

Olhares em trânsito pela tradição: Os Irmãos Campos tradutores

Luciana de Mesquita Silva

RESUMO: Este trabalho visa a desenvolver uma análise da teoria e da prática tradutórias de Augusto e Haroldo de Campos, especificamente no que diz respeito ao campo da tradução de poesia e de prosa em que a palavra é vista como objeto. Nesse sentido, pretende-se verificar de que modo tais intelectuais latino-americanos transitam não só pela tradição universal, mas também pela local.

Palavras-chave: Tradução; Tradição; Irmãos Campos

Ao longo da história, verifica-se a existência de variadas formas de se conceber a tradução literária no Ocidente. André Lefevere, no texto “Translation Studies”, demonstra que durante muito tempo o pensamento tradutório se manteve estruturado por uma base normativa. Isso pôde ser observado a partir dos anos 30 do século XX e, mais precisamente, após a Segunda Guerra Mundial, época marcada pelo surgimento da tradução como uma disciplina lingüística. Nesse período, o conceito predominante era o de equivalência, a partir do qual se considerava a palavra como unidade de tradução: “Traduzir consiste em reproduzir na língua-alvo o equivalente natural mais próximo da mensagem da língua-fonte, primeiro quanto ao sentido, depois quanto à forma” (NIDA, TABER, 1974:12). Logo, baseado em concepções de tradução como, por exemplo, a substituição de material textual de uma língua por material textual de outra língua (John C. Catford), o papel do tradutor seria o de realizar a passagem de um código-sistema de signos a outro código-sistema de signos. Na visão de Lefevere, essa primeira fase relativa à corrente tradutória de base lingüística se concentrou em critérios anistóricos e descontextualizados.

Com o advento da segunda fase desse pensamento, buscou-se focalizar o texto como unidade de tradução. Essa nova abordagem, proposta por estudiosos como Juliane House e Peter Newmark, trouxe uma dimensão funcional da análise do processo de tradução e dos textos traduzidos. Todavia, a predominância do conceito “equivalência”, ainda nessa fase, foi um fator que contribuiu, segundo Lefevere, para a estagnação do pensamento sobre tradução.

Em contraste com os estudos tradutórios de base lingüística surgiu, após os anos 30 do século XX, uma abordagem hermenêutica. De acordo com essa perspectiva, a tradução seria

vista como interpretação e o tradutor adquiriria o status de mediador entre dois textos, o que viria de encontro à imagem tradicional do tradutor como descobridor de equivalências.

Anos mais tarde, durante as décadas de 70 e 80 do século XX, presenciou-se o que se denominou de “virada cultural” nos Estudos da Tradução, a partir da qual alguns estudiosos passaram a avaliar a tradução como um processo de negociação entre duas culturas. Um desses teóricos é Itamar Even-Zohar que, baseado no formalismo russo e na teoria literária, concebe a literatura como sistema, dinâmico e complexo, inserido em uma rede de relações caracterizada pela constante alteração nos valores de obras e gêneros. Sob esse viés, dever-se-ia considerar o lugar que a tradução ocupa dentro do sistema literário da língua-meta e não mais o texto traduzido somente como aquele que refletiria o original com brilho e precisão.

A despeito de a teoria da tradução literária ser abordada por meio de diferentes concepções ao longo do tempo, pode-se apontar a tradução de poesia como ponto crítico constante. Para muitos estudiosos, esse tipo de tradução é impossível ou, ao ser realizado, acaba por ser relegado a uma condição de inferioridade com relação ao texto original. Emil Staiger, no livro *Conceitos Fundamentais da Poética*, discorre a respeito das características que compõem o gênero lírico, enfatizando aspectos como a significação das palavras e a musicalidade. Ele propõe que

no caso das onomatopéias, um tradutor engenhoso poderá sair-se bem. Entretanto, é muito improvável que palavras com o mesmo sentido em línguas diversas tenham também a mesma unidade lírica de sons e significação (STAIGER, 1972: 22).

Tal pensamento é acompanhado da seguinte conclusão: “a poesia autenticamente lírica é singular e irreproduzível” (STAIGER, 1972: 51). Em contraposição à postura dos estudiosos que, como Staiger, fazem referência à impossibilidade de tradução de textos poéticos, destaca-se, no Brasil, o trabalho criativo de Haroldo e Augusto de Campos.

A POESIA CONCRETA E A TRADIÇÃO

A tarefa tradutória dos Irmãos Campos está diretamente relacionada ao Movimento Concretista, lançado por eles, juntamente com Décio Pignatari, no Brasil dos anos 50 do século XX. Tal movimento surgiu como uma reação à poesia praticada pelos seus contemporâneos - os escritores da geração de 45 (com exceção de João Cabral de Melo Neto).

Nesse sentido, a poesia concreta, em contraposição ao verso como medida rítmico-formal e ao trabalho poético caracterizado por um tom confessional e sentimental, trouxe à luz o uso de variadas técnicas de fragmentação de palavras, idéias, frases, com o intuito de apresentar a realidade do poema em si. Nas palavras de Augusto de Campos, no ensaio “Poesia Concreta”, “o núcleo poético é posto em evidência não mais pelo encadeamento sucessivo e linear dos versos, mas por um sistema de relações e equilíbrios entre quaisquer partes do poema” (CAMPOS, A. de, 1987: 51).

Os poetas concretos se inspiraram em campos artísticos distintos para compor seus trabalhos: na música, de Webern, no cinema, de Eisenstein e nas artes plásticas, de Mondrian e Max Bill. Com relação às influências provenientes da literatura, pode-se verificar um diálogo com as vanguardas do início do século XX, especialmente o Movimento Futurista e o Dadaísmo, e uma tendência a se focalizarem determinados nomes consagrados na tradição literária por trazerem inovações para o estilo poético. Nesse sentido, são considerados como principais precedentes da poesia concreta os trabalhos de Mallarmé, James Joyce, Ezra Pound e e.e.cummings. Tais escritores tiveram obras ou partes delas traduzidas para a língua portuguesa pelas mãos dos Irmãos Campos.

Mallarmé publicou *Un Coup de Dés*, o chamado “poema-planta”, em 1897, promovendo uma abertura para a utilização dinâmica dos recursos tipográficos e conferindo destaque à espacialização visual do poema sobre a página. Com a sentença “subdivisões prismáticas da Idéia”, tal poeta procurou definir seu método compositivo. De acordo com Augusto de Campos, no texto “Pontos-Periferia-Poesia Concreta”, “corolário primeiro do processo mallarmeano é a exigência de uma tipografia funcional, que espelhe com real eficácia as metamorfoses, os fluxos e refluxos de pensamento” (CAMPOS, A. de, 1987: 24).

No que diz respeito a James Joyce, autor de *Finnegans Wake* (1922-1939), o romance-poema em que se destaca a construção circular que o aproxima do ciclo mallarméano de *Un Coup de Dés*, pode-se perceber a “técnica do palimpsesto”, composta de narração simultânea através de associações sonoras. Outra contribuição de Joyce é a criação do termo “verbivocovisual”, muito utilizado para se fazer referência à estrutura da poesia concreta.

De Ezra Pound e seus *The Cantos*, iniciado em 1917, provém a teoria do ideograma aplicada à poesia. Segundo Augusto de Campos, Pound chegou à sua concepção por intermédio da música e do ideograma chinês, este último a partir do estudo do sinólogo Ernest

Fenollosa (CAMPOS, A. de, 1987: 28). Poeta cujo lema era “Make it new” (“Transforme-o em novo”), Pound é considerado a figura mais importante no que diz respeito à tradução de poesia no contexto inglês e grande será sua influência no trabalho poético, teórico e tradutório dos Irmãos Campos.

Na poesia de e.e.cummings, há a desintegração do vocábulo que promove a evidência de seus elementos formais, visuais e fonéticos. Poeta-inventor, cummings “leva o ideograma e o contraponto à miniatura” (CAMPOS, A. de, 1987: 28). Com isso, oferece dinamização para o poema e, conseqüentemente, multiplica suas direções de leitura. A essa característica é somado o rigor com o qual as estruturas poéticas são organizadas.

As composições e teorizações desses “poetas da inovação” serviram de base para o Concretismo. No entanto, os concretos não se concentraram apenas na tradição poética ocidental. Seguindo a atitude de Pound, Haroldo de Campos abre espaço, em uma seção do livro *A Arte no Horizonte do Provável*, para a literatura oriental. Assim, no que diz respeito à poesia japonesa, ela possui “uma impressionante tradição de síntese absoluta e apresentação direta: o *haikai*, poema de 17 sílabas, que se desenvolveu no chamado período Tokugawa (1660-1694)” (CAMPOS, H. de, 1977:55). O destaque às imagens e a concisão dessa poesia exerceram um papel importante não só na estruturação da poesia concreta, mas também no reencontro dos concretistas com a própria tradição brasileira.

Na entrevista “Minha Relação com a Tradição é Musical”, Haroldo de Campos afirma que por meio da síntese ideogrâmica, “oriental”, em contraposição à discursividade do verso tradicional, a poesia concreta reencontrou-se, “num outro nível, com as ‘estruturas elementares’, os quase-haicais, da poesia ‘pau-brasil’ oswaldiana...” (CAMPOS, H. de, 1992: 264). Além do trabalho de Oswald de Andrade, os concretistas se valeram do construtivismo poemático de João Cabral de Melo Neto e da criação de palavras compostas de Sousândrade, poeta da segunda geração romântica que foi reposto em circulação por meio do livro *Re/Visão de Sousândrade*, de Augusto e Haroldo de Campos, após anos de exclusão pela crítica.

Nesse sentido, os concretos transitaram por diferentes tradições e não só retornaram ao passado, como também tiveram uma tomada de consciência com relação ao presente. Sua atitude se distancia um pouco da proposta de T.S.Eliot no ensaio “Tradição e Talento Individual”:

O sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura européia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea (ELIOT, 1989:39).

Isso porque Eliot ofereceu um caráter bastante abrangente para o conceito de tradição ao sugerir ao escritor que voltasse a toda a literatura do passado. Porém, o que os concretos optaram por fazer, inspirados na concepção de *paideuma*, de Pound, foi “colher no ar essa tradição viva”, selecionando autores e obras que se debruçassem nas especificidades formais e criativas do poema. Tal ênfase oferecida ao caráter inventivo (como o próprio Augusto de Campos se refere à poesia concreta) ultrapassou os limites do fazer poético para alcançar a teoria e a realização de tradução de poesia por parte dos Irmãos Campos.

A TRANSCRIÇÃO DE HAROLDO DE CAMPOS

No que tange à teoria da tradução diante de textos literários, e, especialmente, de poesia, Haroldo de Campos demonstra um distanciamento da postura logocêntrica de Emil Staiger, para o qual a tradução poética seria uma atividade que submeteria a língua do texto original às limitações da língua da tradução. Dessa forma, apesar de reconhecer a impossibilidade como parte da essência da tradução de poesia, Haroldo de Campos aponta para “a arte de traduzir poesia sob a categoria da criação” (CAMPOS, H. de, 1977: 121). Para tanto, ele encontra notadamente em Roman Jakobson, Walter Benjamin e Ezra Pound subsídios para conferir sustentação não só à sua teoria, como também à sua prática tradutória.

Para Jakobson, em “Aspectos Lingüísticos da Tradução”, “as equações verbais são elevadas à categoria de princípio constitutivo do texto” (JAKOBSON, 1969: 72). Assim, por possuir elementos específicos que transmitem uma significação própria, “a poesia, por definição é intraduzível. Só é possível a transposição criativa” (JAKOBSON, 1969: 72). Haroldo de Campos, para denominar o processo de tradução poética, acrescenta ao termo cunhado por Jakobson os vocábulos *recriação* e *transcrição* (CAMPOS, H. de, 1977: 143).

Walter Benjamin, em seu ensaio “A Tarefa - Renúncia do Tradutor”, afirma que ao tradutor cabe “redimir na própria a pura língua, exilada na estrangeira, liberar a língua do cativo da obra por meio da recriação” (BENJAMIN, 2001: 211). Com essa visão, tal

teórico alemão modifica a tradicional concepção de tradução “servil”, que deveria ser responsável por trazer o conteúdo do texto original. Para ele, isso seria uma má tradução, caracterizada pela “transmissão inexata de um conteúdo inessencial” (BENJAMIN, 2001: 191), uma vez que o que se deve recuperar é a forma. Haroldo de Campos expressa estar em conformidade com essa postulação:

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

Ezra Pound, que vê a tradução como um processo de recriação, traduziu textos como poesias chinesas e toscanas e trovas provençais, ampliando, assim, o sistema de literatura traduzida na Inglaterra. Haroldo de Campos compara a atividade tradutória de Pound com a de Hölderlin, que foi duramente criticado pela tradução criativa de textos de Sófocles, afirmando que Hölderlin “transubstancia a linguagem do original na linguagem da tradução como o oficiante-hermeneuta de um rito sagrado que procurasse conjurar o verbo primordial”, enquanto que Pound exerce “a tradução como uma didática, como uma forma crítico-criativa de inventar” (CAMPOS, H. de, 1977: 97). Apesar da diferença na maneira de tais tradutores trabalharem, deve-se destacar o fato de ambos compartilharem da importância da forma na tradução poética.

Haroldo de Campos se apropria criticamente desses modelos para desenvolver seu pensamento com relação à tradução de poesia e de prosa que a ela se equivalha em problematidade. No texto “Da Tradução como Criação e como Crítica”, ele mostra que se valeu da recriação para reconfigurar as características formais do poema “Sierguiéiu Iessiêmiu”, de Maiakovski. Em suas palavras, “foi, para nós, a melhor *leitura* que poderíamos jamais ter feito do poema, colando-o à sua matriz teórica e revivendo a sua *praxis*, uma leitura verdadeiramente crítica” (CAMPOS, H. de, 1992: 45). Como ilustração, Haroldo de Campos seleciona uma passagem do poema em que se faz evidente a aliteração: “Gdié on / bronze zvon / ili granita gran”. Assim, ao contrário de realizar uma tradução literal, que seria “onde o ressoar do bronze ou a aresta de granito” (CAMPOS, H. de, 1992: 45), ele ultrapassa o sentido do verso e substitui o substantivo “aresta” pelo adjetivo “grave”: “Onde/ o som do bronze/ ou o grave granito” (CAMPOS, H. de, 1992: 45).

Em outro texto, “Transluciferação Mefistofáustica”, presente no livro *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, Haroldo de Campos realiza comentários a respeito de sua tradução da segunda parte do *Fausto*, formulando argumentos quanto ao seu método de trabalho.

Interessante se torna, inicialmente, analisar os títulos citados. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* remete ao título do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, ao mesmo tempo em que faz referência a um clássico do Romantismo alemão. Nota-se, portanto, a criação de um jogo em que uma obra artística proveniente de um contexto periférico é justaposta a um romance canônico. Ao tomar essa atitude, Haroldo de Campos procura se distanciar de uma estrutura baseada em hierarquias.

Quanto a “Transluciferação Mefistofáustica”, há uma composição de palavras que refletem a própria teorização tradutória de Haroldo de Campos. Para ele, a concepção “angelical” de Benjamin - “liberar a língua pura cativa no original”- pressupõe, na verdade, uma atitude luciferina, uma vez que

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 (CAMPOS, H. de: 1981: 180).

No vocábulo “transluciferação”, a utilização do prefixo “trans-” conduz à idéia de “movimento através de”, expressa também por “transcrição”, “transparadisação”, “transluminância” (CAMPOS, H. de, 1987: 65). A segunda palavra composta, por sua vez, faz referência a dois personagens da obra de Goethe: Fausto e Mefistófeles. Fausto é um velho cientista que se sente insatisfeito com o que realizou, já que pensa ter sacrificado sua juventude, além de nunca ter encontrado um grande amor. Diante disso, Mefistófeles oferece a ele a mocidade perdida, dinheiro e o amor de uma mulher. Em troca, Fausto teria que lhe oferecer sua alma. Logo, Mefistófeles poderia simbolizar a tradução, já que a ela é conferida uma esfera satânica. Por outro lado, Fausto estaria relacionado ao texto original, que se doaria à tradução, mas receberia de volta sua preservação e renovação, uma vez que na tradução, segundo Benjamin, “a vida do original alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e vasto desdobramento” (BENJAMIN, 2001:195). O posicionamento das palavras - “Mefisto” antecede “Fausto” - deve ser um fator de observação: ele sugere que à tradução cabe se movimentar ativamente ao encontro do texto original, de maneira a lhe oferecer nutrimento e acrescentar-lhe algo de novo.

Retornando ao texto de Haroldo de Campos, o poeta-transfigurador demonstra que ao contrário de se buscar reproduzir o conteúdo do texto original ao inscrevê-lo na língua do tradutor, torna-se questão primordial traduzir a forma. Tal atitude teria como objetivo “chegar ao poema transcriado como re-projeto isomórfico do poema originário” (CAMPOS, H. de, 1981:181). Destarte, a primazia pelo formato do poema remete aos postulados do Concretismo.

Na seqüência de comentários realizados por Haroldo de Campos com relação à tradução da segunda parte do *Fausto* de Goethe, podem-se destacar alguns pontos que refletem sua própria teorização. Em um fragmento composto por séries fono-semânticas, referentes à fala do personagem Grifo, Haroldo de Campos realiza uma transcrição que procura expressar essas particularidades: “Gri não de gris, grisalho, mas de Grifo! / Do gris de giz, do grisalho de velho / Ninguém se agrada. O som é um espelho / Da origem da palavra, nela inscrito” (CAMPOS, H. de, 1981:182). Ao se referir a tais ações, Haroldo defende a idéia de que “na tradução, mais do que em nenhuma outra operação literária, se virtualiza a noção de mimese, não como teoria da cópia ou do reflexo salivar, mas como produção da di-ferença no mesmo” (CAMPOS, H. de, 1981:183). Nas duas cenas finais do *Fausto*, subverte a métrica, ao utilizar como medida de base o verso decassílabo, e a rima, incorporando a assonância e a rima imperfeita. Mais uma vez, portanto, ele reproduz a teoria na prática, já que argumenta que “o transcriador não pode contentar-se com o jogo parco das rimas terminais e a compulsão da métrica” (CAMPOS, H. de, 1981: 189). Com isso, ele aplica na tradução uma das especificidades da poesia concreta. No que tange à recriação do “Coro dos Lêmures”, o tradutor-concretista procura produzir um efeito de toada, baseando-se em *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto. Após esse trecho, uma seqüência de palavras compostas criadas por Goethe são reconfiguradas por Haroldo de Campos que, inspirado nas composições vocabulares de *Taturema* e *O Inferno de Wall Street*, de Sousândrade, cria versos como “conjurogesticulante como um fantásmeo cabeça-de-tropa” (CAMPOS, H. de, 1981:193). A opção pelos neologismos em língua portuguesa mostra que em vez de Haroldo de Campos aporuguesar o alemão, ele germaniza o português, alargando-lhe as fronteiras.

Outro importante aspecto da teorização tradutória de Haroldo de Campos diz respeito à maneira de se encarar a tradição. A tradução representa não só a leitura da tradição universal, como também do acervo local, porque

se o poeta-tradutor, em seu estoque mobilizável de formas significantes, não estiver ao nível curricular da melhor e mais avançada poesia do seu tempo, não poderá

reconfigurar, síncrono-diacronicamente, a melhor poesia do passado (CAMPOS, H. de, 1981:185).

Dessa forma, pode-se observar que Haroldo de Campos transita em tradições distintas, o que nos remete ao conceito de “mirada estrábica”, de Ricardo Piglia, em “Memoria y tradición”: “há que se ter um olho posto na inteligência européia e o outro posto nas entranhas da pátria”¹ (PIGLIA, 1990: 61, minha tradução). Além disso, encontra-se no final de seu texto uma definição de tradução “como transfusão. De sangue. Com um dente de ironia poderíamos falar em vampirização, pensando agora no nutrimento do tradutor” (CAMPOS, H. de, 1981:208). Essa imagem de violação, que revela um caráter antropofágico, representa a maneira de se olhar para a tradição: não de maneira passiva e reverente, mas criticamente, com o objetivo de abastecer seu motor, o qual, freqüentemente, “é a ruptura, a quebra, a descontinuidade, a dessacralização pela leitura ao revés” (CAMPOS, H. de, 1981: 208).

AUGUSTO DE CAMPOS: TRADUÇÃO COMO DEGLUTIÇÃO

A tradução mostra-se essencial para Augusto de Campos devido aos seguintes motivos: “1. É um desafio. 2. Um prazer. 3. Um modo de conversar com os poetas que mais admiro. 4. Uma crítica do fazer poético. 5. Uma disciplina do Ego” (CAMPOS, A. de, 1982: 94). Esse comentário sugere uma desmistificação da concepção de tradução como repetição do texto original, o que a relega a uma posição secundária. Em contraposição a tal idéia, a tradução representa, na visão de Augusto de Campos, uma forma de aprendizado: contribui para uma aproximação dos mais variados trabalhos poéticos, confere respaldo à própria produção do poeta-tradutor e chama sua atenção no uso da subjetividade. Augusto de Campos termina suas considerações acrescentando o sexto motivo, ao argumentar que a tradução é

uma forma de devolver à coletividade os conhecimentos que adquiri, tornando acessíveis realizações afastadas do convívio da maioria, pelo idioma e pela dificuldade do texto, mas que a meu ver constituem alimento básico para a renovação da experiência humana (CAMPOS, A. de, 1982: 94).

¹ Texto original: “Hay que tener um ojo puesto em la inteligencia europea y el outro puesto em las entrañas de la pátria”.

O que o concretista-tradutor discorre nessa afirmação pode ser percebido em traduções de obras como as de poetas provençais (distanciadas no tempo) e de poetas metafísicos ingleses (de difícil entendimento), as quais fazem parte de *Verso, Reverso, Controverso*.

Nesse livro, Augusto de Campos, além de reunir algumas de suas traduções poéticas, traz ao leitor informações a respeito de cada autor traduzido. Em adição, no prefácio, que reproduz o próprio título do livro, destacam-se declarações que conduzem à maneira de Augusto de Campos considerar a tradução.

Primeiramente, a escolha das palavras que compõem o título leva a uma reflexão. Tomando como referência o que é exposto por Else Vieira, no artigo “Fragmentos de uma História de Travessias: Tradução e (Re)criação na Pós-modernidade Brasileira e Hispano-americana”, pode-se advogar que a palavra “reverso” se liga à idéia de oposição, mas também sugere repetição - construir o verso novamente, reescrever, recriar - enquanto “controverso” está relacionado a contestação. Assim, o que pode ser, inicialmente, avaliado como uma simples recorrência do vocábulo “verso”, ao ser analisado cuidadosamente, alude à visão tradutória de Augusto de Campos: ele busca traduzir textos que se encontram no reverso da literatura canonizada e que, devido a esse fator, são objeto de controvérsias (VIEIRA, 1996: 73).

Focalizando propriamente o prefácio de *Verso, Reverso, Controverso*, Augusto de Campos se refere ao modo de se aproximar dos poetas que traduz: “A minha maneira de amá-los é traduzi-los. Ou degluti-los, segundo a Lei Antropofágica de Oswald de Andrade: só me interessa o que não é meu” (CAMPOS, A. de, 1988: 7). Nesse sentido, a tradução para Augusto de Campos propõe um olhar crítico sobre o texto estrangeiro para que sua versão para a língua materna supere a idéia de cópia e venha a se tornar um produto que traga algo de acréscimo. Esse aspecto não se restringe ao plano teórico e tange também a prática tradutória de Augusto de Campos.

Um dos exemplos que demonstram essa especificidade é a tradução do poema *The Sick Rose*, de William Blake, nascido na Inglaterra do século XVIII e conhecido por gravar muitos de seus poemas em pratos de cobre, seguidos de ilustrações e imagens decorativas. Em português, com o título de *A Rosa Doente*, o texto poético de Blake não é reproduzido com sua forma original, em verso. Em vez disso, o leitor é surpreendido com seqüências lingüísticas dispostas no formato de uma rosa, o que expressa uma atitude antropofágica de Augusto de Campos. No entanto, ao contrário de a transcrição seguir o movimento de dentro para fora, assemelhando-se ao florescer da rosa, ela acompanha o trajeto do exterior para o

interior. A escolha dessa estrutura alude ao próprio conteúdo do poema, já que a rosa encontra-se doente e acaba perdendo sua vida. A criação de uma forma diferenciada para o poema em questão remete à presença de uma das características que marcam a poesia concreta.

Ao final da página, há a assinatura de William Blake seguida da de Augusto de Campos, o que expressa um trânsito de mão dupla entre autor e tradutor. Tal atitude do poeta-deglutidor se faz presente em outra ocasião. Antecedendo o prefácio do livro, encontra-se um texto que mescla a poesia provençal de Bernart de Ventadorn com sua tradução por Augusto de Campos. Nesse produto híbrido, são formadas palavras que incorporam original, com letras de formato clássico, e tradução, cujas letras sugerem um caráter moderno. A diferença nas letras também é visível nas assinaturas do autor e do tradutor. Outro fator de destaque é o título do poema: *Intradução*. Tal neologismo pode se configurar como um jogo entre as palavras “introdução” e “tradução”, fazendo referência à posição inicial que o texto ocupa. Porém, ao analisar-se o trabalho poético criticamente, sua estrutura conduz ao pensamento de que o uso do prefixo “in-” atrelado ao vocábulo “tradução” propõe a idéia de negação.

A questão da presença de dupla assinatura (autor e tradutor) e da suposta defesa do não-traduzir remete a uma reflexão a respeito da forma de se encarar a tradição. Segundo a visão logocêntrica, o texto traduzido sempre está em posição de inferioridade com relação ao texto original, principalmente, em se tratando de poesia. O que Augusto de Campos faz é o reverso: ele desconstrói a hierarquização entre autor/original e tradutor/tradução, sugerindo uma imagem de tradução que se distancie de uma tendência depreciativa e se aproxime da proposta de Pound - tradução como recriação.

Retornando ao prefácio de *Verso, Reverso, Controverso*, destacam-se mais argumentos teórico-tradutórios de Augusto de Campos. Um deles se segue: “Tradução para mim é *persona*. Quase heterônimo. Entrar dentro da pele do fingidor para refingir tudo de novo, dor por dor, som por som, cor por cor” (CAMPOS, A. de, 1988:7). Augusto de Campos se apropria de Fernando Pessoa para relacioná-lo à tradução, criando, por exemplo, a palavra “refingir” e fazendo alusão à dor - “a dor que de veras sente”. Além disso, a presença das palavras “som” e “cor” relembra a estrutura verbivocovisual da poesia concreta. E a argumentação prossegue: “Por isso nunca me propus a traduzir tudo. Só aquilo que minto. Ou que minto que sinto, como diria, ainda uma vez, Pessoa em sua própria *persona*” (CAMPOS, A. de, 1988: 7). Assim como houve uma seleção dos poetas que serviram de influência para o Concretismo, em tradução essa atitude também é visível. Visível não só em Augusto de

Campos, cuja preferência se dá pelos “intraduzidos e os intraduzíveis. Os que alargaram o verso e fizeram controverso” (CAMPOS, A. de, 1988: 8), mas, da mesma forma, em Haroldo de Campos, cujo propósito é o de “traduzir aquilo que em mim releva em termos de um projeto (que não é apenas meu) de militância cultural” (CAMPOS, H. de, 1987:65).

Mais um ponto de destaque nas considerações de Augusto de Campos diz respeito à afirmação: “a 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” (CAMPOS, A. de, 1988: 7). Logo, sugere-se que o tradutor deixe de encarar o texto estrangeiro de maneira inocente, submissa, conforme anuncia a tradição logocêntrica. Ao ser um agente de canibalismo, ele estará, portanto, contribuindo para “a transformação permanente do Tabu em totem” (ANDRADE, Oswald de, 1973: 228).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse artigo, teve-se como objetivo verificar de que forma se projeta o pensamento tradutório dos Irmãos Campos - intelectuais latino-americanos - considerando-se especificidades como a importância da poesia concreta e o modo de tais tradutores-recriadores transitarem pela tradição universal e local.

Nesse sentido, a ênfase conferida à forma do poema e a influência das obras de poetas como Mallarmé e Joyce contribuíram para que o trabalho tradutório dos Irmãos Campos tivesse a criação como destaque. Ao optarem por tal atividade, os concretistas-tradutores trouxeram inovações para a literatura nacional e demonstraram um modo peculiar de se encarar a tradição.

No que diz respeito à tradição universal, os Irmãos Campos abriram espaço para obras de literaturas não-canonizadas, muitas vezes relegadas ao distanciamento. É o caso, por exemplo, das poesias provenientes do Oriente. Ademais, quanto à tradição européia, observa-se que eles tratam os temas europeus sem superstições, com a irreverência que Borges solicita dos sul-americanos (BORGES, 2000: 295) e os digerem baseando-se no que é realizado no Brasil. Assim, inspiram-se em poetas como Odorico Mendes, que preparou o terreno para a teoria e a prática tradutórias baseadas na criação, para realizarem traduções de trechos de clássicos da literatura européia como *Finnegans Wake*, de Joyce e *Fausto*, de Goethe.

Tal atitude irreverente nos remete a Ricardo Piglia, que se propõe a escrever o texto “Una Propuesta para el Nuevo Milenio” como suplemento ao legado de Italo Calvino. Tal

escritor italiano preparou uma série de conferências para serem lidas na Universidade de Harvard, no ano de 1985, com o título de *Seis propostas para o novo milênio*. No entanto, após sua morte, foram encontradas escritas apenas cinco dessas propostas. Destarte, Piglia se apropria das sugestões de Calvino e escreve o que seria a sexta proposta. Para tanto, esse leitor de Borges “mira al sesgo” para o centro (representado por Ítalo Calvino), inspirando-se no escritor argentino Rodolfo Walsh para produzir a proposta que faltava.

Além de sua “mirada estrábica”, Piglia pratica o que propôs em “Memoria y tradición” como “ex-tradição”. Trata-se de se trabalhar com “o que foi, a história anterior, quase esquecida e por outro lado a obrigação semi-jurídica (colombiana) de ser levado à fronteira”² (PIGLIA, 1990: 61, minha tradução).

Portanto, pode-se observar, da mesma forma, a presença da “ex-tradição” no trabalho tradutório dos Irmãos Campos. Eles saem das fronteiras de um passado de tradição logocêntrica para, através de sua consciência crítica, voltarem trazendo a diferença, a tradução como transfiguração e devoração do texto original. O próprio Haroldo de Campos declara que gosta de “ler a tradição como uma partitura transtemporal, fazendo, a cada momento, ‘harmonizações’ síncrono-diacrônicas, traduzindo, por assim dizer, o passado de cultura em presente de criação” (CAMPOS, H. de, 1992: 258). Logo, ao agirem criticamente os poetas-transgressores se despem de uma condição passiva e assinalam sua presença como intelectuais de vanguarda, assim como o fizeram Oswald de Andrade, Borges e Octavio Paz, considerados, na visão de Haroldo de Campos, “grandes ‘transculturadores’, grandes tradutores ‘diferenciais’ da tradição” (CAMPOS, H. de, 1992: 261).

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 226-232.

BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. Trad. Susana Kampfflages. In: HEIDERMAN, Werner. (org.). Clássicos da teoria da tradução. Florianópolis: UFSC, 2001. p. 188-215.

BORGES, Jorge Luis. O escritor argentino e a tradição. In:---. Obras completas. Rio de Janeiro: Globo, 2000. p. 288-296.

² Texto original: “...lo que ha sido, la historia anterior, casi olvidada y por otro lado la obligación semi jurídica (colombiana) de ser llevado a la frontera”.

CAMPOS, Augusto de. Entrevista concedida ao *Jornal da Tarde* em 13 de janeiro de 1979. In: Poesia concreta: Literatura comentada. São Paulo: Abril Educação, 1982.

_____. Poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio & CAMPOS, Haroldo de. Teoria da poesia concreta. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 50-51.

_____. Pontos-periferia-poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio & CAMPOS, Haroldo de. Teoria da poesia concreta. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 23-31.

_____. Verso, reverso, controverso. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CAMPOS, Haroldo de. A arte no horizonte do provável. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. Da tradução como criação e como crítica. In:---. Metalinguagem e outras metas. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 31-48.

_____. Minha relação com a tradição é musical. In:---. Metalinguagem e outras metas. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 257-267.

_____. Reflexões sobre a transcrição de *Blanco*, de Octavio Paz, com um excuro sobre a teoria da tradução do poeta mexicano. In: 1º Seminário Latino-Americano de Literatura Comparada. Porto Alegre: UFRGS, 1987. p. 64-65.

_____. Transluciferação mefistofáustica. In:---. Deus e o diabo no Fausto de Goethe. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 179-209.

ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In:---. Ensaaios. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In:---. Lingüística e comunicação. São Paulo: Cultrix, 1969. p. 63-72.

LEFEVERE, André. Translation Studies. In: ---. Translating literature: practice and theory in a comparative literature context. New York: The modern language association of America, 1992. p. 5-14.

NIDA, Eugene A. & TABER, Charles. The theory and practice of translating. Leiden: E. J. Brill, 1974.

PIGLIA, Ricardo. Uma proposta para el novo milenio. CADERNO DE CULTURA MARGENS. Belo Horizonte: UFMG, n. 2, out. 2001.

_____. Memoria y tradición. REVISTA DO 20. Belo Horizonte: Congresso da Abralic, UFMG, 1990. p. 60-66.

STAIGER, Emil. Conceitos fundamentais da poética. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

VIEIRA, Else. Fragmentos de uma história de travessias: tradução de (re)criação na pós-modernidade brasileira e hispano-americana. REVISTA DE ESTUDOS DE LITERATURA. Belo Horizonte: UFMG, v. 4, p. 61-80, out. 1996.