

Konkrete Dichter in São Paulo

Die Aufgabe der Übersetzer

Von *Gonzalo Aguilar*

Aus dem Spanischen von *Luis Ruby*

São Paulo aller Sprachen¹
 Babel entbabeln
 Zeitgenossenschaft des Vergangenen

SÃO PAULO ALLER SPRACHEN¹

1950. Es wird Abend, die Sonne senkt sich hinter die Gebäude. Im Zentrum von São Paulo gehen drei junge Männer auf der Rua Consolação in Richtung Praça da República. Im Hochhaus des Medienkonglomerats Diários Associados, wo auch das Museum für Moderne Kunst (MAM), das Kunstmuseum São Paulo (MASP) und die Cinemathek ihren Sitz haben, laufen experimentelle Filme von Norman McLaren, die sie sich nicht entgehen lassen wollen. Da die Vorführung erst am späten Abend stattfindet, haben sie vorher Gelegenheit, ein paar Buchhandlungen aufzusuchen. Einer von ihnen, ein dünner Bursche mit Schnauzbart und einer lustigen Nase, ist mit dem Zug aus einem Vorort von São Paulo (Osasco) gekommen. Er stammt aus einer italienischen Familie und heißt Décio Pignatari. Er findet es aufregend, durch die sprudelnde Metropole zu ziehen, als gehörten diese Straßen zu einer einzigen globalen Stadt an unterschiedlichen Breitengraden, in einer modernen Welt, die niemals schläft. Die zwei jungen Männer, die an seiner Seite gehen, sind Brüder. Sie kommen aus dem Perdizes-Viertel und sind ebenfalls aufgeregt, denn was wirklich zählt, spielt sich im Zentrum ab: bekannte Schriftsteller treffen, sich Ausstellungen ansehen, nächtelang in Bars über Kunst und Lyrik diskutieren. Der Ältere heißt Haroldo und neigt zur Dickleibigkeit, vielleicht weil er am liebsten die ganze Welt aufessen würde. Augusto ist größer und etwas introvertierter, aber ausgesprochen scharf, wenn er ins Polemisieren kommt. Beide tragen eine Brille: Seit ihrer Kindheit sind sie unermüdliche Leser. Die drei studieren an der Rechtswissenschaftlichen Fakultät, um Anwalt zu werden, ihr wahres Interesse gilt allerdings der Lyrik. Aber wer kann schon von Lyrik leben.

Ohne ein Wort gewechselt zu haben – wozu auch –, ist klar, dass ihre erste Station die 1947 gegründete *Livraria Francesa* wird, in der Rua Barão de Itapetininga 275. Sie sind wie Jäger, nur dass sie nicht Tieren nachstellen, sondern Büchern. Sie wühlen in den Regalen, bringen alles durcheinander, löchern den Buchhändler mit Fragen. Paul Monteil, der Ingenieur, der die Buchhandlung gegründet hat, notiert sich in ein Heft, was jeder von ihnen gerne hätte. Wie immer erkundigen sie sich, ob etwas Neues von Mallarmé gekommen ist oder etwas, das mit seinem Werk zu tun hat.



Blick auf São Paulo von der Aussichtsplattform des Edifício Altino Arantes - Banespa, 1950. Foto: Hans Gunter Flieg. (Acervo Instituto Moreira Salles)

Bevor sie in die nächste Buchhandlung gehen, besteht Augusto auf einem Sprung in die Musikalienhandlung Stradivarius. In den Unterrichtsstunden, die er mit Haroldo, Décio und Waldemar Cordeiro an Hans-Joachim Koellreuters Escola Livre de Música nimmt (in der Rua Sergipe 271 im Consolidação-Viertel), hat er sich ein paar Schallplatten aufgeschrieben und ist jetzt gespannt, ob Nagib Elchmer, der Inhaber von Stradivarius, die Aufnahmen vorrätig hat. Sie finden immer etwas Gutes, und heute ist ohne Zweifel ein Glückstag: Kaum betreten sie den Laden, sagt schon Nagib mit seinem Riecher für begierige Kunden: "Ich habe gerade die *Sonatas and Interludes* von John Cage reinbekommen." "Die nehmen wir", antworten sie, ohne zweimal zu überlegen, sie wissen noch nicht, dass es sich um ein Doppel-Album handelt und entsprechend kostet. Später zählen sie ihr Geld und beschließen, den Fang aufzuteilen: Eine Platte bekommt Décio, die andere Augusto und Haroldo. Es ist der wichtigste Musikkauf, den Augusto in diesem Jahr tätigt, 1952 kommen weitere dazu: "Roteiro de um boêmio" von Lupicínio Rodrigues, vier 78er-Schellackplatten. Am Ende des Jahres schenkt er sie seiner Verlobten Lygia, der er auch einige Gedichte widmet, mit dem Titel *Poetamenos*.



Haroldo de Campos, Décio Pignatari und Augusto de Campos

Ist noch Zeit, eine andere Buchhandlung aufzusuchen? Ja, einer von ihnen hat noch etwas Geld und will ein paar Bücher mitnehmen. In der Rua 15 de Novembro 228 befindet sich die *Livraria Pioneira*, die Enio Guazzelli 1948 eröffnet hat. Die Buchhandlung ist im 4. Stock, und sie laufen voller Enthusiasmus die Treppe hoch. Zwei Jahre später wird Haroldo in eben diesem Treppenhaus Verse aus *O Carrossel* rezitieren, Décios erstem Gedichtband, der gerade herausgekommen ist. In der *Pioneira* werden sie immer fündig, und so auch diesmal. Gerade ist *Confucius: The Great Digest & Unwobbling Pivot* eingetroffen, und Décio greift zu.

Sie müssen sich beeilen: Um den nächsten Zwischenhalt zu erreichen, müssen sie den Viaduto do Chá überqueren. Die *Loja do Livro Italiano* ist in der Barão de Itapetininga. Früher war sie in der Rua Xavier de Toledo, im Untergeschoss, und dort fanden sich Perlen "zu bescheidenen Preisen", etwa die "die Gedichtbände aus der Kollektion *Lo Specchio*", die seit 1945 im Verlag Mondadori erschien."² Augusto entdeckt ein Buch von Salvatore Quasimodo:

Vielleicht wartet darin irgendein Gedicht darauf, übersetzt zu werden. Tatsächlich veröffentlicht er einige Monate später "Ante o sepulcro de Ilaria del Carretto [Davanti al Simulacro di Ilaria del Carretto]"³. Kein Zweifel, heute ist ein Glückstag.



Rua Direita, 1953. Foto: Alice Brill. (Acervo Instituto Moreira Salles)

Europa durchlebt nach dem Krieg eine harte Zeit, und São Paulo ist eine der Metropolen, die neue Horizonte versprechen. Die relative wirtschaftliche Prosperität und die vorteilhafte Lage gegenüber dem vom Krieg zerstörten Europa erlaubt den Buchhändlern, Bücher zu importieren und zu erschwinglichen Preisen zu verkaufen. Viele Europäer emigrieren aus ihren zerstörten Ländern in amerikanische Großstädte: New York, Mexiko, São Paulo. Die Behörden und Unternehmen in der brasilianischen Stadt starten Initiativen, um Fachkräfte und Künstler anzuziehen. Die Internationale Biennale von São Paulo 1951 ist das schlagendste Beispiel für diese Strategie. Bei der ersten Ausgabe des Kulturevents bezeichnet der künstlerische Leiter, Lourival Gomes Machado, São Paulo als "Kunstzentrum der Welt"⁴. Die Biennale, die Museen von São Paulo, die Cinemathek und die Musikkonzerte im Museu de Arte Moderna (MAM) sind auf ihre Weise auch *Übersetzungsmaschinen*: Das 1947 gegründete Kunstmuseum São Paulo (MASP) liegt im selben Gebäude wie Assis Chateaubriands "Diários Associados", dem von Jacques Pilon entworfenen Edifício Guilherme Guinle in der Rua Sete de Abril 230. Ein Jahr später zieht auch das MAM in dasselbe Gebäude ein. 1951 findet die erste Internationale Biennale von São Paulo statt. Die Biennale war in gewisser Weise die *Übersetzung* ihres Vorbilds, der Biennale von Venedig, an der die brasilianischen Organisatoren teilgenommen hatten, um Erfahrungen zu sammeln. Aber die Vorgehensweise (eine Biennale wie die von Venedig zu veranstalten) kündete von der Wirksamkeit einer guten Übersetzung: Wenn etwas von einem Raum in einen anderen übertragen wird, von einer Kultur in eine andere, von einer Sprache in eine andere, so kann die Kopie Erfindungsgeist und Kreativität freisetzen. Es war nicht das Gleiche, die Filme von Norman McLaren, die Gedichte von Pound oder die Musik von Boulez in São Paulo zu sehen, zu lesen oder zu hören oder an irgendeinem anderen Ort der Welt.

Doch die drei jungen Männer denken, dass die Lyrik noch nicht so zeitgenössisch ist, wie es an dieser historischen Weggabelung erforderlich wäre. "Zeitgenossen großer Ereignisse zu sein, das hat uns zu anderen Plattformen getrieben: Auf das neue São Paulo regnete es Information", so Pignatari im Rückblick auf diese Zeit. In einem seiner ersten Essays hatte er schon 1950 geschrieben: "Die Zurückhaltung Eliots, das augenscheinliche Überborden Pounds in den *Cantos*, die Silbenabenteuer Marianne Moores, das sanfte linguistische Labyrinth von Fernando Pessoa (usw.), dazu die Musik, die Malerei und das Kino, all das setzt die mehr oder weniger akzeptierten Formen

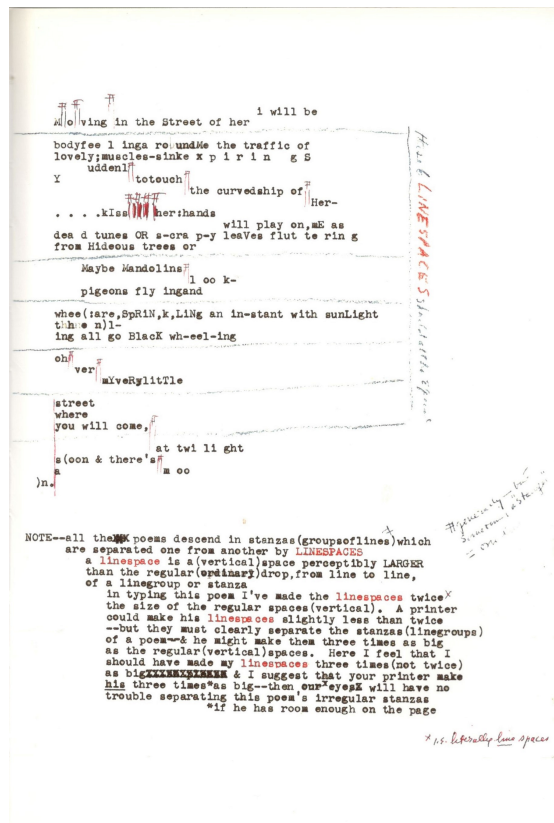
unter Druck."⁵ Die drei jungen Männer suchten nach einer neuen Form, und Übersetzungen waren ein Königsweg, um Zugang zu ihr zu erhalten oder, besser, um sie zu erfinden. Da sie zu dem Schluss kommen, dass Verse nicht mehr in der Lage sind, die Kraft des Poetischen zu kondensieren, wählen sie die Dichter, die die Vers-Krise herbeigeführt haben: Ezra Pound, e.e.cummings, James Joyce und Stéphane Mallarmé und stellen sich daraus ein *paideuma* zusammen.⁶

Weil sie die Lyrik um sie herum nicht befriedigt, ist bei der Entdeckung eines fremdsprachlichen Dichters, der sie fasziniert (insbesondere wegen seines Umgangs mit der Sprache), die erste Regung, ihn zu übersetzen: zu erproben, wie er in ihrer Muttersprache klingt, der Leserschaft eine mögliche Lyrik vorzustellen, etwas Neues in die Welt zu bringen. Außerdem geht es darum, ein Repertoire zu etablieren, das sich von jenem der Generation von 45 unterscheidet, in der Dichter wie Péricles Eugênio da Silva Ramos und Domingos Carvalho da Silva das Panorama beherrschten, die für eine Rückkehr zum Klassizismus standen, eine Abwendung von den Avantgarden und den Gebrauch von regelmäßigen, traditionellen Formen, von Reimen, Sonetten und griechisch-römischen Metaphern.⁷ Anscheinend ist nichts unmöglich: São Paulo ist ein neues Babel. Nicht zufällig überrascht in ihren ersten Übersetzungen zuvorderst die Bandbreite an Sprachen, aus denen sie Gedichte übertragen: Deutsch, Italienisch, Französisch, Japanisch, Englisch und Spanisch. Später kommt Mandarin dazu, Provenzalisch, Griechisch, Hebräisch. Zusammen mit der Biennale, den Museen und der regen Kunstszene schreiben die Übersetzungen die Stadt in den internationalen Austausch ein. Das Versprechen ist einmal mehr, "die kaiserliche Uhr der Nationalliteratur richtig[zu]stellen", wie es im "Manifesto Pau-Brasil" von Oswald de Andrade heißt.⁸ Aber auch die Experimente an der Sprache, den poetischen Ausdrucksweisen Brasiliens, nicht um ein weiteres Mal starkzumachen, was es schon gibt, sondern um dafür zu sorgen, dass die fremde Sprache das alles gewaltig durchschüttelt.⁹ Im São Paulo der 50er Jahre bedeutete Übersetzung eine Willkommenshaltung gegenüber Migranten, einen Dialog mit dem Fremden, ein Hinaustreten in die Welt und eine Öffnung zur Alterität. Wie Haroldo de Campos schrieb: "Sich der Alterität zu stellen ist in erster Linie eine notwendige Übung in Selbstkritik und eine schwindelerregende Erfahrung des Durchbrechens von Grenzen."¹⁰ Übersetzung war einer der Namen dieser Erfahrung.

BABEL ENTBABELN

"Die Entelechie aktiv halten", schrieb Haroldo in seinem "Opúsculo goetheano". "Im Lichtbogen des fünfzigsten Jahres / klingt die Leier des zwanzigsten mit / und vibriert." Und das hat sie weiter getan bis ans Ende seines Lebens, als er von Krankheit geplatzt in der Badewanne Homer übersetzte, Bibelfragmente und Gedichte aus dem Nahuatl. Die Neugier, die nicht nachlässt, das ständige Fragen, die Entdeckungen von Lyrik in neuen Sprachen und fernen Epochen. "Ex-Zentriker, zugleich Barbaren (wegen ihrer Zugehörigkeit zu einer peripheren 'unterentwickelten Welt') und Alexandriner (wegen ihrer Guerrilla-Einfälle ins Herz der Bibliothek von Babel)."¹¹

Um Neuland betreten zu können, bedienten sich die Dichter von Noigandres eines Scouts (*batedor*). Der Scout ist ein Entdecker, der die Wege kennt, also eine Methode. Der Übersetzer betritt neues Terrain unter der Führung seines Scouts, doch später stellt er sich einsam der Beute, dem Gedicht. Just in diesem handfesten Kampf ("die Wiedereinsetzung des Körpers in die Übersetzung nenne ich *Transkreation*"¹²) wird der Dichter zum Übersetzer-Erfinder.



Fragment des Briefs von e.e.cummings an Augusto de Campos vom 1. Dezember 1956, mit Anweisungen zur Gestaltung der Durchschüsse zwischen den Versen

Um ins Reich der Übersetzung vorzudringen, wählten sich die Dichter Ezra Pound als Scout. Die Wahl war weder einfach noch offensichtlich. In den 50er Jahren sah sich Pound einem Verfahren wegen Hochverrats ausgesetzt, er war zu dem Zeitpunkt im St. Elizabeths Hospital interniert. 1949 hatte er den Bollingen Prize für Lyrik erhalten, was wegen seiner Nähe zum Faschismus während des Kriegs scharfe Auseinandersetzungen ausgelöst hatte. Die konkreten Dichter traten mit ihm in Korrespondenz, luden ihn nach Brasilien ein, schickten ihm ihre Zeitschriften. Obgleich sie zahlreiche Anregungen von Pound übernahmen, gibt es drei Elemente, die von grundlegender Bedeutung sind: Der Übersetzer muss ein Schöpfer sein. Der Übersetzer von Lyrik überträgt keine Inhalte, sondern Formen, Zeichen, Rhythmen, sprachliche Fundstücke. Und *last, but not least*, die Übersetzung ist eine kulturelle, pädagogische, bildende Aufgabe, ist historische Interpretation und intellektuelle Erleuchtung. "In einem Wort", schreibt Augusto de Campos, "Übersetzung und Schöpfung vermischt zu einem einzigen Ziel: ERNEUERN, MAKE IT NEW."¹³



Div.: Nova Antologia Poesia Russa Moderna. ü. Augusto de Campos, Haroldo de Campos und Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985; 292 Seiten.

Wenn Ezra Pound die Leitfigur des Übersetzens als Theorie und Praxis war, so fanden die Dichter von Noigandres in jeder einzelnen Sprache Scouts, die sie bei ihrem Vordringen auf neue Territorien begleiteten. In einer Stadt der Einwanderer, einer Stadt zumal, in der sozialer Aufstieg an kulturelle Distinktion gebunden sein konnte, fehlte es nicht an Kennern weiterer Sprachen. Das von ihnen zusammengestellte *paideuma* bringt eine Seltsamkeit mit: Trotz ihrer so frankophilen Kultur schreiben drei der ausgewählten Autoren auf Englisch (Joyce, Pound und Cummings) und nur einer auf Französisch (Mallarmé). Neben den beiden Brasilianern, die in den einschlägigen Texten und Manifesten erwähnt werden (João Cabral de Melo Neto und Oswald de Andrade), weitet sich das *paideuma* allmählich zu neuen Dichtern und neuen Sprachen. Angesichts der Notwendigkeit, eine engagierte Lyrik zu schreiben, werden auch russische Dichter aufgenommen, allen voran Wladimir Majakowski. Die Noigandres-Dichter verfügen hierzu über einen ganz außergewöhnlichen Scout. Der 1917 in Uman (Ukraine) geborene Boris Schnaiderman war nach Brasilien gekommen, als er acht Jahre alt war. Als Russischdozent an der Universität São Paulo unterrichtete er die Brüder Campos und veröffentlichte zusammen mit ihnen 1967 den Band *Maiakóvski* und im darauffolgenden Jahr *Poesia Russa Moderna*. Haroldo de Campos erzählt: "Als ich mich nach kaum drei Monaten Russischunterricht daran machte, ein Gedicht von Majakowski zu übersetzen, kannte ich meine Beschränkungen, aber mir war auch das spezifische Problem des Übersetzens von Lyrik gegenwärtig, das meiner Auffassung nach eine Unterabteilung der Kategorie *Schöpfung* ist. Um Lyrik zu übersetzen, muss man schöpfen – *neu-schöpfen*. Die Strafe dafür, das zu unterlassen, ist Sterilisierung und Versteinerung und damit schlimmer als die Alternative, *Verrat zu üben*."¹⁴

Die nächste Sprache, die er sich einverleibte, war das Japanische, und wenn im vorangegangenen Fall die Einwanderung russischer Juden eine entscheidende Rolle gespielt hatte, so war es nun die große japanische Gemeinde, die seit Anfang des Jahrhunderts in der Stadt lebte: "Fast zwei Jahre lang – gegen Ende der 50er Jahre – hatten meine Frau und ich jeden Sonntagvormittag Unterricht bei unserem bahianischen *sensei* José Sant'Anna do Carmo, der im Santa-Cecilia-Viertel von São Paulo wohnte, in der Rua Fortunato. Damals begann ich mit meinen ersten Übersetzungen."¹⁵ Der Drang dazu war aus Haroldo de Campos' Kontakt mit Kitasono Katsue von der Zeitschrift *VOU* entstanden. 1956 war in São Paulo die "Aliança Cultural Brasil-Japão" gegründet worden, unter dem Vorsitz von Guilherme de Almeida, der an der Semana de Arte Moderna beteiligt gewesen war, einem Gründungsereignis der brasilianischen Moderne. Haroldo und seine Frau Carmen suchten die neue Institution auf, weil sie Japanisch lernen und sich dadurch die Möglichkeit verschaffen wollten, Lyrik zu übersetzen. Kurioserweise stammte José Sant'Anna do Carmo nicht aus einer japanischen Familie, er war Autodidakt, geboren in Feira de Santana im Bundesstaat Bahia.¹⁶

Die Figur des Scouts ist auch wieder dabei, als sich Haroldo de Campos der homerischen Epik zuwendet: "Für meine transkreatische Operation war die Mitwirkung von Trajano Vieira unabdingbar, der in wöchentlichen Treffen, in denen wir uns der minutiösen Lektüre von Homers Text widmeten, sozusagen das Terrain für mich 'vorbereitete', über dessen gewundene Pfade er mich buchstäblich führte."¹⁷

Aber nicht nur das, der Dichter greift auch zu anderen Übersetzungen, die er mit den brasilianischen Versionen vergleicht: Für die *Ilias* zum Beispiel zieht Haroldo drei italienische Fassungen zu Rate, zwei spanische, eine französische, eine lateinische und vier englische (nebst Handbüchern, Kommentaren und natürlich auch wissenschaftlicher Sekundärliteratur). Nicht weniger liest Augusto de Campos für seine Versionen provenzalischer Dichter. Tatsächlich tritt er in seinen Anthologien (in *Verso*, *reverso*, *controverso*, *Mais provençais* und *Invenção*) mit unterschiedlichen Versionen und Interpretationen in Dialog. In diesem Fall ist der Scout kein persönlicher Begleiter, sondern Pound selbst, der im frühen 20. Jahrhundert maßgeblich an der Verbreitung provenzalischer Lyrik in englischer Sprache beteiligt war, mit erhellenden Essays und Reflexionen zur Musikalität des Gedichts in der Zielsprache.

Mit Hilfe ihrer Scouts (Ezra Pound, Boris Schnaiderman, José Sant'Anna do Carmo, Trajano Vieira) erweitern die Dichter die Gemeinschaft, die sie Anfang der 50er Jahre begründet haben und zu der sich später noch die Dichter José Lino Grünwald und Ronaldo Azeredo gesellen.

1983 beginnt Haroldo de Campos, Hebräisch zu lernen, um Passagen aus der Bibel zu übersetzen und zu zeigen, dass die Bibel auch ein Gedicht ist und dass ihre Wirksamkeit (selbst in einem religiösen Sinne) auf dem Rhythmus basiert, der Musikalität und dem klanglichen Zauber. Unter seinen nachgelassenen Schriften findet sich eine Übersetzung der Passage aus Genesis, die vom Turmbau zu Babel berichtet, der Stadt also, in der die Zerstreuung und Pluralität der Sprachen als göttliche Strafe ihren Anfang nimmt. Die Babel-Metapher war ein gängiges Bild für Städte, deren Geschichte durch Einwanderung geprägt wurde, ob Buenos Aires, New York oder São Paulo. Im Prolog zu seiner Version vertritt Haroldo, Transkreation sei eine Form, "Babel zu entbabeln". Wie soll man die Beziehung der Dichter von Noigandres zur Lyrik und zu den Scouts, den Freunden aus anderen Sprachen, verstehen, wenn nicht als eine Form, "Babel zu entbabeln"? Nicht, weil es darum ginge, die Vielfalt oder Fremdheit zu unterdrücken, sondern weil im Spiel der Übersetzungen die "Versöhnung Edens"

aufgerufen wird, die "Poesie aller Sprachen, so dass auf dem Weg der 'Transkreation' die Dichtung in ihrer zeichenhaften Materialität von einer Sprache in die andere exportiert werden kann, welche Schwierigkeiten der Übergang auch mit sich bringen mag." Eine "Stadt-Gemeinschaft würde sich die Menschheit einrichten, verbunden durch eine 'Sprach-Lippen-Einschaft'" in der Lyrik.¹⁸

ZEITGENOSSENSCHAFT DES VERGANGENEN

Als die Dichter 1952 zusammenkommen, um sich einen Namen für die Zeitschrift auszudenken, die sie demnächst herausgeben wollen, wählen sie einen Namen, der mit der Übersetzung und ihren Labyrinthen assoziiert ist. Die Wahl fällt auf einen unmöglich zu übersetzenden Begriff: *Noigandres*. Das rätselhafte Wort aus einem Werk des provenzalischen Dichters Arnaut Daniel taucht in einer Passage aus Ezra Pounds *Cantos* auf:

And he said: "Noigandres! NOIgandres!

"You know for seex mon's of my life

Effery night when I go to bett, I say to myself:

"Noigandres, eh, noigandres,

Now what the DEFFIL can that mean!"

(Canto XX)

"He" ist Émil Lévy, ein Kenner der provenzalischen Lyrik, der "Vertreiben des Überdrusses (enoi ganres)" als mögliche Lösung für diesen schwer verständlichen Ausdruck vorgeschlagen hat. Jenseits der unterschiedlichen Bedeutungen, die dem Begriff in Gelehrtenkreisen zugeschrieben werden, geht es hier darum, dass die Dichter für ihre Zeitschrift einen Namen wählten, in dem unmittelbar Fremdheit, Übersetzung und Hermetismus anklingen: "Now what the DEFFIL can that mean!", das werden sich viele Leser gefragt haben. Pounds Gedicht inszenierte die Möglichkeit, in einem zeitgenössischen Werk wie den *Cantos* avantgardistischen Gebrauch von einer weit entfernten – in diesem Fall mittelalterlichen – Vergangenheit zu machen, in der eine Erfindung schlummerte, die durchs Übersetzen neu zu entdecken wäre. (Tatsächlich übersetzte Pound in jenen Jahren die provenzalischen Dichter.) Eben dies nannte Haroldo in seinem ersten Essay das "meta-historische *continuum*", die dichterischen Werke, die untereinander in Dialog standen, über den Augenblick hinaus, in dem sie geschaffen wurden. Doch die Anforderungen der avantgardistischen Intervention führten dazu, dass die konkreten Dichter in den ersten Jahren die Gründer der poetischen Moderne bevorzugten: das *paideuma* aus Joyce, Mallarmé, Pound und Cummings.

4 Patchin Place
New York City
11

November 6 1956

Dear Augusto De Campos--

your lively letter of 31 outubre
has just arrived: many thanks!

am delighted to hear of an indeed
"astonishing opportunity" & gladly
extend the requisite permission;
provided that (1) after or before or
--preferably--opposite each of your
translations will be printed the
poem of mine which you are translating,
& (2) you will continue to send me proofs
of my own 10 poems (as reprinted in
connection with your translations) until
one proof satisfies me & I okay it.
Thus & only thus may readers of your
translations be able to appreciate
the extraordinary problems presented
by these verily "perilous" poems

please accept my cordial good wishes!

--sincerely

e.e.c.

Brief von e.e.cummings an Augusto de Campos, 6.
November 1956.

1960 veröffentlicht das brasilianische Ministerium für Bildung und Kultur dank der Vermittlung von Simeão Leal eine Auswahl aus Ezra Pounds *Cantos*, übertragen durch die drei Mitglieder von Noigandres, sowie 10 Gedichte von e.e.cummings, ins Portugiesische übertragen von Augusto de Campos. 1962 erscheint *Panorama do Finnegan's Wake* von Haroldo und Augusto de Campos, und obwohl die Mallarmé-Übertragungen erst später in Buchform erscheinen (1974), sind sie bereits in den 50er Jahren entstanden.

Wenn in der Anfangszeit Übersetzungen der Schriftsteller des *paideuma* den zentralen Corpus bilden, so öffnet sich der Bogen ab Ende der 60er Jahre zu anderen Epochen und über die Moderne hinaus. Nun geht es nicht mehr nur darum, "die Uhr richtigzustellen", sondern darum, die Zeitgenossenschaft der Erfindung in allen Epochen zu entdecken. Haroldo de Campos nannte diesen Modus "synchron-retrospektive Lektüre". Übersetzung (von Haroldo umgetauft zu *Transkreation*) ist ein Dispositiv zur Bewertung und Aktualisierung der Poetik aller Epochen. *Traduzir e trovar* [Übersetzen und Finden] von 1968 markiert parallel zur dichterischen Produktion (wobei der Unterschied zwischen Kreation und Übersetzung bei den konkreten Dichtern niemals eine scharfe Grenzlinie ist) eine Rückkehr zum Vers (während die Autoren des *paideuma* die Suche nach einem ideogramatischen Schreiben verkörperten). *Traduzir e trovar* enthält Übersetzungen von provenzalischen Dichtern, Guido Cavalcanti, Dante Alighieri, John Donne und anderen.

Damit beginnt eine Etappe der Öffnung des Repertoires und neuer Auffassungen von der Aufgabe des Übersetzers. Im Fall Haroldos handelt es sich um eine Reise ins Mark des literarischen Kanons, die umso gewagter wird, je weiter er eine *kontrakanonische Lektüre des Kanons* realisiert, von Goethes *Faust*, Dante Alighieri, der Bibel, den

homerischen Texten. Die Strategie besteht darin, diese geradezu heiligen Texte in ihrer poetischen Materialität zu nehmen. Inspiriert von der Lektüre von Walter Benjamins "Die Aufgabe des Übersetzers" greift Haroldo das Konzept der "reinen Sprache" auf und kritisiert das Übersetzen von Aussagen als "ungenau Übermittlung eines unwesentlichen Inhalts"¹⁹.

Benjamin als neuer Scout verleiht dem Weg in den Fußstapfen von Pound – der nordamerikanische Dichter hätte das Zitat sicherlich unterzeichnet – und von Jakobsons "Physik", wie Haroldo sie nannte, eine metaphysische Dimension. Mit Jakobsons Physik wird die reine Sprache nicht mehr in messianischen, kabbalistischen oder biblischen Begriffen interpretiert, sondern im Hinblick auf ihre poetische Funktion, das heißt, aufgrund der Materialität, Selbstbezüglichkeit und "Greifbarkeit" des Zeichens.²⁰

Als Haroldo den Ekklesiastes (oder Kohelet) transkriert, stellt er sein Labor rückblickender Synchronien zur Schau. In erster Linie geht es dabei um den Gedanken, dass wir nicht umhinkönnen, als Zeitgenossen zu lesen, und dass die Aufgabe des Übersetzers dieselbe ist wie die des Kritikers: "literarische Werke – wie Walter Benjamin es wollte – nicht im Verhältnis zu ihrer Zeit darzustellen, sondern vielmehr in der Zeit, in der sie geboren sind, die Zeit darzustellen, die sie erkennt, also die unsere"²¹:

Qohélet buscou descobrir / o prazer das palavras (XII, 10)

[...]

e excesso de estudo / entristece a carne (XII, 12)²²

Indem er Mallarmé (*la chair est triste*) und Barthes (*le plaisir du texte*) hineinpflanzt, zeigt Haroldo, wie der Transkreator seinen zeitlichen Vorteil ausspielen und die Gegenwart der Lektüre potenzieren kann. Das setzt einen aktiven und kompetenten Leser voraus, der die hergestellten Bezüge bemerkt und das Spiel zwischen Referenz und Differenz mitwirkt.

Bei Décio Pignatari und Augusto de Campos hat die zentrifugale Erweiterung der Übersetzung von den Dichtern des *paideuma* zu einem immer größeren Repertoire einen anderen Sinn. Während Haroldo bei seiner Transkreation des Kanons der Weltliteratur voranschreitet, betrachtet Augusto Poetiken, in denen das Experimentieren mit Sprache Konfigurationen von Subjektivitäten hervorruft. Das bedeutet, Übersetzung so zu betreiben, dass man nicht nur die Sprache des anderen annimmt, sondern auch seine Stimme, seine persönliche Poetik.²³

In "SOS", einem Gedicht von 1983, zeigt Augusto den geisterhaften Charakter von "ich", eines Wortes, das in verschiedenen Sprachen auftritt und dabei offenbart, dass es eher verbal als substantiell zu verstehen ist. Das ist nun nicht mehr die "*disparition élocutoire du poète*", das Verschwinden des Ich beim Reden, von dem Mallarmé sprach (oder besser, es wird unzählige Male dagegen verstoßen), und das Ich ist keine

vorgängige Wirklichkeit, vielmehr wird es im Gedicht konstruiert. Ausgehend von dieser Prämisse ist es kein Zufall, dass Augusto zur Übersetzung romantischer Dichter vordringt, die dem Geschmack der konkreten Dichter scheinbar so fremd waren (die Veröffentlichung von *Byron e Keats Entreversos* ist von 2009²⁴), oder zu einem für die brasilianische Generation von 45 so wichtigen Dichter wie Rilke, zu dem Augusto einen anderen Zugang findet: die vom "Ding-Gedicht", eine Übung in Enteignung und Verzicht, die im Zentrum seines eigenen Schreibens steht. Aus dieser Perspektive (der Beziehung zwischen Übersetzung und Subjektivität) sind Augusto de Campos' wichtigste Arbeiten vielleicht seine jüngsten Veröffentlichungen im *plaque*-Format, fast alle weiblichen Dichterinnen gewidmet: Marianne Moore, Sylvia Plath, Marina Zwetajewa, sowie *Emily Dickinson Não sou ninguém* [Ich bin niemand].²⁵ Bei Sylvia Plath setzt Augusto gegen die "konfessionelle" Lektüre das "furiose Handwerk" der Dichterin, die Persönliches nicht unterdrücke, sondern über den von Pound gewollten "Technikbeweis"²⁶ (geisterhaft) an die Oberfläche lasse. In seinen Dickinson-Übertragungen erreicht die Spannung zwischen Übersetzung und subjektiver Äußerung den Titel der Anthologie, der dem Gedicht "I'm Nobody Who are you?" entnommen ist, wiedergegeben als "Não sou ninguém Quem é você?" Zu einem emblematischen Beispiel für die Lyrik Augusto de Campos' wird dieser Fall, wenn man ihn in Bezug zu dem Gedicht "οὔτις" setzt, das den Band *Não* [Nein] einleitet und die merkwürdige Datierung "(1953-2003)" trägt. "οὔτις" (Niemand) ist der falsche Name, den Odysseus gebraucht, um Polyphem zu entkommen, aber es kann auch der Ort sein, an dem sich Augusto mit Emily trifft:

Não sou ninguém Quem é você?

Ninguém - Também?

Então somos um par?

Não conte Podem espalhar

[I'm Nobody Who are you?

Are you - Nobody - Too?

Then there's a pair of us?

Don't tell they'd advertise - you know]

Wichtiger als der "unwesentliche Inhalt" ist die syntaktische Heftigkeit Dickinsons, die Augusto in ideogramatischen Versen evoziert, wahren Montage-Arbeiten, die in einer radikalen Annäherung an die nordamerikanische Dichterin das Drama der Subjektivität greifbar machen (siehe zum Beispiel den von Augusto eingeführten Reim "Ninguém / também", mit dem er sowohl die Versform aufrechterhält als auch die verbale Synthese unterstreicht, die das Original herstellt).²⁷

In den Übertragungen der Autoren des *paideuma* war die Übersetzung an Experiment und Poetik gebunden und an die programmatische Notwendigkeit, das Ende der Vers-Ära zu zeigen. Décio Pignatari treibt diese Kopplung Übersetzung-Experiment-Poetik auf die Spitze, wenn er für *L'après-midi d'un faune* eine Dreifachübersetzung (*tridução*) vorschlägt (drei Verse für jeden Vers des Originals). Die drei Versionen verleihen dem Text nicht nur eine besondere Räumlichkeit, sondern rufen den Leser auf, eine aktive Rolle zu übernehmen, die unterschiedlichen Lösungen zu bewerten und das Mysterium der Übersetzung selbst zu erproben. "Es handelt sich um eine wörtliche poetische Übersetzung", schreibt Pignatari: "Man kann sich nicht darauf hinausreden, nicht alles versucht zu haben, die *tridução* ist unwirtschaftlich, drei zum Preis von einer, wie es sich gehört, eine bescheidene Hommage an den Meister-Erfinder."²⁸

Autre que ce doux rien par leur lèvres ébruité

Bem diverso do beijo, doce nada esparso

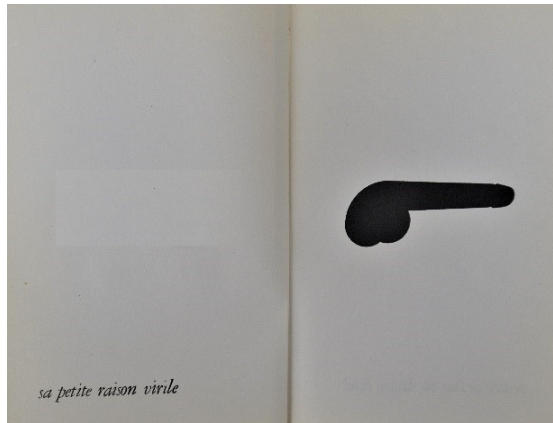
Mais que esse doce nada, arrulho de seus lábios

Mais que esse doce nada a dar de boca a boca.²⁹

Décio schreibt seine drei Versionen in Alexandrinern, aber die Dreifachübersetzung erlaubt ihm nicht nur, unterschiedliche Optionen vorzustellen (die uneindeutige sprachliche Geste in der ersten, die Substantivierung in der zweiten), sie kann auch verräterisch wirken, indem sie die Sinnlichkeit des Gedichts auf die Spitze treibt, was er die ganze Zeit über tut, hier aber ganz offensichtlich im dritten Vers, "de boca a boca". Alle Varianten gestalten aufwändig den Klang (mit zahlreichen Dental- und Labiallauten), in der ersten hallen kostbare Echos ("diverso" – "esparso"), und die Trouvaille "doce nada" erzeugt in den drei Versionen eine Alliteration, die im Original ("doux rien") nicht vorkommt.

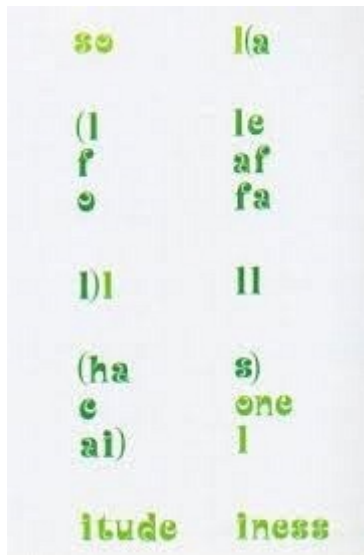
Radikaler abschweifend und losgelöst vom Übersetzen im klassischen Sinn, aber durchaus dessen dichterische Möglichkeiten auslotend, komponiert Décio Pignatari 1968 "stèle pour vivre n°4 / mallarmé vietcong", das dann in seinem Buch *Exercício Findo* [Übung beendet] erscheint. Décio führt hier Verse aus *Un coup de dés* sarkastischen Äquivalenzen zu und folgt dabei den Prinzipien des "semiotischen Gedichts", so dass sie im Anschluss an ikonische Übertragungen einen neuen Sinn erhalten.³⁰

So wird "quiconque prince amer de l'écueil s'en coiffe comme de l'héroïque irrésistible mais contenu par sa petite raison virile en foudre" ("dela se coife como de algo heroico / irresistível mas contido / por sua pequena razão viril" in der Fassung von Haroldo de Campos) [der sie aufsetzt wie etwas Heldenhaftes / unwiderstehlich doch gehalten / von seinem kleinen Männerkopf] zu:



Décio Pignatari: *stèle pour vivre n° 4*, mallarmé
vietcong, Gedicht nach Fragmenten aus Stéphane
Mallarmés *Un coup de dés*

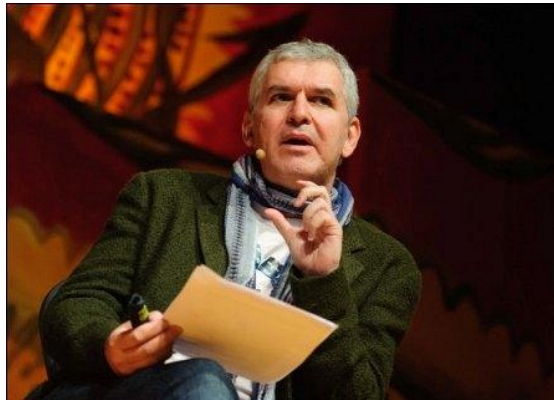
Auf demselben Gebiet (Übersetzung-Experiment-Poetik) erfindet Augusto de Campos, was er *intraduções*³¹ nennt, intersemiotische Übersetzungen, in denen dem Original fremde visuelle Kriterien querschießen, um andere Werte im Ausgangstext hervorzuheben. Im Fall von e.e.cummings' "loneliness" / "solitude" zum Beispiel unterstreicht Augusto Vorgehensweisen des Originals durch Typographie und Farben. Mittels zweier unterschiedlicher Grüntöne verstärkt seine *intradução* die Nähe der betreffenden Elemente (es handelt sich um zwei Schattierungen ein und derselben Farbe) und zugleich die Tatsache, dass sie unterschiedlichen syntaktischen Gruppen angehören: "loneliness" und "(a leaf falls)". Die Type Spring 152 verzerrt die Wörter und erzeugt eine Nahbeziehung zwischen dem "l", dem "f" und dem "i", sie suggeriert geradezu einen "Fehlerteufelblick" (*olhar de errata*), in dem "(ha c ai)" zu lesen wäre wie *haikai*. Aber das Entscheidende ist, dass die *intradução* uns dazu bringt, der Räumlichkeit und Materialität des Gedichts besondere Aufmerksamkeit zu widmen.³²



Intradução des Gedichts "so" von e.e.cummings durch
Augusto de Campos.

Durch ihre Übersetzungen und Variationen haben die Dichter von Noigandres das Repertoire der Lyrik in portugiesischer Sprache erweitert, Gedichte aus anderen Breiten in Umlauf gebracht, Theorien dazu erarbeitet und ein neues Anspruchsniveau für die Aufgabe des Lyrikübersetzers etabliert. Anfang der 50er Jahre spazierten die

dreier Dichter von Noigandres durch die Straßen von São Paulo. Als Abkömmlinge des Anthropophagismus verschlangen sie alles, was die Stadt ihnen zu bieten hatte. Lyrik, Musik, bildende Künste, Skulpturen, Architektur, eine Stadt, die Tag für Tag weiter wuchs. In die Welt geworfen, wusste die Stadt, dass das Übersetzen (übersetzen und übersetzt werden) einer der Schlüssel zu ihrer Ermächtigung war. Um an dieser Aufgabe mitzuwirken, betrachteten die drei jungen Männer von Noigandres die Welt vom Aussichtspunkt der Lyrik, und von dort aus haben sie sie übersetzt.



Gonzalo Aguilar ist Professor für Brasilianische und Portugiesische Literatur an der Universität Buenos Aires. Er veröffentlichte unter anderem die Bücher *Poesía concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista* (2005) und *Por una ciencia del vestigio errático. Ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade* (2010). 2016 erschien *Hélio Oiticica, a asa branca do êxtase: arte brasileira de 1964-1980*, 2018 *A máquina performática: a literatura no campo experimental*, in Zusammenarbeit mit Mario Cámara. Er hat verschiedene brasilianische Autoren ins Spanische übersetzt, darunter Augusto de Campos, Clarice Lispector, João Guimarães Rosa, Dalton Trevisan und Oswald de Andrade.



Luis Ruby, geboren 1970 in München, übersetzt aus dem Spanischen, Portugiesischen, Italienischen und Englischen. Zu den von ihm übersetzten Autoren zählen Clarice Lispector, Hernán Ronsino, Eduardo Halfon und Niccolò Ammaniti (Liste veröffentlichter Titel: <http://www.luis-ruby.de/publikationen.html>). Für seine Arbeit wurde er mehrfach ausgezeichnet, u.a. mit dem Bayerischen Kunstförderpreis. 2018/19 förderte der Deutsche Übersetzerfonds seine Übersetzung von Clarice Lispectors Erzählungen mit einem Exzellenzstipendium. Der erste Band dieses Werks, *Tagtraum und Trunkenheit einer jungen Frau* (Penguin Hardcover), wurde 2020 für den Übersetzerpreis der Leipziger Buchmesse nominiert. Zwischen 2008 und 2017 war er 2. Vorsitzender im Verband deutschsprachiger Literaturübersetzer (VdÜ).

Endnoten

- 1 Die freundliche Genehmigung zur Verwendung von Fotos aus der Sammlung des Instituto Moreira Salles in diesem Artikel ergab sich auf Vermittlung von Samuel Titán, dem der Verfasser hierfür dankt.
- 2 In seinem Büchlein *Loja do livro italiano. Poesia da resistência* [Italienische Buchhandlung. Poesie des Widerstands] (Londrina, Galileu, 2020) aus der Serie Extraduções erzählt Augusto de Campos, wie wichtig diese Buchhandlung für seine Übersetzungen italienischer Lyrik in den 50er Jahren gewesen sei. Von großem Nutzen für den vorliegenden Essay war mir auch die kurze Geschichte des Buchhandels in São Paulo auf der Website São Paulo Antiga.
- 3 Augusto de Campos' Titel lautet: "Vor dem Grab der Ilaria del Carretto"; Quasimodos Originaltitel spricht weniger offensichtlich von "simulacro", also von etwas, dem eine gewisse Unwirklichkeit zueigen ist. (Ilaria del Carretto, vor deren liegender Darstellung auf einem Sarkophag der Dichter reflektiert, ist nicht nur lange tot, sie wurde auch andernorts beigesetzt.) Das deutsche "Simulakrum" wäre hier zu eng und zu stark, "Abbild" trifft es vielleicht am besten. (A.d.Ü.)
- 4 "Introdução" [Einführung] in: *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo (outubro a dezembro de 1951)*, São Paulo, MAM, 1951). Der Gedanke wiederholt sich bei der Zweiten Biennale, wo er weiter ausgeführt wird und erneut vertreten wird, dass São Paulo - durch das Wirken der Biennalen - zum "Kunstzentrum der Welt" geworden sei (*II Bienal do Museu de Arte Moderna*, São Paulo, MAM, 1953, S. XV). Die zweite Biennale fiel mit der 400-Jahr-Feier der Stadt zusammen.
- 5 Der erste Satz stammt aus dem Essay "Noigandres", *Errâncias* [Irrungen], São Paulo, Senac, 2000, S. 46. Der zweite aus "Depoimento" [Stellungnahme], dem Eröffnungstext der Anthologie *Teoria da Poesia Concreta*, São Paulo, Invenção, 1965. Ich zitiere aus *Teoria da poesia concreta*, São Paulo, Ateliê, 2006, S. 20.
- 6 Die "Vers-Krise" ist ein Zitat aus einem Essay von Mallarmé (in *Kritische Schriften* (Französisch und Deutsch), übersetzt von Gerhard Goebel, Gerlingen 1998); "paideuma" bezeichnet nach Pound die Auswahl des Lebendigen in einer Kultur, das Lernen von den Wissenden.

- 7 Die Dichter der Gruppe Noigandres schlossen sich zunächst dem Clube de Poesia an, der in São Paulo die Dichter jener Generation zusammenführte. Aus dieser Bewegung sollte für sie nur João Cabral de Melo Neto Bestand haben.
- 8 Oswald de Andrade, *Manifeste*, übersetzt von Oliver Precht, Turia+Kant 2016.
- 9 Siehe Walter Benjamins "Die Aufgabe des Übersetzers", ein Text, der für Haroldo de Campos' Überlegungen zur Transkreation seit Anfang der 80er Jahre von grundlegender Bedeutung war. (Der Verfasser bezieht sich hier auf eine Passage, in der Walter Benjamin seinerseits Rudolf Pannwitz zitiert: "'der grundsätzliche Irrtum des Übertragenden ist dass er den zufälligen Stand der eignen Sprache festhält anstatt sie durch die fremde Sprache gewaltig bewegen zu lassen'". – A.d.Ü.)
- 10 Haroldo de Campos: "Tradição, Transcrição, Transculturização; o ponto de vista do ex-cêntrico" [Tradition, Transkreation, Transkulturation; der Standpunkt des Ex-Zentrischen] in *Transcrição*, Marcelo Tápia und Thelma Médici Nóbrega (Hrsg.), São Paulo, Perspectiva, 2013, S. 205.
- 11 "Tradição, Transcrição, Transculturização; o ponto de vista do ex-cêntrico" in *Transcrição*, op.cit., S. 204.
- 12 "À Esquina da Esquina" [Um die Ecke von der Ecke] in *Transcrição*, op.cit., S. 106.
- 13 Ezra Pound: *Poesia*, Übersetzungen von Augusto und Haroldo de Campos, Décio Pignatari, J.L. Grünwald und Mário Faustino, Brasília, Hucitec, 1993, S. 21.
- 14 "O Texto como Produção (Maiakóvski)" in *A operação do Text* ["Text als Produktion (Majakowski)" in *Die Text-Operation*], São Paulo, Perspectiva, 1976.
- 15 Haroldo de Campos: "En la ruta de las especias de la vanguardia occidental" [Auf der Gewürzstraße der westlichen Avantgarde], *Tokonoma*, número 4, 1996.
- 16 Siehe "Minha relação com a poesia chinesa" [Meine Beziehung zur chinesischen Dichtung] von Haroldo de Campos, auf der Website des Instituto Cultural de Macau: <http://www.icm.gov.mo/rc/viewer/30025/1837>.
- 17 *Ilíada: MHNIS, A Ira de Aquiles* [Ilias: Der Zorn des Achill], São Paulo, Nova Alexandria, 1994, S. 18.
- 18 Alle Zitate aus Haroldo de Campos: *Eden. Um tríptico bíblico* [Eden. Ein biblisches Triptychon], São Paulo, Perspectiva, 2004, pp.72, 79. Wie der Essay "Poesia e paraíso perdido" [Dichtung und verlorenes Paradies] (1955) belegt, der erste von Haroldo de Campos in *Teoria da poesia concreta*, zieht sich das Thema des Paradiesischen durch sein gesamtes Werk.
- 19 Haroldo de Campos übersetzt diese Formulierung Benjamins ziemlich wortgetreu in "A tarefa do Tradutor" (Fragment), in *Transcrição*, op.cit., S. 212.
- 20 "Tradução e Reconfiguração; o tradutor como transfigidor" [Tradition und Rekonfiguration: Der Übersetzer als Transtauscher] in *Transcrição*, op.cit., S. 110.
- 21 Zu dieser kopernikanischen Wende und dem Primat der Politik über die Geschichte bei Benjamin, siehe Susan Buck-Morss: *The dialectics of seeing (Walter Benjamin and the Arcades project)*, Cambridge, MIT Press, 1991, S. 338. "'Für den materialistischen Historiker'", schreibt Walter Benjamin in seinem *Passagen-Werk*, "'ist es wichtig, die Konstruktion von dem zu unterscheiden, was man gewöhnlich seine >>Rekonstruktion<< nennt. Die >>Rekonstruktion<< in der Einfühlung ist einschichtig. Die >>Konstruktion<< setzt die >>Destruktion<< voraus.'" (Konvolut N, 7, 6). (Zitat von Benjamins Original nach: <https://www.erudit.org/fr/revues/surfaces/1994-v4-surfaces04902/1064950ar.pdf> – d.Ü.)
- 22 "Kohélet war auf der Suche / nach der Lust der Worte [...] und übermäßiges Studieren / macht das Fleisch traurig". Ein Vergleich mit der Übersetzung der King-James-Bibel ins Portugiesische belegt, dass Haroldo de Campos inhaltlich nicht von anderen Fassungen abweicht.
- 23 Angesichts der großen Anzahl von Übersetzungen, die Augusto de Campos angefertigt hat, scheint es schwierig, eine Interpretation aufgrund einer einzigen Hypothese zu entwickeln. Andere mögliche Lesarten, etwa die Vorstellung einer besitzergreifenden und vampirischen Übersetzung, präsentiert ich in "Augusto de Campos: la traducción del nombre" [Die Übersetzung des Namens], in *Cuadernos del Sur*, número 34, 2005.
- 24 Einschlägige frühere Übertragungen zum Beispiel von Keats finden sich auch schon in *Linguaviagem* von 1987.
- 25 Die Titel lauten: *Retrato de Sylvia Plath como artista* [Porträt von Sylvia Plath als Künstlerin] *Extraduções Seis poemas* (Londrina, Galileu Edições, 2018), *Marianne Moore 10 Poemas – Extraduções* (Londrina, Galileu Edições, 2019), *Esses Russos* [Diese Russen] *Extraduções* (Londrina, Galileu Edições, 2019), das fünf Gedichte von Marina Zwetajewa enthält, und *Emily Dickinson Não Sou Ninguém* [Ich bin niemand] (São Paulo, Editora da Unicamp, 2008. Neue, durchgesehene und erweiterte Ausgabe São Paulo, Editora da Unicamp, 2015).
- 26 "technique is the test of sincerity" – aus einem Interview, hier <https://preview.tinyurl.com/y5gr6hxt> in *Ezra Pound. A Casebook*, ed. Peter Makin (Google-Books-Link zu S. 253 – d.Ü.)
- 27 *Emily Dickinson Não Sou Ninguém*, op.cit., S. 55.
- 28 "Nota ao fauno" [Bemerkung zum Faun] in Augusto de Campos, Décio Pignatari und Haroldo de Campos: *Mallarmé*, São Paulo, Perspectiva, 1974, S. 85.
- 29 Augusto de Campos, Décio Pignatari und Haroldo de Campos: *Mallarmé*, op.cit., S. 95. ["Ganz anders als ein Kuss, der süßes Nichts verbreitet / Mehr als dies süße Nichts, das Murmeln deiner Lippen / Mehr als dies süße Nichts, geschickt von Mund zu Mund."]
- 30 Die semiotischen Gedichte stellen Décio Pignatari und Luis Ângelo Pinto in "Nova linguagem, nova poesia" vor, enthalten in *Teoria da poesia concreta*, op.cit., S. 219-224.
- 31 Zur Erläuterung des Begriffs siehe <http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/das/de3289334.htm> (d.Ü.).
- 32 Siehe "intradução de cummings" in *Poem(a)s*, e.e.cummings / Augusto de Campos, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1999, S. 42.

Dies ist ein automatisch generiertes PDF der Webseite www.toledo-programm.de. TOLEDO ist ein Programm des Deutschen Übersetzerfonds.

https://www.toledo-programm.de/cities_of_translators/1749/konkrete-dichter-in-sao-paulo

Stand: 20.04.2024

Alle Rechte vorbehalten.