATS, William Butler (1994). *Poemas* (Trad. Paulo Vizioli). São Paulo: Companhia das Letras.
- ZAGURY, Eliana (1982). Cem anos de solidão. In: ROCHA et al. *A tradução da grande obra literária*. São Paulo: Álamô, p.20-29.