Os poetas concretos de São Paulo e a tarefa dos tradutores

Por *Gonzalo Aguilar*

Tradução do espanhol por *Simone Homem de Mello*

Desbabelizar Babel

Contemporaneidade do passado

SÃO PAULO DE TODAS AS LÍNGUAS [1]

1950. Cai a tarde e o sol se oculta atrás dos edifícios. Três jovens caminham pelo centro de São Paulo. Andam pela Rua da Consolação em direção à Praça da República. Na sede dos Diários Associados, onde funcionam o Museu de Arte Moderna (MAM), o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e a Cinemateca, exibem-se alguns filmes experimentais de Norman McLaren e eles não querem perder. Como a sessão é à noite, eles ainda podem passar por algumas livrarias antes. Um deles, magro, com bigode e um nariz um tanto cômico, chegou de trem de Osasco e pertence a uma família italiana. Chama-se Décio Pignatari. Está animado em meio ao tumulto da metrópole, como se estas ruas fossem um fragmento de uma cidade global única, situada em diferentes latitudes, em um mundo moderno que nunca dorme. Os dois jovens que caminham ao lado dele são irmãos; vêm do bairro de Perdizes e também estão animados, pois as coisas que realmente importam acontecem no centro da cidade: encontrar um escritor conhecido, ver uma exposição, passar a noite em um bar discutindo arte e poesia. O mais velho se chama Haroldo e tende à obesidade, talvez porque queira devorar o mundo inteiro. Augusto é mais alto e um pouco mais retraído, mas afiadíssimo quando polemiza. Ambos usam óculos, também por serem leitores incansáveis desde a infância. Esses três jovens estudam Direito na Faculdade do Largo São Francisco; seu verdadeiro interesse, contudo, é a poesia. Mas quem é que pode viver de poesia?

Sem dizerem palavra alguma — não faz falta —, sabem que a primeira parada será a Livraria Francesa, fundada em 1947 e situada na rua Barão de Itapetininga, 275. Eles são como caçadores, muito embora não persigam animais, mas sim livros. Remexem as estantes, tiram os livros da ordem e fazem perguntas ao livreiro. Paul Monteil, o engenheiro que fundou a livraria, anota em um caderno o que cada um deles quer. Sempre perguntam se chegou algo novo de Mallarmé ou relacionado à sua obra.



Vista de São Paulo do mirante do Edifício Altino Arantes / Banespa, 1950. Foto de Hans Gunter Flieg. (Acervo Instituto Moreira Salles)

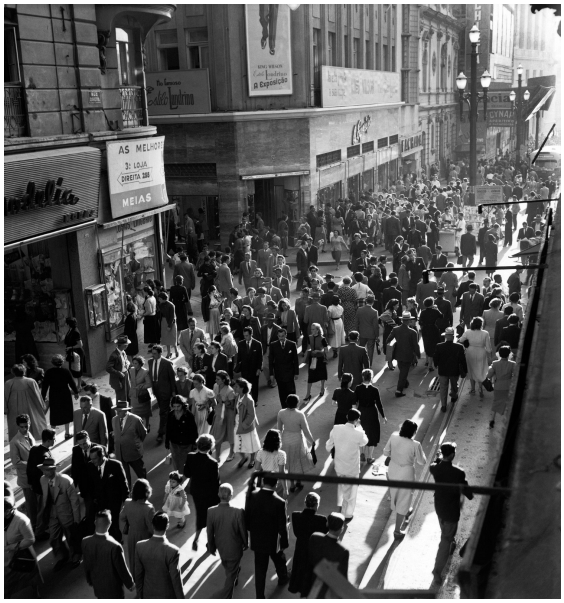
Antes de partir para a próxima livraria, Augusto insiste em passar pela loja de música Stradivarius. Anotou os títulos de alguns discos nas aulas a que assiste com Haroldo, Décio e Waldemar Cordeiro na Escola Livre de Música de Hans Joachim Koellreutter (na Rua Sergipe, 271, no bairro da Consolação) e quer ver se Nagib Elchmer, o dono da Stradivarius, tem essas gravações. Sempre encontram coisas boas lá e este é, sem dúvida, um dia de sorte: mal entram no local e Nagib, com bom faro para detectar clientes ávidos, diz a eles: "Acaba de chegar o disco *Sonatas e Interlúdios Preparados*, de John Cage". "Vamos levar", dizem sem pensar, ignorando que se trata de um disco duplo, e caro. Contam as cédulas e decidem dividir a presa: um disco fica para o Décio, o outro para Augusto e Haroldo. É a aquisição de música mais importante que Augusto faz neste ano; em 1952, haverá outra: *Roteiro de um Boêmio*, de Lupicínio Rodrigues, quatro discos em 78 rpm. No final do ano, ele o dará de presente à sua noiva Lygia, a quem também virá a dedicar uma série de poemas intitulada *poetamenos*.



Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos.

Será que ainda têm tempo de ir a outra livraria? Sim, um deles ainda tem um pouco de dinheiro e quer adquirir alguns livros. No quarto andar da rua 15 de Novembro, 228, fica a livraria Pioneira, fundada por Enio Guazzelli em 1948. Eles sobem as escadas entusiasmados. Dois anos depois, na mesma escadaria, Haroldo virá a recitar versos de *O Carrossel*, o primeiro livro de poemas de Décio, que acabará de ter sido publicado. Eles sempre encontram algo na Pioneira e esta vez não foi uma exceção. Acabara de chegar *Confucius: The Great Digest & Unwobbling Pivot*, de Ezra Pound, e Décio o arrematou.

Eles têm que ser apressar, pois ainda precisam cruzar o Viaduto do Chá para chegar ao próximo ponto. A Loja do Livro Italiano fica na Barão de Itapetininga. Anteriormente, situava-se na rua Xavier de Toledo, em um subsolo onde se podiam encontrar verdadeiras joias "a preços módicos", como — por exemplo — os "volumes dos poetas da coleção Lo Specchio, inaugurada em 1945 pela editora Mondadori".[2] Augusto se depara com um livro de Salvatore Quasimodo e pensa que talvez possa traduzir algum poema. De fato, meses depois virá a publicar "Diante do sepulcro de Ilaria do Carretto" ("Davanti al Simulacro di Ilaria del Carretto"). Este é, sem dúvida, um dia de sorte.



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

O pós-guerra é duro na Europa e São Paulo é uma das metrópoles a prometer novos horizontes. O relativo bem-estar econômico e a vantagem em relação a uma Europa destruída pela guerra possibilitam que os livreiros importem livros e os vendam a preços acessíveis. Muitos europeus, em seus países devastados, emigram para alguma cidade grande nas Américas: Nova York, México, São Paulo. As autoridades municipais e os empresários desta cidade brasileira lançam iniciativas para atrair profissionais e artistas: a Bienal Internacional de São Paulo, de 1951, é o exemplo mais contundente dessa estratégia urbana. Por ocasião da primeira Bienal, o diretor artístico Lourival Gomes Machado denominou São Paulo um "centro artístico mundial". [3] A Bienal, o MASP e o MAM, com seus concertos de música, também são *máquinas de tradução* a seu modo. Em 1947, funda-se o Museu de Arte de São Paulo (MASP) no edifício dos Diários Associados, de Assis Chateaubriand, situado no edifício Guilherme Guinle, do arquiteto Jacques Pilon, na rua Sete de Abril, 230. Um ano depois, o Museu de Arte Moderna de São Paulo se instala no mesmo edifício. Em 1951, realiza-se a primeira Bienal Internacional de Arte de São Paulo. A Bienal era, a seu modo, a tradução do modelo que a norteou, a Bienal de Veneza, que os organizadores brasileiros haviam visto para adquirir experiência. Mas o procedimento de fazer uma bienal de arte *como* a de Veneza mostrava a eficácia de uma boa tradução: quando se transporta algo de um espaço para o outro, de uma cultura para outra, a cópia pode dar lugar à invenção e à criatividade. Assistir aos filmes de Norman McLaren, ler os poemas de Ezra Pound ou escutar a música de Pierre Boulez em São Paulo era algo diferente do que o seria em qualquer outro lugar do mundo.

No entanto, os três jovens acham que a poesia não tinha assumido a contemporaneidade que a nova encruzilhada histórica requeria. "A contemporaneidade com grandeza, eis o que nos lançou a outras plataformas: sobre a nova São Paulo, a informação chovia", recorda Décio aqueles tempos. Em um de seus primeiros ensaios, de 1950, ele escreveu: "A contenção de Eliot, o aparente desbordamento de Pound nos *Cantos*, as aventuras silábicas de Marianne Moore, o suave labirinto linguístico de Fernando Pessoa (etc.), mais a música, a pintura e o cinema, põem em xeque a forma mais ou menos aceita". [4] Eles buscavam essa nova forma e a tradução era um dos caminhos privilegiados para se chegar a ela, ou melhor, para inventá-la. Como haviam chegado à conclusão de que o verso já não condensava a força do poético, eles

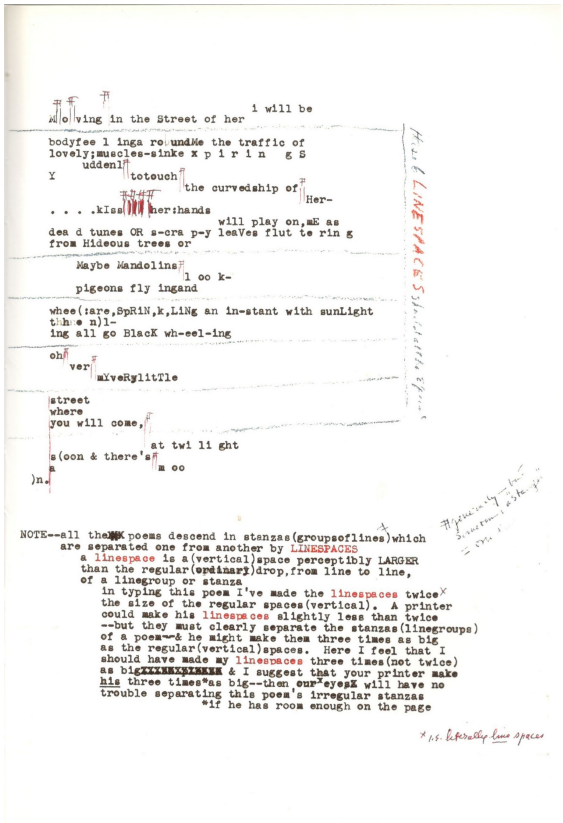
elegeram certos poetas responsáveis pela crise do verso para compor um *paideuma*: Stéphane Mallarmé, Ezra Pound, James Joyce e e. e. cummings.[5]

Como a poesia existente à sua volta não os satisfaz, quando descobrem um poeta em língua estrangeira que os apaixona (sobretudo pelo tratamento da linguagem), o primeiro gesto é traduzi-lo: experimentar como ele soa na língua materna, dar a conhecer aos leitores uma poesia possível, colocar algo de novo no mundo. Além disso, trata-se de propor um repertório diferente do da Geração de 1945, integrada por poetas como Péricles Eugênio da Silva Ramos e Domingos Carvalho da Silva e dominante no ambiente literário da época; era essa a geração que privilegiava um retorno ao classicismo, promovia o esquecimento das vanguardas e o uso de formas poéticas regulares e recursos convencionais, como as rimas, os sonetos e as metáforas greco-romanas.[6] Parece que nada é impossível: São Paulo é uma nova Babel. Não é por acaso, portanto, que as suas primeiras traduções surpreendam pela variedade de idiomas dos poemas traduzidos: alemão, italiano, francês, japonês, inglês, espanhol. A esses se juntarão depois o chinês, o provençal, o grego, o hebraico. As traduções, juntamente com a Bienal de Arte, os museus e a cena artística inscrevem a cidade no diálogo internacional. Mais uma vez, a promessa seria "acertar o relógio império da literatura nacional", conforme dizia o "Manifesto Pau-Brasil", de Oswald de Andrade. Mas também o teste do idioma, da língua poética brasileira; não para se reafirmar o que já existia, mas para permitir que a língua estrangeira a sacudisse com violência.[7] Na São Paulo dos anos 1950, a tradução significava hospitalidade com o imigrante, diálogo com o estrangeiro, a entrada no mundo e a abertura à alteridade. Como escreveu Haroldo de Campos, “enfrentar-se com a alteridade é, antes de mais nada, um necessário exercício de autocrítica, assim como uma vertiginosa experiência de ruptura de limites”.[8] A tradução foi um dos nomes dessa experiência.

DESBABELIZAR BABEL

“Manter a enteléquia ativa”, escreveu Haroldo em seu “Opúsculo goetheano”. “No arco voltaico de los cinquent’anos / consona a lira dos vinte / e vibra”. E seguiu vibrando até o final de sua vida, quando, enfermo, traduzir em sua banheira Homero, fragmentos da Bíblia e poemas do náuatle. A curiosidade que não essa, a permanente indagação, a descoberta da poesia em novas línguas e em eras remotas. “Ex-cêntricos, ao mesmo tempo bárbaros (por pertencerem a um periférico “mundo subdesenvolvido”) e alexandrinos (por praticarem incursões de guerrilha no coração mesmo da Biblioteca de Babel)”.[9]

Para explorar novas terras, os poetas de Noigandres recorreram a um batedor. O batedor é um explorador que conhece os caminhos, ou seja, um método. O tradutor adentra novos territórios guiado pelo batedor, mas depois se defronta sozinho com sua presa, o poema. E nessa luta, nesse corpo-a-corpo (“a reinstituição do corpo na tradução é o que eu denomino *transcriação*”)[10]) que o poeta se transforma em tradutor-inventor.



Fragmento da carta de e.e.cummings a Augusto de Campos do 1º de dezembro de 1956 com indicações para o espaçamento do poema.

Para se introduzir nos caminhos da tradução, os poetas elegeram um batedor: Ezra Pound. Não era uma escolha fácil, nem óbvia. Nos anos 1950, Ezra Pound enfrentava um processo por alta traição e se encontrava confinado no Hospital Sta. Elizabeth. Em 1949, recebia o prêmio Bollingen de poesia, desencadeando uma polêmica imensa por sua adesão ao fascismo durante a Segunda Guerra. Os poetas concretos iniciaram uma correspondência com ele, o convidaram para ir ao Brasil, enviaram-lhe revistas. Embora sejam muitíssimos os elementos que eles derivam de Pound, três são fundamentais: o tradutor deve ser um criador. O tradutor de poesia não transfere conteúdos, mas formas, signos, ritmos, achados verbais. Por fim, a tradução é uma tarefa cultural, pedagógica, formadora, de interpretação histórica e de iluminação intelectual. “Em resumo — escreve Augusto de Campos — tradução e criação confundidas num único objetivo: RENOVAR, *MAKE IT NEW*”.[11]

Se Ezra Pound é o guia na tradução, como teoria e como prática, os poetas de Noigandres encontram, em cada idioma, outros batedores a acompanhá-los nas incursões a novos territórios. Numa cidade de imigrantes, numa cidade em que, além do mais, a ascensão social podia estar vinculada à distinção cultural, não faltavam conhecedores de outras línguas. O *paideuma* que eles formam tem algo curioso: numa cultura francófila como a brasileira então, há três autores de língua inglesa (Joyce, Pound e cummings) e só um de língua francesa (Mallarmé). Além de outros autores brasileiros mencionados em textos e manifestos (João Cabral de Melo Neto e Oswald de Andrade), o *paideuma* começa a se ampliar e passa a incluir novos poetas e novas línguas. Diante da necessidade de fazer uma lírica participante, eles incorporam poetas russos, sobretudo Vladimir Maiakóvski. Para isso, contam um com batedor excepcional: Boris Schnaiderman. Nascido em Uman (Ucrânia), em 1917, Boris chegou ao Brasil quando tinha oito anos. Professor de Russo na Universidade de São Paulo, deu aulas

aos irmãos Campos e publicou com eles *Maiakóvski*, em 1967, e *Poesia Russa Moderna*, no ano seguinte. Segundo Haroldo de Campos, "quando me dispus a traduzir um poema de Maiakóvski, após pouco mais de três meses de estudo do idioma russo, conhecia minhas limitações, mas tinha também presente o problema específico da tradução de poesia, que, a meu ver, é modalidade que se inclui na *categoria da criação*. Traduzir poesia há de s criar — *re-criar* —, sob a pena de esterilização e petrificação, o que é pior do que a alternativa de "trair".[12]



Nova Antologia Poesia Russa Moderna. Trad. Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985; 292 p.

Outro idioma incorporado foi o japonês e, assim como no caso anterior a imigração de judeus-russos tinha sido fundamental, neste caso havia uma importante colônia de japoneses na cidade desde o início do século: "Durante quase dois anos — no fim dos anos 1950 —, tivemos aulas matinais, eu e a minha mulher, com o *sensei* baiano José Sant'Anna do Carmo, aos domingos, em seu apartamento na rua Fortunato, no bairro de Santa Cecília, em São Paulo. Foi então que comecei a fazer as minhas primeiras traduções".[13] A inquietude surgiu quando Haroldo entrou em contato com o poeta japonês Kitasono Katsue, da revista *VOU*. Em 1956, fundara-se em São Paulo a Aliança Cultural Brasil-Japão, presidida por Guilherme de Almeida, participante da Semana de 1922, e frequentada por Haroldo e sua esposa, interessados em aprender japonês para poder traduzir poesia. A curiosidade era que José Sant'Anna do Carmo não vinha de família japonesa, mas era um autodidata nascido em Feira de Santana, no estado da Bahia.[14]

A figura do batedor continua presente, quando Haroldo envereda pela épica de Homero: "Para minha operação transcriadora foi indispensável a colaboração de

Trajano Vieira, que, por assim dizer, 'preparava-me' o terreno nas sessões semanais que dedicávamos à leitura minuciosa do texto homérico, guiando-me literalmente por seus meandros".[15] Mas não é só isso. O poeta consulta outras traduções, além de cotejá-las com as versões brasileiras: para a *Ilíada*, por exemplo, Haroldo recorre a três versões italianas, duas em castelhano, uma francesa, uma latina e quatro em inglês (além de manuais, comentários e, evidentemente, bibliografia crítica). Não são menos livros que Augusto de Campos lê para as suas versões dos poetas provençais; em suas antologias (*Verso, reverso, controverso*; *Mais provençais* e *Invenção*), ele discute diferentes versões e interpretações. Neste caso, o batedor não é ninguém menos que o próprio Pound, que, no início do século XX, foi um dos principais propagadores da poesia provençal em língua inglesa, com ensaios esclarecedores e reflexões sobre a musicalidade do poema na língua de chegada.

Ao recorrer a batedores (Ezra Pound, Boris Schnaiderman, José Sant'Anna do Carmo, Trajano Vieira), os poetas ampliam a comunidade inicial que haviam iniciado nos anos 1950, à qual depois se somaram os poetas José Lino Grünewald e Ronaldo Azeredo.

Em 1983, Haroldo começou a estudar hebraico para traduzir passagens bíblicas e mostrar que a Bíblia também é um poema e que a sua eficácia (em termos religiosos, que seja) provém de seu ritmo, de sua musicalidade e de seu encantamento sonoro. Entre seus escritos póstumos, encontra-se uma tradução da passagem do *Gênesis* sobre Babel, a cidade na qual começa a dispersão e a pluralidade de línguas como castigo divino. A metáfora de Babel foi muito utilizada para as cidades que construíram sua história com a imigração, como Buenos Aires, Nova York, São Paulo. No prólogo da sua versão, Haroldo propõe que a transcriação é uma forma de "desbabelizar Babel". Como entender a relação dos poetas de Noigandres com a poesia e com os batedores, os amigos de outras línguas, se não como uma forma de "desbabelizar Babel"? Não porque se pretenda suprimir a pluralidade ou a condição estrangeira, mas porque no jogo das traduções se evoca a "reconciliação edênica", a "poesia de todas as línguas, permitindo, por meio da 'transcriação', que a poesia se exporte na sua materialidade sígnica de uma língua para outra, quaisquer que sejam as dificuldades do transcurso". Uma "cidade-comum à humanidade se estabeleceria, vinculada por uma 'língua-lábio una'", através da poesia.[16]

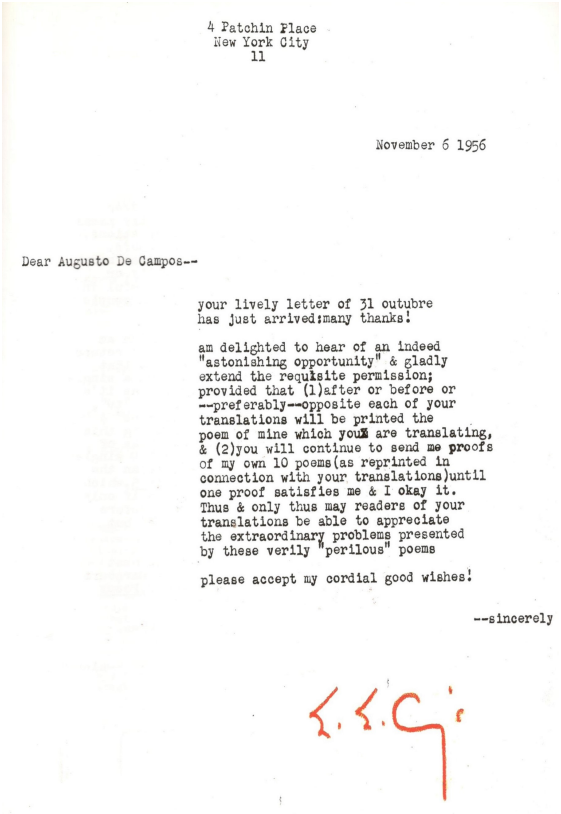
CONTEMPORANEIDADE DO PASSADO

Quando, em 1952, os poetas se reúnem para escolher um nome para a revista que pretendem editar, optam por um associado à tradução e seus labirintos. O título é um termo impossível de traduzir: *Noigandres*. A palavra enigmática foi extraída do poeta provençal Arnaut Daniel, além de remeter aos *Cantares* de Ezra Pound:

> E ele disse: "Noigandres! Noigandres!
>
> Faz seis meses já

> Toda noite, quando vou dormir, digo para mim mesmo:
>
> Noigandres, eh, *noi*gandres,
>
> Mas que *diabo* querr dizer isto!”
>
> (Cantar XX)[17]

“Ele” é Émil Lévy, estudioso da poesia provençal que havia proposto, como uma possível solução para “*queste parole di colore oscuro*”, a tradução “afugentar o tédio (*enoi ganres*)”. Mas, para além dos diferentes significados que os eruditos atribuem ao termo, o que importa é o fato de que os poetas escolherem para a revista um nome que ecoa de imediato a estrangeiridade, a tradução e o hermetismo: “mas que *diabo* querr dizer isto!”, devem ter se perguntado muitos leitores. Em *The Cantos*, Pound colocava em cena a possibilidade de se fazer um uso vanguardista de um passado remoto, medieval nesse caso, contendo uma invenção a ser redescoberta via tradução (de fato, nessa época, Pound estava traduzindo os poetas provençais). Era aquilo que Haroldo, em seu primeiro ensaio sobre tradução, viria a chamar o “*continuum* meta-histórico”, o diálogo entre as obras poéticas para além do período em que foram realizadas. No entanto, as exigências da intervenção vanguardista levaram os poetas concretos a privilegiarem os fundadores da modernidade poética nos primeiros anos: o paideuma formado por James Joyce, Stéphane Mallarmé, Ezra Pound e e. e. cummings. Em 1960, o Ministério da Educação e Cultura, graças à intermediação de Simeão Leal, publica os *Cantares* (uma seleção dos *Cantos*) de Ezra Pound, em tradução dos três integrantes de Noigandres e *10 poemas*, de e. e. cummings, vertidos ao português por Augusto de Campos. Em 1962, publica-se *Panaroma do Finnegans Wake*, de Haroldo e Augusto de Campos. Por mais que as traduções de Mallarmé sejam publicadas em livro apenas mais tarde, em 1974, trata-se de uma recompilação das versões que os três poetas vinham fazendo desde os anos 1950.



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.

Carta de e.e.cummings a Augusto de Campos, 6 de novembro de 1956.

Se, nos primeiros tempos, as traduções dos escritores do paideuma compõem o principal *corpus*, a partir do final dos anos 1960, abre-se o leque até outros períodos, para além da modernidade. Agora já não se trata apenas de "acertar o relógio", mas sim de encontrar a contemporaneidade da invenção de todas as épocas. Haroldo denominou esse modo "leitura sincrônico-retrospectiva". A tradução (que Haroldo rebatizaria como "transcriação") é um dispositivo de valorização e reatualização da poética de todas as épocas. *Traduzir e trovar*, publicado por Augusto e Haroldo em 1968, paralelamente à sua respectiva produção poética (apesar de a diferença entre criação e tradução nunca ser muito nítida entre os poetas concretos), inicia um retorno ao verso (enquanto o trabalho de tradução anterior, dos escritores do paideuma, representava a busca de uma escrita ideogramática): o livro contém traduções dos poetas provençais medievais, de Guido Cavalcanti, Dante Alighieri e John Donne, entre outros.

A partir de então, começa uma etapa que consiste numa abertura do repertório e de novos modos de entender a tarefa do tradutor. No caso de Haroldo, trata-se de um périplo até a medula do cânon literário, a se tornar cada vez mais ousado, à medida que representa uma *leitura contracanônica do cânon*: o *Fausto* de Goethe, Dante Alighieri, a Bíblia, os textos homéricos. A estratégia consiste em tratar esses textos quase sagrados em sua materialidade poética. Inspirado pela leitura de "A tarefa do tradutor", de Walter Benjamin, Haroldo recupera o conceito de "língua pura" (*reine Sprache*) e critica as traduções de conteúdo, por serem "a transmissão inexata de um conteúdo inessencial".[18] Benjamin é o novo batedor que confere uma dimensão metafísica ao caminho indicado por Pound (de fato, o poeta norte-americano poderia muito bem ter assinado essa citação) e à "física" de Jakobson, como a denominou Haroldo. Com a física de Jakobson, a língua pura deixa de ser interpretada em termos

messiânicos, cabalísticos ou bíblicos e passa a coincidir com a função poética da linguagem, ou seja, a materialidade, a autorreferencialidade e a "palpabilidade" do signo.[19][19] Quando Haroldo transcria o *Eclesiastes* (o *Qohélet*), expõe este laboratório de sincronias respectivas que é, antes de qualquer coisa, a ideia de que só podemos ler do ponto de vista de hoje e que a tarefa do tradutor é a mesma do crítico: "apresentar as obras literárias — como queria Walter Benjamin — não em correlação com o seu tempo, mas, no tempo em que nasceram, apresentar o tempo que as conhece, ou seja, o nosso"[20]:

> Qohélet buscou descobrir / o prazer das palavras (XII, 10)
>
> [...]
>
> e excesso de estudo / entristece a carne (XII, 12)[21]

Ao inserir Mallarmé (*la chair est triste*) e Barthes (*le plaisir du texte*) em sua tradução do *Eclesiastes*, Haroldo revela como o transcriador pode jogar com a vantagem temporal e potencializar o presente da leitura. Ele pressupõe um leitor ativo e competente, capaz de captar as referências e trabalha no jogo entre a evocação e a diferença.

A ampliação centrífuga promovida pela tradução — dos poetas do paideuma para um repertório cada vez maior — tem outro sentido em Décio Pignatari e em Augusto de Campos. Se Haroldo avança no sentido de uma transcriação do cânon da *Weltliteratur*, Augusto se propõe a traduzir poéticas nas quais a experimentação linguística incorre em configurações de subjetividades. Ou seja, exercitar a tradução não apenas à medida que se assume a língua do outro, mas também sua voz, sua poética pessoal.[22] Em "SOS", um poema de 1983, Augusto havia mostrado o caráter espectral do "eu", palavra que aparece em diversos idiomas, revelando seu caráter mais verbal do que substancial. Já não era o "desaparecimento elocutório do eu", do qual falava Mallarmé; o eu retornava, mas não como uma realidade prévia e sim como uma realidade a se construir com o poema. Sob essa premissa, não é à toa que Augusto tenha conseguido traduzir os poetas românticos, supostamente tão distantes do gosto dos concretos (a publicação de *Byron e Keats Entreversos é de* 2009 [23]) ou de um poeta tão associado à Geração de 1945, como Rilke, ao qual Augusto encontro outro acesso: o do "poema-coisa" (*Dinggedicht*), em um exercício de despojamento e recusa que está no centro de sua própria escrita. Deste ponto de vista (o da relação entre tradução e subjetividade), talvez o principal sejam as publicações mais recentes de Augusto de Campos em plaquetes, quase todas dedicadas a poetas mulheres: Marianne Moore, Sylvia Plath, Marina Tzvietáieva e o livro *Emily Dickinson — Não sou ninguém*.[24] Em Sylvia Plath, Augusto contrapõe à leitura "confessional" o "artesanato furioso" da poeta, que não suprime o pessoal, mas o faz surgir (espectralmente) sob o "teste da técnica", como o queria Pound. Nas versões de Dickinson, a tensão entre

tradução e subjetividade já se manifesta no título da antologia, extraído do poema “I’m Nobody! Who are you?”, traduzido como “Não sou ninguém! Quem é você?”, algo que se torna emblemático da poesia de Augusto, se o associarmos ao poema “οϋτις”, que abre o livro *Não* e recebe a curiosa data “(1953-2003)”. “οϋτις” (Ninguém) é o nome falso de que se utiliza Odisseu para escapar de Polifemo, mas também pode ser o ponto de encontro de Augusto com Emily:

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!

Mais do que o “conteúdo inessencial”, o que importa é a violência sintática de Dickinson, evocada por Augusto em versos ideogramáticos, verdadeiras montagens que mostram o radicalismo da abordagem da poeta norte-americana para captar o drama da subjetividade (veja-se, por exemplo, a rima “ninguém / também”, introduzida por Augusto tanto para manter a versificação como para sublinhar a síntese verbal que atinge o original).[25]

Nas versões dos autores do paideuma, a tradução estava ligada à experimentação e à poética e também à necessidade programática de declarar o fim da era do verso. Décio Pignatari leva ao extremo esta conjunção de tradução-experimentação-poética, ao propor uma tridução (três versos traduzidos para cada verso do original) de “L’après-midi d’un faune”, de Mallarmé. As três versões não apenas especializam o texto, mas incitam o leitor a assumir um papel ativo, a avaliar as diferentes soluções e a experimentar ele mesmo o mistério da tradução. “É uma tradução poética literal — escreve Décio —: não há álibi para não ter tentado tudo, tridução não econômica, a três por um, como convém humilde homenagear o Mestre-Inventor”.[26]

Autre que ce doux rien par leur lèvre ébruité

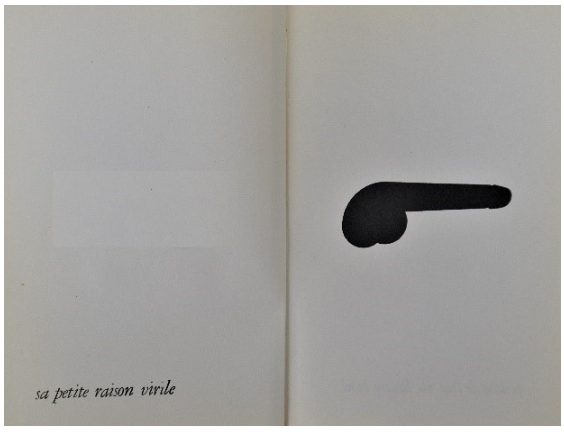
Bem diverso do beijo, doce nada esparso

Mais que esse doce nada, arrulho de seus lábios

Mais que esse doce nada a dar de boca a boca.[27]

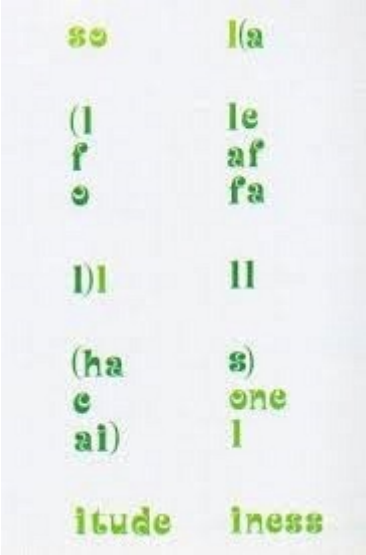
Nos três versos traduzidos, Décio compõe alexandrinos, mas a tridução não só permite dar diferentes opções (a ambígua ação verbal do primeiro, a substantivação no segundo), mas pode trair, ao levar ao extremo a sensualidade do poema, algo que faz a todo momento, mas aqui se torna evidente no terceiro verso, "de boca a boca". Todas as variantes atentam para a questão sonora (com a profusão de lábio-dentais e bilabiais), com ecos precisos no primeiro (diverso – esparso) e o achado de "doce nada" que repete nas três versões e cuja aliteração não está no original (*doux rien*).

Optando por uma vertente mais radical e desligando-se da tradução em termos convencionais, sem, no entanto, deixar de investigar suas possibilidades poéticas, Décio compõe, em 1968, "stèle pour vivre nº4 / mallarmé vietcong", incluído em seu livro *Exercício Findo*. O que Décio faz é submeter versos de *Un coup de Dés* a equivalências sarcásticas, segundo os princípios do "poema semiótico", fazendo-os adquirir um novo sentido por meio de translações icônicas.[28] Assim, "*quiconque prince amer de l'écueil s'en coiffe comme de l'héroïque irrésistible mais contenu par sa petite raison virile en foudre sa petite raison virile*" ["dela se coife como de algo heroico / irresistível mas contido / por sua pequena razão viril", na versão de Haroldo de Campos] se transforma em:



Décio Pignatari: *stèle pour vivre nº 4, mallarmé vietcong*, poema a partir de fragmentos de *Un coup de dés* de Stéphane Mallarmé

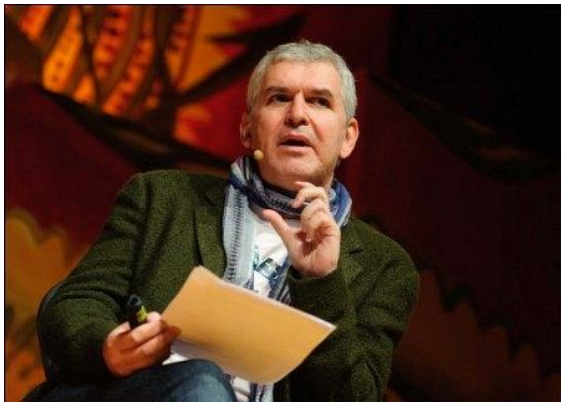
Nesse mesmo terreno (tradução-experimentação-poética), Augusto de Campos inventa o que denomina *intraduções*, traduções intersemióticas nas quais interferem critérios visuais alheios ao original, com a finalidade de ressaltar diversos valores do texto original. Na intradução “loneliness” / “solitude”, de e. e. cummings, por exemplo, Augusto reforça procedimentos do texto original por meio da tipografia e das cores. Pela diferença entre os verdes, a intradução aumenta a proximidade (trata-se de duas tonalidades da mesma cor) entre dois conjuntos sintáticos diferentes: “loneliness” e “(a leaf falls)”. Com a fonte Spring 152, retorce as palavras e consegue aproximar tipograficamente as letras “l”, “f” e “i”, sugerindo até mesmo um “olhar-de-errata”, pelo qual “(ha c ai)” tende a ser lido como “haicai”.[29] Mas o mais importante é que a “intradução” nos leva a prestar atenção especial à espacialidade e materialidade do poema.



Intradução do poema “so” de e.e.cummings por Augusto de Campos.

Diante das traduções e de suas diferentes variantes, os poetas de Noigandres ampliaram o repertório da poesia em português, colocaram em circulação poéticas de diversas latitudes, elaboraram teorias e estabeleceram um novo grau de exigência para a tarefa do tradutor de poesia. Os três poetas do Noigandres caminhavam pelas ruas de São Paulo lá no início dos anos 1950. Efebos antropófagos, devoravam tudo o que a cidade tinha a lhes oferecer. Poesia, música, artes plásticas, escultura, arquitetura, uma cidade que crescia dia a dia. Lançada ao mundo, a cidade sabia que a chave do seu “empoderamento” estava na tradução (em traduzir e ser traduzida). Para juntar-se a essa tarefa, os três jovens de Noigandres observaram o mundo a partir do mirante da poesia e dali o traduziram.

———



Gonzalo Aguilar é professor titular de Literatura Brasileira e Portuguesa na Universidade de Buenos Aires e pesquisador do Conselho Nacional de Investigações Científicas e Técnicas. Coordena o mestrado de Literaturas da América Latina na Universidade Nacional de San Martí. Escreveu, entre outros livros, *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista* (2005); *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (2006, traduzido para o inglês como *Other Worlds* (New Argentine Film)*. New York: Palgrave Macmillan, 2008*) e *Por una ciencia del vestigio errático. Ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade* (2010). En 2016, publicou *Hélio Oiticica, a asa branca do êxtase: arte brasileira de 1964-1980* e, em 2018, *A máquina performática: a literatura no campo experimental*, escrito em colaboração com Mario Cámara. Traduziu diversos autores brasileiros para o espanhol, entre os quais Augusto de Campos, Clarice Lispector, João Guimarães Rosa, Dalton Trevisan e Oswald de Andrade.



Simone Homem de Mello é escritora e tradutora literária. Durante seu período de vida na Alemanha (nas cidades de Colônia e Berlim), de 1993 a 2010, trabalhou como autora, dramaturgista, libretista de ópera, tradutora e redatora. Escreveu *libretti* para

as óperas *Orpheus Kristall* (música: Manfred Stahnke, Biennale für Neues Musiktheater, Munique, 2002), *Keine Stille außer der des Windes* (Nem Silêncio senão o do Vento, música: Sidney Corbett, Bremer Theater, 2007), *UBU – eine musikalische Groteske* (música: Sidney Corbett, Musiktheater im Revier, Gelsenkirchen, 2012). Seus poemas em português estão reunidos nos livros *Périplos* (2005), *Extravio Marinho* (2010), *Terminal, à Escrita* (2015) e em antologias brasileiras e estrangeiras de poesia contemporânea. Como tradutora, dedica-se especialmente à poesia moderna e contemporânea de língua alemã e à obra do escritor austríaco Peter Handke. Coordenou, de 2012 a 2014, o Centro de Referência Haroldo de Campos no museu Casa das Rosas, onde hoje atua como pesquisadora de acervo. Desde 2011, coordena o Centro de Estudos de Tradução Literária do museu Casa Guilherme de Almeida. Suas publicações mais recentes são *Augusto de Campos – Poesie* (tradução para o alemão, 2019) e *Haroldo de Campos Tradutor e Traduzido* (coorganização, 2019).

Endnoten

1 As fotos pertencentes à coleção do Instituto Moreira Salles foram cedidas para este artigo por intermédio de Samuel Titán, a quem o autor agradece.
2 Na plaquete *Loja do livro italiano. Poesia da resistência* (Londrina, Galileu, 2020), da série Extraduções, Augusto de Campos conta sobre a importância desta livraria para as traduções de poesia italiana que fez na década de 1950. Para este ensaio, também me servi da breve história de livrarias paulistanas que consta do site São Paulo Antiga (https://www.saopauloantiga.com.br/uma-breve-historia-das-livrarias-paulistanas/).
3 “Introdução”. In: *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo (outubro a dezembro de 1951)*, São Paulo, MAM, 1951). Na Segunda Bienal, insistiu-se nessa ideia e novamente se afirmou que, pelo efeito das Bienais, São Paulo se convertera em um "centro artístico mundial" (*II Bienal do Museu de Arte Moderna*, São Paulo, MAM, 1953, p.XV). A segunda Bienal coincidiu com o IV Centenário da cidade.
4 A primeira frase pertence ao ensaio "Noigandres", in *Errâncias* (São Paulo: Senac, 2000), p. 46. A segunda consta de “Depoimento”, texto que abre a antologia *Teoria da Poesia Concreta* (São Paulo: Invenção, 1965). Cito segundo *Teoria da poesia concreta* (São Paulo: Ateliê Editorial, 2006, p. 20).
5 A "crise do verso" é citação de um ensaio de Mallarmé e o "paideuma" é, segundo Pound, a seleção daquilo que é vivo numa cultura, para se aprender dos que sabem.
6 Os poetas do Grupo Noigandres participaram, em um primeiro momento, do Clube de Poesia de São Paulo, que agrupava poetas da chamada Geração de 1945. Desse movimento, resgataram apenas a figura de João Cabral de Melo Neto.
7 Ver “A tarefa do tradutor”, de Walter Benjamin, texto fundamental para as reflexões de Haroldo de Campos sobre a "transcriação", a partir dos anos 1980.
8 Haroldo de Campos: “Tradição, Transcriação, Transculturação; o ponto de vista do ex-cêntrico” in: *Transcriação* (org. Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega). São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 205.
9 “Tradição, Transcriação, Transculturação; o ponto de vista do ex-cêntrico” en *Transcriação*, op.cit., p. 204.
10 “À Esquina da Esquina” in *Transcriação*, op.cit., p. 106.
11 Ezra Pound: *Poesia*. Trad. Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, J. L. Grünewald e Mário Faustino. Brasilia: Hucitec, 1993; p. 21.
12 Haroldo de Campos: “O Texto como Produção (Maiakóvski)” in: *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976; p. 43.
13 Haroldo de Campos: “En la ruta de las especies de la vanguardia occidental”. *Tokonoma*, número 4, 1996.
14 Ver “Minha relação com a poesia chinesa”, de Haroldo de Campos, no site do Instituto Cultural de Macau: http://www.icm.gov.mo/rc/viewer/30025/1837.
15 *Ilíada*: *MHNIS, A Ira de Aquiles*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994, p. 18.
16 Todas as citações provêm de Haroldo de Campos: *Éden. Um tríptico bíblico*. São Paulo: Perspectiva, 2004; pp. 72, 79. Conforme mostra o ensaio “Poesia e paraiso perdido” (1955), o primeiro de Haroldo em *Teoria da poesia concreta*, o tema do paradisíaco transpassa toda sua obra.
17 Cito a tradução conjunta de Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos em *Ezra Pound Poesia*, op. cit.., p.182.
18 Tradução de “A tarefa do Tradutor”, por Haroldo de Campos (fragmento), in: *Transcriação*, op. cit.., p. 212.
19 “Tradução e Reconfiguração; o tradutor como transfingidor”, in: *Transcriação*, op. cit.., p. 110.

20 Sobre esta virada copernicana e sobre a proeminência da política sobre a história em Benjamin, ver Susan Buck-Morss: *The dialectics of seeing (Walter Benjamin and the Arcades project)*. Cambridge, MIT Press, 1991; p. 338. “Para o historiador materialista” — disse Walter Benjamin em *Passagens* —, “o importante fazer uma distinção mais rígida entre a construção de um estado de coisas histórico e aquilo que habitualmente se denomina sua ‘reconstrução’. A ‘reconstrução’ na empatia tem um único estrato. A ‘construção’ pressupõe a ‘destruição’ (Convoluto N, 7, 6). Citado em Walter Benjamin: *La dialéctica en suspenso (Fragmentos sobre la historia)*. Santiago do Chile: Arcis-Lom, 1996 (tradução, introdução e notas de Pablo Oyarzún Robles), p. 138.

21 A tradução da Bíblia de Jerusalém para o português mostra que Haroldo de Campos não se distancia do conteúdo de outras versões: “Coélet procurou encontrar palavras agradáveis” e “fazer livros é um trabalho sem fim, e muito estudo cansa o corpo”.

22 Dada a quantidade de traduções que fez Augusto de Campos, parece difícil estabelecer uma interpretação a partir de uma única hipótese. Desenvolvi outras possibilidades de leitura, como a ideia da tradução possessiva e vampírica em “Augusto de Campos: la traducción del nombre”. *Cuadernos del Sur*, nº 34, 2005.

23 Já existem, contudo, traduções anteriores, como as de Keats em *Linguaviagem*, de 1987.

24 Os títulos são os seguintes: *Retrato De Sylvia Plath Como Artista – Extraduções* – seis poemas (Londrina, Galileu Edições, 2018), *Marianne Moore – 10 Poemas – Extraduções* (Londrina, Galileu Edições, 2019), *Esses Russos – Extraduções* (Londrina, Galileu Edições, 2019), que inclui cinco poemas de Marina Tzvietáieva e *Emily Dickinson – Não Sou Ninguém* (São Paulo, Editora da Unicamp, 2008. Nova edição, revista e ampliada. São Paulo, Editora da Unicamp, 2015).[footnote]Os títulos são os seguintes: *Retrato De Sylvia Plath Como Artista – Extraduções* – seis poemas (Londrina, Galileu Edições, 2018), *Marianne Moore – 10 Poemas – Extraduções* (Londrina, Galileu Edições, 2019), *Esses Russos – Extraduções* (Londrina, Galileu Edições, 2019), que inclui cinco poemas de Marina Tzvietáieva e *Emily Dickinson – Não Sou Ninguém* (São Paulo, Editora da Unicamp, 2008. Nova edição, revista e ampliada. São Paulo, Editora da Unicamp, 2015).

25 *Emily Dickinson – Não Sou Ninguém*, op. cit., p. 55.

26 “Nota ao fauno” in: Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos: *Mallarmé.* São Paulo: Perspectiva, 1974; p. 85.

27 Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos: *Mallarmé* , op. cit.., p. 95.

28 Os poemas semióticos são apresentados por Décio Pignatari e Luis Ângelo Pinto em “Nova linguagem, nova poesia”, incluído em *Teoria da poesia concreta*, op. cit., pp. 219-224.

29 Ver “intradução de cummings” in: Augusto de Campos: *Poem(a)s* – e.e.cummings. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999; p. 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/1785/os-poetas-concretos-de-sao-paulo-e-a-tarefa-dos-tradutores
Stand: 29.03.2024
Alle Rechte vorbehalten.