

Traduzindo Haroldo¹

Evando Nascimento*

RESUMO: Este ensaio aborda a questão da tradução em Haroldo de Campos, reavaliando as noções de recriação e de transcrição que orientam seu trabalho de teórico, crítico, poeta e tradutor. São analisadas igualmente suas relações com os movimentos de vanguarda do século XX, especialmente o concretismo, a partir do conceito de pós-utopia.

PALAVRAS-CHAVE: Haroldo de Campos; teoria da tradução; transcrição; concretismo; pós-utopia.

ABSTRACT: This essay approaches the issue of translation in Haroldo de Campos's work, in order to re-evaluate notions like recreation and cross-creation (transcription), both important for his activities as theoretician, critic, poet and translator. Campos's relationships with avant-gardist movements are also analysed, specially Concretism, in regard to the concept of post-utopia.

KEYWORDS: Haroldo de Campos; theory of translation; cross-creation; Concretism; post-utopia.

Limites da tradução

Proponho aqui menos abordar exaustivamente uma teoria da tradução em Haroldo de Campos do que explorar alguns aspectos teórico-críticos de sua práxis tradutória, no sentido de expor os *limites da tradução* na obra desse intelectual, professor e poeta. Traduzir, por definição, é trabalhar com e nos limites, nas zonas de fronteira entre pelo menos duas línguas e duas culturas. Mas pode-se falar também, de modo legítimo, de tradução no interior de uma mesma língua, já que faz parte do funcionamento da linguagem tomar-se como objeto de explicação, por

* Professor da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) – Pesquisador Bolsista de Produtividade, 2, do CNPq.

¹ A partir da menção apenas ao prenome do grande poeta Haroldo de Campos, gostaria que o título fosse lido com referência ao genial filme de Woody Allen *Desconstruindo Harry*. Nova York: Sweetland Films, 1997. Observo que toda *desconstrução* é, antes de tudo, um gesto de homenagem.

exemplo, quando se utilizam expressões como “noutras palavras”, “quer dizer”, “ou seja”, etc. A primeira dessas duas formas de tradução é o que Roman Jakobson, em ensaio célebre, chama de tradução propriamente dita ou tradução interlinguística.² A segunda forma seria o *rewording*, a reformulação ou a tradução intralinguística. Haveria ainda uma terceira e última, que seria a transmutação ou a tradução intersemiótica, aquela que ocorre entre dois sistemas de linguagem distintos, como, por exemplo, entre a linguagem verbal e a linguagem não verbal; ou entre a música e o cinema. Para esse último caso, Jakobson afirma que só é possível a tradução recriadora, como acontece com o texto poético, em que significante e significado não se separam: “a poesia, por definição é intraduzível. Só é possível a transposição criativa”.³ Segundo penso, os casos da tradução intersemiótica e da poesia são liminares porque permitem pensar os limites da tradução, aquilo que representa a fronteira última como desafio ao tradutor. Essa fronteira da tradução sinaliza a *impossibilidade de tradução*, exatamente pelo fato de nunca haver transparência absoluta entre duas linguagens ou dois sistemas de signos. Nesse sentido, nenhuma imagem fílmica pode dar conta integralmente da linguagem musical que a acompanha, e vice-versa. Se isso ocorre, é porque talvez o fundamento mesmo da tradução seja sua impossibilidade. O que nos leva a traduzir é o que impede a plena transposição ou comunicação entre duas línguas (tradução interlingual), entre frases distintas de uma mesma língua (tradução intralingual) e entre enunciados de linguagens diferentes (tradução intersemiótica). O argumento é elementar: se precisamos traduzir em três modalidades distintas, isso implica uma *resistência* permanente à transparência comunicacional. As línguas e linguagens funcionam por meio da necessidade de vencer tal resistência e transpor a zona de aparente incomunicabilidade que funda a relação entre os códigos. Dito de outro modo, é porque a comunicação nunca se faz de imediato, mas, ao contrário, sempre ocorre com alguma forma de mediação, de transição entre fron-

² JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In: _____. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1977.

³ JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In: _____. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 65.

teiras, que a tradução é a rigor impossível (nunca se traduz de todo) e necessária (não se vive sem tradução).

Pretendo expor minimamente como o que Haroldo de Campos chamou de *transcrição*, inspirado entre outras coisas na “transposição criativa” de Jakobson, se baseia nessa resistência comunicacional como desafio à tradução. A hipótese que levantaria é a de que, para o poeta paulista, só interessava traduzir o aparentemente intraduzível, como um pensador das línguas e das linguagens que desejava dar conta teórica, crítica e inventivamente do fundamento mesmo da comunicação: a quase impossível operação tradutória. Ao tentar traduzir o *intraduzível*,⁴ Haroldo praticava e teorizava acerca do funcionamento linguístico e do funcionamento da criação ou da invenção em geral. Cabe, todavia, testar os limites mesmos de sua teorização, como ainda vinculada a uma atitude típica de vanguarda, a despeito das transformações por que passou ao longo das décadas.

⁴ Desenvolvi amplamente a questão do *intraduzível* a partir de Paul Ricoeur e de Jacques Derrida numa palestra em mesa-redonda, com Márcio Selligman-Silva, sobre “Filosofia e tradução”, no XII Congresso da Abralic, em 19 de julho de 2011, na UFPR.

A tradução militante

A tarefa de traduzir sempre foi, para Haroldo de Campos, antes de tudo, uma forma de militância estética, mesmo após o distanciamento do belicismo vanguardista que ocorre no ano de 1984, quando anuncia em importante ensaio o advento dos tempos pós-utópicos.⁵ Noutras palavras, desde o início do movimento concreto, nos anos 1950, até o final de sua relativamente longa e artística vida, o poeta viveu para escrever e traduzir, sobretudo, poesia, ou prosas altamente poéticas, como o *Fausto*, de Goethe, e o *Finnegans Wake*, de Joyce. A finalidade era, no mínimo, duplice: por um lado, apreender no próprio gesto de tradução o modo de escrever dos grandes poetas, conseqüentemente aprendendo e refinando seu próprio estilo inventivo; em função disso, multiplicaram-se ao longo dos anos, em seus próprios poemas, as citações explícitas e implícitas do *paideuma* original e de outros escritores-pensadores incorporados ao seletto gosto de Haroldo. Exemplo modelar

⁵ CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: _____. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 243-269.

disso é o poema “Meninos eu vi”, de *Crisantempo*, em que são citados grandes nomes da literatura e das artes, com quem Haroldo se encontrou pessoalmente, na seguinte ordem: Oswald de Andrade, Ezra Pound, Roman Jakobson, Francis Ponge, Max Bense, Julio Cortázar, Murilo Mendes e Giuseppe Ungaretti. Tudo isso o habilita a se recusar peremptoriamente a ler os manuscritos de jovens poetas: “por isso não me mandem manuscritos datiloscritos telescritos/ porque sei que a filosofia não é para os jovens/ e a poesia (para mim) vai ficando cada vez mais parecida/ com a filosofia”.⁶ Resta a dúvida sobre o que pensaria o velho Haroldo sobre si mesmo quando jovem artista...

Todavia, e por outro lado, ocorria uma grande generosidade dos concretos em geral e de Haroldo de Campos em particular no sentido de disponibilizar para o leitor brasileiro trechos e obras escritos tanto em línguas mais ou menos acessíveis (francês e inglês, por exemplo) quanto em línguas mais distantes de nosso público médio (alemão, russo e chinês, igualmente por exemplo). Ainda com relação à criação pessoal, evidentemente importava marcar uma originalidade a partir do diálogo com os autores selecionados e não, como é praxe, silenciando as fontes onde se bebeu. Haroldo, ao contrário do que comumente acontece, transformava a “angústia da influência” (Harold Bloom) em *desejo de confluência e interlocução*, acreditando certamente que só se pode de fato re-inventar, e não criar *ex-nihilo*, como fazia crer o paradigma romântico. Seu paradigma moderno determinava a confrontação com os grandes inventores, para só então poder, por seu turno, inventar poesia de grande qualidade.

A esse engajamento pessoalmente interessado corresponde um outro, voltado para a formação de um público leitor sofisticado, apto a compreender os lances mais audaciosos da poesia concreta. Dentro dessa perspectiva, a militância estética incide com vigor especial na tradução em sentido estrito, entendida sempre como atividade crítica, isto é, capaz de esclarecer e ajudar a difundir os textos que verte para a nossa língua. Pois um dos efeitos

⁶ CAMPOS, Haroldo de. Meninos eu vi. In: _____. *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva, 1998; *A máquina do mundo repensada*. 2. ed. Cotia: Ateliê, 2004. p. 92.

ambicionados pelo movimento paulista em seu auge era tornar a tradição literária um manancial inventivo que vinha desaguar no concretismo, fazendo de Mallarmé, Pound, Joyce e E. E. Cummings, entre outros, precursores das produções concretistas. Daí a necessidade de traduzi-los, para aprender com eles e, simultaneamente, legitimar a própria produção criativa. A tradução era, portanto, em última instância, um dispositivo de autodifusão, com todos os inúmeros equívocos e outros tantos acertos que isso pode implicar. Essa leitura *interessada* do passado literário era o que eles, inspirados em Pound e em Jakobson, nomeavam como *poética sincrônica*; nela, a diacronia estava a serviço do momento presente, e os autores da tradição literária só interessavam na medida em que serviam para iluminar os elementos da estética defendida pelo grupo.⁷

Para desenvolver suas múltiplas ideias em torno da tradução, Haroldo de Campos dialoga com pensadores do porte do citado Jakobson, de Benjamin e de Derrida, entre outros. No primeiro ensaio em que busca sistematizar a prática e a teoria tradutórias, “Da tradução como criação e como crítica”, de 1962, republicado posteriormente em *Metalinguagem & outras metas*,⁸ Haroldo parte das noções de Albrecht Fabri, o qual entendia a linguagem literária como “sentença absoluta”, tautológica, ou seja, autorreferente, e por isso mesmo impossível de ser traduzida. Igualmente, Max Bense define como intraduzível a “informação estética”, aquela que não visa a transmitir um conteúdo, mas cuja força se deixa consignar numa forma. Pois somente outra informação estética pode transladar a informação estética original, recriando-a. Segundo essa teoria, a *pedra* do poema de Drummond “No meio do caminho” não se confundiria com qualquer pedra da realidade, pois não tem um referente simples, fazendo apenas sentido nos versos que a consignaram “No meio do caminho tinha uma pedra/ tinha uma pedra no meio do caminho/ tinha uma pedra/ no meio do caminho tinha uma pedra”.⁹ Todavia, a mim me parece que a pedra real é também um componente forte da

⁷ Cf., em especial, CAMPOS, Haroldo de. Por uma poética sincrônica. In: _____. *A arte no horizonte do provável*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 203-223.

⁸ CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: _____. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

⁹ ANDRADE, Carlos Drummond de. No meio do caminho. In: _____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979. p. 80.

significação do poema, devendo ser entendido junto com todos os seus outros estratos semânticos e formais.

A fundamentação epistemológica dessa teoria da informação de origem alemã trará toda a riqueza e toda a problemática das conceituações e operações tradutórias de Haroldo de Campos nos anos vindouros. A partir desse ensaio seminal de 1962, a teoria e a prática se refinarão cada vez mais no autor de *Galáxias*, agregando novos conceitos na medida em que os poetas traduzidos (especialmente Joyce, Mallarmé e Dante) trarão diferentes desafios, e os teóricos descobertos (Benjamin e Derrida) contribuirão com concepções praticamente inéditas até então.

Em grande parte, a força desse jogo tradutório reside em enfatizar a especificidade da poesia, como dito, por definição intraduzível. Traduzir poetas do coturno de Dante e de Goethe não é evidentemente igual a traduzir um texto jornalístico ou mesmo uma prosa sem maiores invenções linguísticas. Motivo pelo qual o traduzir de Haroldo (bem como os de Augusto de Campos e de Décio Pignatari) é ainda um desdobramento do *paideuma* concreto, isto é, um gesto de avaliação da tradição literária, com o fito de resgatar e pôr em relevo os textos e autores que se destacaram como *inventores* e não como meros reprodutores de técnicas e temas já conhecidos. Como o critério inventivo adotado por eles se orienta pela já mencionada poética sincrônica, os valores do presente, baseados em paronomásias, em palavras-valises, em aliteraões e em ritmos ou vocábulos inusitados, entre outros fatores, é que determinarão a qualidade das obras do passado. Decerto a problemática tradutória de Haroldo está nessa leitura na verdade mais do que interessada da história, levando a um extremo as ideias de Nietzsche e de Benjamin a esse respeito. Evidentemente, ler a história literária segundo os parâmetros do vanguardismo experimental, sob a influência magistral de Ezra Pound, é reduzir o evoluer das obras e dos autores a uma única de suas possibilidades. Assinalo, de passagem, que houve no século XX diversas outras formas de experimentalismo, como o do surrealismo, desprezado

pelos concretos. Além disso, o excessivo formalismo da proposta concretista – e que o Haroldo pós-utópico jamais abjurará de todo, ao contrário, reafirmará – eleva a um grau máximo essa exigência experimental consignada pelo *make it new* poundiano. Como se a obra de Dante, por exemplo, só pudesse interessar por aquilo que de modernista já contivesse em estágio embrionário. Paradoxo absoluto: a obra vale não por aquilo que dispõe em diálogo diferencial com seu contexto e os que se seguem, mas pelo que vem a valer séculos depois na confrontação com outras obras do século XX. Levando o raciocínio às últimas consequências, é como se fosse necessário esperar chegar à década de 1960 para enfim se compreender o valor dos escritos de Dante, ignorando o que a própria tradição pôde deles apreender e transformar..

Esse anacronismo próprio ao concretismo dos anos 1950 nunca se apagará de todo nas décadas seguintes, quando Haroldo se afastará progressivamente do dogmatismo concreto, explicitando o distanciamento no referido ensaio de 1984. Voltando ainda a “Da tradução como criação e como crítica”, nele Sartre também é citado como fonte de reflexão quanto à intraduzibilidade do poético, mas sem que Haroldo endosse a dicotomia entre poesia e prosa aludida pelo filósofo, visto que obras como o *Finnegans Wake*, de Joyce, *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, e *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, são dotadas de alto teor poético. Embora ainda não cite o trabalho de Jakobson, como o fará em estudos posteriores, o ensaio de 1962 utiliza como solução para a impossibilidade de tradução da poesia e da prosa poética a *recriação*, gérmen da futura *transcrição*, defendida por Haroldo até o final de sua vida. O intraduzível poético só se deixa traduzir por meio de outro texto que seja tão inventivo quanto o original, trasladando não o conteúdo de um enunciado linguístico para outro, mas *uma forma poética* para outra, da língua de partida para a língua de chegada: “[a tradução] enquanto transcrição, será uma obra de ‘reinvenção’,

intensiva, fragmentária muitas vezes, preocupando-se antes com a forma semiótica do texto, com a sua ‘qualidade diferencial’ enquanto dicção”.¹⁰ Só assim a autonomia da “informação estética” é preservada. Cito outro trecho, a fim de desdobrar os comentários, atualizando a discussão com elementos posteriores a essa primeira formulação:

Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos. Teremos, como quer Bense, em outra língua, *uma outra informação estética, autônoma*, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, *como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema*.¹¹

Trata-se, portanto, de corpos esteticamente isomorfos que se cristalizam de forma autônoma num mesmo sistema. A isomorfia é estudada pela mineralogia e se caracteriza como o fenômeno pelo qual duas ou mais substâncias de composição química diferente se apresentam com a mesma estrutura cristalina. Depreende-se, portanto, da argumentação de Haroldo uma identidade isomórfica de formas poéticas na aparente diversidade das línguas. A rigidez da metáfora escolhida aponta para a questão que me interessa sobretudo destacar: a despeito das imensas contribuições trazidas pelos concretos no âmbito da criação literária e da criação artística em geral no Brasil, o dogmatismo de algumas teses deve ser questionado por outros pressupostos que se desenvolveram nas últimas décadas. Um desses pressupostos, de grande destaque, foi o abalo mesmo da *autonomia da arte*, como passou a ser discutido a partir do trabalho fundamental de Peter Bürger. Alguns dos questionamentos do teórico alemão ajudam a pôr em xeque o primado formalista da autonomia da arte, ardentemente defendido por Haroldo ao longo dos anos, embora eventualmente modulado pelo contraponto semântico. A despeito da parte politicamente militante

¹⁰ CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: _____. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 50.

¹¹ CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: _____. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 34, grifos meus.

¹² Cf., entre outros exemplos, “O anjo esquerdo da história”, de *Crisantempo* (op. cit., p. 67), e a seção “Musa Militante”, de *Entremulênios* (op. cit., p. 57-99).

de sua obra,¹² a ênfase dada pelo autor de *Crisantempo* ao valor de autonomia do campo estético faz com que seu pensamento se vincule inevitavelmente aos debates que se iniciaram no romantismo sobre a arte pela arte, debates estes agudizados pelas finas reflexões de Mallarmé, a quem os Campos reconhecidamente devem muito. Tomada de modo absoluto, a autonomia implicaria uma desvinculação da arte em face do real, coisa que de fato a poesia do próprio Haroldo jamais desejou nem atingiu. No entanto, o privilégio excessivo dos aspectos formais, muitas vezes em detrimento do conteúdo, por um desejo explícito de gerar certa incomunicabilidade, leva a um reducionismo que, em diversos momentos, prejudica tanto a criação poética quanto a prática tradutória de Haroldo. Certos usos e abusos de paranomásias e aliteraões, aliados a um vocabulário preciosista, em especial o recurso às palavras compostas ou às palavras-valises, tornando cacoete o que era em Joyce um achado, fornecem uma capa de forma pela forma, em tudo prejudicial ao texto poético. Cito um trecho do sintomaticamente intitulado “Claustrofobia”:

“– Ariadne, o fio. A filifórmula. A teia. Um fio. Funicular. Funis coronat opus. Funny. A mão um braço (leukolenos) os dedos (amanda digitalis) o corpo a cor – um gesto ubiamoroso – da filiflor. O Poro”.¹³ O texto imediatamente anterior se chama “Teoria e prática do poema”, título que, por si só, transforma a saudável pedagogia em pedantismo, no limite do *kitsch*, tudo em nome da deusa Forma.

Poesia, se há, seria uma conjunção perfeita entre forma e conteúdo, sem que se penda a balança para um dos polos. A isomorfia desejada deveria ocorrer antes de tudo entre os dois elementos da significação, que, como explicava Saussure, só se distinguem como os dois lados de uma folha: o significante e o significado.¹⁴ A metáfora saussuriana é excepcionalmente lúcida, pois se se tenta separar os dois lados da folha (seja ela de uma planta, seja de papel), o resultado será a destruição da própria folha. Em poesia, mais do que em qualquer outro discurso, a forma faz o conteúdo, o som produz o sentido, e vice-versa, am-

¹³ CAMPOS, Haroldo de. Claustrofobia. In: _____. *Xadrez de estrelas: percurso textual 1949-1974*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

¹⁴ SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Edição crítica preparada por Tullio de Mauro. Paris: Payot, 1972.

bos guardando vínculos intrincados com a dita realidade; por isso mesmo nenhum dos dois deve ser privilegiado em detrimento do outro. É isso o que Derrida chama de escrita ou de escritura (*écriture*),¹⁵ aquele conjunto de marcas em que não é mais possível abstrair um significado de um significante inerte, pois nela o significante *faz sentido*, engendrando o significado, tanto quanto o significado produz novos significantes, inventando formas e se articulando com muitas mediações ao real.

A busca do novo pelo novo, de que Haroldo jamais abrirá mão, embora criticando o viés utópico da vanguarda, não deixa de ser um avatar do imperativo de autonomia que a vanguarda formalista (nem todas o foram) preconizava. Priorizar um tipo de pesquisa estética, fundamentada na noção de inovação formal, colocando frequentemente a significação em segundo plano, é pagar tributo a uma estetização que durante muito tempo se opôs a outro tipo de vanguarda, a politicamente engajada. Comentando as atitudes polares de Adorno e de Lukács sobre as vanguardas, o primeiro defendendo certo modo de experimentalismo, o segundo, o engajamento realista, Peter Bürger chega à conclusão de que ambos paradoxalmente se refugiam em atitudes pré-vanguardistas, pois o grande legado das vanguardas foi demonstrar que nenhum tipo de invenção, por mais audacioso, detém o apanágio da superioridade estética. Cito Bürger:

[...] Se, no entanto, os movimentos históricos de vanguarda desvendaram a instituição arte como solução do enigma do efeito ou da carência de efeito da arte, então *nenhuma* forma pode mais – seja ela eterna ou temporalmente condicionada – reivindicar unicamente para si a pretensão de validade.¹⁶

Transcrição e transgressão

Assim, a *transcrição*, no sentido estrito que Haroldo passou a dar ao termo a partir do ensaio “Comunicação

¹⁵ DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1967.

¹⁶ BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução José Pedro Antunes. São Paulo: CosacNaify, 2008. p. 171.

¹⁷ CAMPOS, Haroldo de. Comunicação na poesia de vanguarda. In: _____. *A arte no horizonte do provável*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977 [1969]. p. 143.

¹⁸ Cf. CAMPOS, Haroldo de. Problemas de tradução no Fausto de Goethe. In: _____. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 51.

¹⁹ CAMPOS, Haroldo de. Questões fáusticas: entrevista a J. Jota de Moraes. In: _____. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 46.

na poesia de vanguarda”, de 1968, republicado em *A arte no horizonte do provável*, de 1969,¹⁷ não pode ser tomada como critério absoluto de avaliação das outras traduções de poesia que acaso não se alinhem aos mesmos pressupostos concretistas. Com efeito, toda tradução de poesia, desde que detenha competência linguística e capacidade reinventiva, é necessariamente transcriadora. Isso porque ocorreu como tradução do intraduzível, a saber, a forma poética em sua consignação significativa e semântica. Uma vez liberado de sua capa restritiva, o conceito forjado por Haroldo pode ser reaplicado a qualquer tradução que vença desafios aparentemente insuperáveis. Privilegiar um único modo de tradução é enrijecer os critérios de avaliação dentro de um isomorfismo datado (ainda quando renomeado como paramorfia¹⁸), petrificado como a musa diante da medusa-forma. Muitas vezes são certas repetições formais de Haroldo que parecem apontar para um esgotamento dos modos de invenção, dando a impressão de que um mesmo autor escreveu a *Divina comédia* e a *Ilíada*, os textos bíblicos do *Gênesis* e *Um lance de dados*, de Mallarmé. Para transcriar de fato, é preciso ser capaz de, diante de cada texto, reinventar o próprio modo de abordagem. Quando se detém uma fórmula (isomórfica ou paramórfica) de invenção, a transcrição se resume a um programa e não a um risco criativo no limite entre o fracasso e o êxito, como toda boa aventura linguística. Para destacar um pouco mais os valores em jogo, cito Haroldo: “A diferença entre a tradução referencial, do significado (que muitos entendem literal ou servil), e a prática semiótica radical que se enquadra no paradigma regido pela idéia de *trans/criação* é uma diferença, por assim dizer, ontológica. A segunda, que defino também como tradução icônica, é uma operação sobre a materialidade do significante”.¹⁹

Essa operação tradutória realizada predominantemente sobre a materialidade do significante – apesar de toda a crítica de Haroldo ao utopismo vanguardista, que no limite levaria a uma *koiné*, uma língua geral e anônima, desprovida da singularidade individual – é ainda devedora

da tradição de ruptura que Octavio Paz sinalizou como atributo das vanguardas da primeira metade do século XX.²⁰ O fetiche do novo faz com que se rompa com o período imediatamente antecessor. Isso que ocorre no nível coletivo com os grupos vanguardistas se repete no nível individual: guiado pelo dogma da forma transgressora, o transcriador se vê obrigado a repetir o mesmo gesto que chama de “icônico” a fim de gerar um estranhamento programado, por mais estranho que pareça. Daí certa familiaridade entre as traduções realizadas por Haroldo, como se uma mesma assinatura se repetisse ao longo dos tempos, desde a antiguidade grega, para desaguar, primeiro, na poesia concreta e, em seguida, nos textos de *Ciropédia*, *Galáxias*, *Crisantempo* e *Entremilênios*. A tradição do novo deixa de inovar quando se assume como o imperativo da transgressão, tal como formula o próprio Haroldo ao final de *Galáxias*:

[...] As *galáxias*, num nível essencial, são uma ‘defesa e ilustração da língua portuguesa’, a partir da condição *latinoamarga*. À medida que a viagem textual se desenrola, o *idiomaterno* (‘essa língua morta essa moura torta esse umbilífo que te prega à porta’) vai mostrando toda a sua capacidade de metáfora e metamorfose, inclusive por apropriação e expropriação de outras línguas, por transgressão e transcrição, lançando-se a um ‘excesso ainda mais excessivo’, mesmo quando comparado ao de seus predecessores (é assim que Lezama vê o barroco americano em relação ao de Gôngora).²¹

Se as *Galáxias* representam um “excesso ainda mais excessivo”, é porque excedem, quer dizer, transgridem o próprio excesso, e, como excesso e transgressão nesse contexto são os valores superiores (o valor de todos os valores, diria Nietzsche), conclui-se que o último dos escritos transgressores (leia-se, o texto de *Galáxias*) é necessariamente superior aos dos mestres que o antecederam, convertidos em meros precursores. Segundo essa linha de raciocínio,

²⁰ PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

²¹ CAMPOS, Haroldo de. Ora, direis, ouvir *galáxias*. In: _____. *Galáxias*. 2. ed. revista. Organização de Trajano Vieira; inclui o cd *isto não é um livro de viagem*. São Paulo: 34, 2004. p. 122. [1984]

quem transgride por último transgride melhor, alçando-se ao posto de transcriador-mor.

Haroldo esquece as próprias lições que ele supostamente tinha aprendido e repassado, após o afastamento do concretismo histórico, como sintetiza no ensaio de 1984:

Sem perspectiva utópica, o movimento vanguardista perde o seu sentido. Nessa acepção, a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou antimoderna, mas porque é pós-utópica. Ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis. Ao *princípio-esperança*, voltado para o futuro, sucede o *princípio-realidade*, fundamento ancorado no presente.²²

²² CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: _____. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 268.

²³ CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: _____. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 268-269.

O apego ao presente, nomeado também como uma eterna “agoridade” (tradução não sem problemas da *Jetztzeit* de Benjamin, que antes significa o “tempo atual”, o “tempo moderno”²³), é o resquício sintomático da poética sincrônica que tantos equívocos gerou nas leituras de obras do passado. Sem dúvida, a interpretação da história detém sempre algum anacronismo, pois o passado em si mesmo é irrecuperável; todavia, adotar a perspectiva de agora como o vetor absoluto do que nos antecede é reduzir as releituras (ou *re-visões*, como diziam os concretos) a um *parti pris* altamente deletério daquilo que não está de acordo com os valores do historiador-intérprete. Isso se torna tanto mais perigoso quando se trata de um intérprete como Haroldo, que também é poeta dotado de um gosto estético bem marcado e segregador daquilo que não lhe é afim.

Essa avaliação crítica não desqualifica a generosa atividade tradutória de Haroldo de Campos, que, a seu modo, permitiu ao leitor brasileiro o acesso a textos importantes, ampliando os limites da língua e conseqüentemente da cultura brasileira. Cabe hoje reinserir o trabalho de Haroldo em seu contexto histórico, para, em seguida, reavaliá-lo na ambiência cultural contemporânea. Evita-se, assim,

repetir suas teses de modo a-histórico, como um discípulo que acreditasse na verdade absoluta da palavra do mestre, fetichizando o passado como um presente que nunca passa, pois é eternamente sincrônico. À luz da história, as teses e as práticas de Haroldo expõem toda sua imensa riqueza, mas também tudo aquilo que as aprisiona no paradigma vanguardista do século XX, mesmo depois da revisão crítica a partir dos anos 1980.

Liberar o poeta-tradutor de seus dogmas implica, quem sabe, lançá-lo em definitivo como uma das vozes que realmente importam nessa abertura do século e do milênio. Só assim se pode olhar para o passado sem se tornar estátua de sal, pois nenhuma medusa e nenhum oráculo ou deus, como bem demonstrou Bürger, consegue mais ditar a palavra definitiva no campo da tradução e de qualquer outra escrita realmente inventiva.

A sobrevivência ou sobrevida (*Überleben*) da obra, como defendida por Benjamin,²⁴ depende da multiplicidade de suas traduções. Creio que a qualidade desses trabalhos tradutórios só pode ser aferida comparativamente e não por um critério absoluto, seja ele o mais potencialmente transcriador, fundado numa poética sincrônica da “agoridade”. Como o efeito a ser obtido pela tradução jamais deve ser tomado em si mesmo, na imanência do texto, pode ser que a mais literal (e do ponto de vista de Haroldo, a mais condenável) das traduções seja aquela que vai gerar num futuro leitor os maiores desdobramentos inventivos. Em contrapartida, a mais transgressora das traduções pode criar bloqueios mesmo no leitor culto, que eventualmente não tenha afinidades com a linguagem proposta. Pois, no que diz respeito à tradução como à literatura em geral, nenhum efeito, por mais transgressor, é garantido de antemão. Qualquer efeito predeterminado só pode advir de um programa rígido, isomórfico e autorreferente, no fundo desvinculado da história real. Lembremos ainda que Benjamin, no ensaio acerca da tarefa tradutória, defende até certo ponto a tradução literal, aliada à liberdade do tradutor.²⁵

²⁴ Cf. BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. Tradução Suzana Kampff Lages. In: HEIDERMANN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução: antologia bilingue*. v. 1. Alemão-Português. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Tradução, 2001. p. 187-215.

²⁵ BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. Tradução Suzana Kampff Lages. In: HEIDERMANN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução: antologia bilingue*. v. 1. Alemão-Português. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Tradução, 2001. p. 201 et seq.

Somente comparando as traduções de um mesmo texto em suas radicais diferenças, mas também em suas eventuais convergências, é que se pode auferir não o valor da obra traduzida em si mesma (cada vez menos acredito nisso), mas o porvir e a força de supervivência do original por meio de suas variadas transcrições, sem fórmula prévia: nem literalidade pura nem transgressão por si mesma. Quanto mais venturoso for o jogo das traduções de um texto, maiores são as chances de permanência do original (*Fortleben*, diz Benjamin). Talvez isso explique por que no chamado Ocidente apenas alguns textos sobreviveram em face da enorme quantidade de originais destruídos desde a antiguidade greco-latina. Sem a multiplicidade das apropriações ou expropriações tradutórias, sem a diversidade das cópias literais ou transgressivas, provavelmente textos como a *Ilíada*, *Édipo Rei*, a *Eneida*, a *Divina comédia*, entre tantos outros, não teriam chegado até nós, nem como versões originais nem como versões traduzidas.

Referências

- BENJAMIN, Walter. Die Aufgabe des Übersetzers. In: _____. *Gesammelte Schriften: Kleine Prosa – Baudelaire Übertragungen*. Organizado por Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991. v. IV/1. [A tarefa-renúncia do tradutor. Tradução de Suzana Kampff Lages. In: HEIDERMAN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução: antologia bilíngue*. v. 1. Alemão-Português. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Tradução, 2001. p. 187-215.]
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. 2. ed. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: CosacNaify, 2008.
- CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- _____. *A arte no horizonte do provável*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. *Depoimentos de oficina*. São Paulo: Unimarco, 2002.

_____. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. *Eden: um tríptico bíblico*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Entremilênios*. Organização Carmen Arruda Campos. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Galáxias*. 2. ed. revista. Organização de Trajano Vieira; inclui o cd *Isto não é um livro de viagem*. São Paulo: 34, 2004. [1984].

_____. *A máquina do mundo repensada*. 2ª. ed. Cotia: Ateliê, 2004. [2000].

_____. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *Miramar na mira (1964) e Uma poética da radicalidade (1965)*. In: ANDRADE, Oswald de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971-74. v. 2, v. 7.

_____. *Minha relação com a tradição é musical*. *Boletim Bibliográfico (da) Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, n. 47, v. ¼, p. 69-75, jan./dez. 1986.

_____. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *Ora, direis, ouvir galáxias*. In: _____. *Galáxias*. 2. ed. revista. Organização de Trajano Vieira; inclui o cd *isto não é um livro de viagem*. São Paulo: 34, 2004. p. 122. [1984].

_____. *O seqüestro do barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

_____. *Signantia: quasi coelum*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. *Da tradução à transfuncionalidade*. *34 Letras, 34 Literatura/Marca d'água*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 82-100, mar. 1989.

_____. *Xadrez de estrelas: percurso textual 1949-1974*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CAMPOS, Haroldo de; CAMPOS, Augusto de. *Ezra Pound: Cantares*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura - Serviço de Documentação, 1960.

_____; _____. *Panorama do Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____; _____. *Revisão de Sousândrade*. São Paulo: Nova Fronteira, 1982.

CAMPOS, Haroldo de; CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio. 3. ed., 2. reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____; _____. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos: 1950-1960*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMPOS, Haroldo de; CAMPOS, Augusto de; SCHNAIDERMAN, Boris. *Maiakovski: poemas*. São Paulo: Perspectiva, 1967.

_____; _____. *Poesia russa moderna*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: USP, 2006.

DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.

_____. *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1967.

_____. Des tours de Babel. In: _____. *Psyché: inventions de l'autre*. Tome I. Nouvelle édition augmentée. Paris: Galilée, 1998 [1987]. [Torres de Babel. Tradução de Júnia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.]

JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In: _____. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1977.

MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*. I. Edição apresentada, estabelecida e comentada por Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, 2004.

MOTTA, Leda Tenório da (Org.). *Céu acima: para um "tombeau" de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

NASCIMENTO, Evando. Uma poética da trad/uição: teoria e crítica na poesia concreta. In: _____. *Ângulos: literatura & outras artes*. Juiz de Fora, Chapecó: UFJF, Argos, 2002. p. 69-108.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: um escrito polêmico*. Tradução de Paulo Cesar Souza São Paulo: Brasiliense, 1987.

OSEKI-DÉPRÉ, Inês. *De Walter Benjamin à nos jours...* (essais de traductologie). Paris: Honoré Champion, 2007.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1977.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Edição crítica preparada por Tullio de Mauro. Paris: Payot, 1972 [1916].

SISCAR, Marcos. Traduzir Mallarmé é o lance de dados. In: _____. *Poesia e crise: ensaios sobre a "crise da poesia" como topos da modernidade*. Campinas: Unicamp, 2010. p. 117-148.